



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

GÖRÜNTÜ BOZUKLUĞU ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

Halil Özaşır

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2025



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

GÖRÜNTÜ BOZUKLUĞU ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

Halil Özaşır

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2025

GÖRÜNTÜ BOZUKLUĞU ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

Danışman: Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Yazar: Halil Özaşır

ÖZ

Görüntü bozuklukları, yenilikçi bir yaklaşımla, gerçekçi estetiğin mükemmelliğini arama çabasının ötesine geçerek insan yapımının değerini ve kusurun estetiğini ön plana çıkarmayı hedefler. Bu bakış açısı, sanatın anlamını yeniden değerlendirme ihtiyacını doğurur. Fotoğraf makinesinin, ardından sinema ve televizyonun icadıyla birlikte insanlık, görsel-işitsel bir dünyanın içinde yaşamaya başlamıştır. Sanatçılar, yaşadıkları dönemin teknolojik gelişmelerini kendi bilgi ve tecrübeleriyle harmanlayarak sanatlarına özgün yorumlarını katmışlardır.

Günümüz söyleminde, görüntüdeki bozukluklar genellikle “Glitch” terimiyle ifade edilmektedir. Glitch terimi, kayma, hata, kırılma veya bozulma anlamlarını taşır ve genellikle elektronik medyada yazılım hatalarının ekranda bozulmuş görseller olarak yansımalarını tanımlamak için kullanılır. Bu hatalar, bir görüntüde veya seste anormallikler olarak karşımıza çıkar. Glitch terimi daha çok modern dijital bozulmaları ifade ederken, önceki dönemlerde kullanılan görsel bozuklukları kapsamaz. Benzer şekilde, deformasyon terimi daha çok bir görüntünün fiziksel yapısını tanımlarken, kavramsal anlamlarına odaklanmaz. Bu nedenle, daha geniş bir anlama sahip olan bozukluklar bağlamında tez başlığı “Görüntü Bozuklukları” olarak belirlenmiştir.

Bu araştırma, görüntüdeki bozuklukların görsel sanat eserlerine yansımalarını incelemek için literatür taraması yöntemine başvurmuş ve bu yansımaları sanat temelli uygulamalar üzerinden analiz etmeye çalışmıştır. Seçilen eserler, konu, biçim, içerik ve öz açısından değerlendirilen görsel analiz tekniğiyle incelenmiştir. Bu analiz, bozukluk kavramı etrafında şekillenen kavramsal bir çerçevede gerçekleştirilmiş ve bu eserlerin sanatsal söylem içerisindeki yerini anlamak için göstergebilimsel yöntemler uygulanmıştır. Bu bağlamda, sanatçıların bozukluk olgusunu oluşturan plastik unsurlar ve anlam yaratma stratejileri

belirlenmiştir. Özellikle günümüz sanatçılarının, görüntülerdeki bozuklukları eleştirel bir ifade aracı olarak kullandıkları görülmüştür.

Zaman içinde, farklı dönemlerde kullanılan bozukluklar, görsel ve kavramsal olarak çeşitlilik göstermiştir. Sanatçılar, teknoloji ve teknolojik araçların sunduğu yeni özneleşme alanları ile doğru orantılı bir şekilde sanatlarını şekillendirmişlerdir. Sonuç olarak, sanat tarihinin farklı dönemlerinde kullanılan bozukluklar, bu tez kapsamında üretilen resim, fotoğraf ve video çalışmalarında sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmış ve bu etkinin kavramsal teması olarak zamanın belirsizliği ön plana çıkarılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Bozukluk, belirsizlik, glitch, görüntü, kayma, hata, bulanıklık, kırılma, süreç, yücelik, palimpsest.

VISUAL ANALYSES ON IMAGE DEVIATION

Supervisor: Assoc. Prof. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Author: Halil Özaşır

ABSTRACT

Deviations in image, through an innovative approach, aim to move beyond the pursuit of perfection in realistic aesthetics, emphasizing the value of human creation and the beauty of imperfection. This perspective prompts a reevaluation of the meaning of art. With the invention of the camera, followed by cinema and television, humanity has become immersed in a visual-auditory world. Artists blend the technological advancements of their era with their own expertise, infusing their unique interpretations into their art.

In contemporary discourse, deviations in imagery are often referred to as “Glitches.” The term glitch conveys meanings such as slip, error, break, or distortion and is commonly used to describe software malfunctions in electronic media, which manifest as distorted visuals on the screen. These errors can appear as visual or auditory anomalies in images or videos. While the term Glitch focuses on modern digital disruptions, earlier visual deviations are excluded from its scope. Similarly, the term deformation primarily describes the physical structure of an image rather than its conceptual implications. Given the broader significance of deviations, the thesis title has been chosen as “Deviations in Image.”

This research utilizes a literature review to explore how deviations are reflected in visual artworks, analyzing these reflections through art-based practices. The selected works are examined using a visual analysis technique, which evaluates their subject, form, content, and essence. The analysis is conducted within a conceptual framework centered on the notion of deviation, and semiotic methods are employed to determine how these works contribute to artistic discourse. In this context, the formal elements that constitute "deviation" and the strategies used by artists to convey meaning are identified. Notably, contemporary artists are observed to develop critical perspectives by incorporating deviations into their imagery as a means of visual expression.

Over time, the use of deviations in imagery has varied both visually and conceptually across different periods. Artists have consistently shaped their work in response to technological advancements, which provide new realms of subjectivity. In conclusion, deviations in imagery, utilized throughout art history, have been employed as tools of artistic expression in the paintings, photographs, and video works produced for this thesis. The research focuses on the concept of temporal ambiguity, which is considered the central theme underlying this phenomenon.

Keywords: Deviation, visual ambiguity, glitch, image, shift, error, blurriness, rupture, process, sublimity, palimpsest.

TEŞEKKÜR

Çalışmamın hazırlanma sürecinde birçok değerli insanın katkısı yadsınamaz. Öncelikle bilgi ve tecrübeleriyle tezimin yönünü belirlemede bana yol gösteren, sabırla rehberlik eden danışmanım Sayın Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu'na en içten teşekkürlerimi sunarım.

Tez sürecinde gerek manevi gerekse maddi destekleriyle her zaman yanımda olan aileme sonsuz teşekkür ederim.

Araştırma ve veri toplama aşamalarında bana yardımcı olan değerli jüri üyeleri Sayın Doç. Nil Köken'e ve Sayın Doç. Ayben Kaynar Tanır'a teşekkür ederim.

Son olarak, bu zorlu süreci benimle paylaşan ve motivasyonumu hep yüksek tutmanı sağlayan kız arkadaşıma ve dostlarıma teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	İ
ABSTRACT	İİİ
TEŞEKKÜR.....	V
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	VI
GÖRSEL DİZİNİ	VIII
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: BİÇİMSEL BOZUKLUKLARIN İNCELENMESİ	3
1.1 Biçimsel Bozulma İfadelerinin Oluşumu	4
1.2 Biçimsel Bozulmanın Yeniden Keşfi ve Gelişimi	7
2. BÖLÜM: İFADEYİ BULANIKLAŞTIRMAK.....	21
2.1 Renklerin Belirsiz İfadeleri: Atmosferik Etki ve Bulanıklık	24
2.2 Bulanıklığın Yeni Pratikleri	56
2.3 Türk Sanatında Belirsizlik.....	67
3. BÖLÜM: SÜREÇ KAVRAMININ BOZULMAYA ETKİSİ.....	72
3.1 Katmanların Belirsizliği: Palimpsest.....	73
3.2 Süreç Bağlamında Çürüme	76
4. BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR	78
SONUÇ	95
KAYNAKÇA.....	97
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	102
ETİK BEYANI.....	103

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	104
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT.....	105

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Lascaux Mağarasında Bulunan Duvar Resimleri. M.Ö 15.000 civarı. https://124.im/CxBFO	5
Görsel 2. El Greco. Arka planda Toledo ile Çarmıha Gerilmiş İsa / Christ Crucified with Toledo in the Background. 1604-1614. (Tuval üzerine yağlı boya. 111 x 69 cm). https://124.im/QDS0LB	6
Görsel 3. Paul Cézanne. Sainte-Victoire Dağı / Mont Sainte-Victoire. 1905. (Tuval üzerine yağlı boya. 64 × 83 cm). https://124.im/8dzbfR	8
Görsel 4. Pablo Picasso. Tortosa' daki Tuğla Fabrikası / Brick Factory at Tortosa. 1909. (Tuval üzerine yağlı boya. 50.7 × 60.2 cm). https://124.im/auZV	10
Görsel 5. Pablo Picasso. Avignonlu Kızlar / Les Demoiselles d'Avignon. 1907. (Tuval üzerine yağlı boya. 243,9 × 233,7 cm). https://124.im/AOvoJU	11
Görsel 6. Paul Gauguin. Sarı İsa / Yellow Christ. 1889. (Tuval üzerine yağlı boya. 91.1 × 73.4 cm). https://124.im/pwRD	12
Görsel 7. Jean Dubuffet. Doğum / Childbirth. 1944. (Tuval üzerine yağlı boya. 99.8 × 80.8 cm). https://124.im/AnoZ	13
Görsel 8. Georges Braque. Gillette Masada Natürmort / Still Life on a Table Gillette. 1914. (Kağıt üzerine kömür, kolaj ve guaj boya. 48 × 62 cm). https://124.im/m7r14oO	14
Görsel 9. Nam June Paik. Mıknatıs TV / Magnet TV. 1965. (TV ve üzerine yerleştirilmiş mıknatıs). https://124.im/vpqWrVL	16
Görsel 10. Ant Scott. Liore. 2001. (Müdahaleye uğratılmış verinin görselleştirilmesi. 467 × 329 px). https://124.im/Gj36Ath	17
Görsel 11. Hugo Caselles-Dupré, Pierre Fautrel ve Gauthier Vernier. Edmond de Belamy' nin Portresi / Portrait d'Edmond de Belamy. 2018. (Kâğıt üzerine mürekkep baskı. 70 × 70 cm). https://124.im/J0r56	19
Görsel 12. Sabato Visconti. #Glitchbooth. 2018, (Video üzerine müdahale, video enstalasyonu). https://124.im/6aRefbT	20
Görsel 13. Leonardo Da Vinci. Mona Lisa. 1503-1507. (Pano üzerine yağlı boya. 77 × 53 cm). https://124.im/lxj7	23
Görsel 14. YZ Kami, Ava VI, 2022, (keten üzerine yağlı boya, 180,3 x 39 cm). t.ly/_3qmb	24
Görsel 15. Penry Williams. Mehtaplı Manzara, Nantyglo Demir Fabrikası / Moonlit Landscape, Nantyglo Ironworks. 1825. (Tuval üzerine yağlı boya. 41.4 × 56.2 cm). https://124.im/jxbHX1U	26

Görsel 16. Caspar David Friedrich. Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin / Wanderer Above the Sea of Fog. 1818. (Tuval üzerine yağlı boya 94,8 × 74,8 cm). t.ly/RDTY6.....	29
Görsel 17. Francisco Goya. Mayısın Üçü / The Third of May. 1808. (Tuval üzerine yağlı boya. 268 × 347 cm). t.ly/SgdCC.....	30
Görsel 18. William Turner. Kar Fırtınası- Bir Limanın Ağzından Çıkan Buharlı Gemi / Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842. (Tuval üzerine yağlı boya 914 × 1219 cm). https://124.im/a7hcbU	32
Görsel 19. William Turner. Yağmur, Buhar ve Hız-Büyük Batı Demiryolu / Rain Steam and Speed the Great Western Railway. 1844. (Tuval üzerine yağlı boya. 91 × 121,8 cm). https://124.im/5jcrXx3	33
Görsel 20. James Abbott McNeill Whistler. Stüdyosundaki Sanatçı (Stüdyosundaki Whistler) / The Artist in his Studio (Whistler in his Studio). 1865-1866. (Ahşap panelin üzerine monte edilmiş kâğıt üzerine yağlı boya. 62.9 × 46,4 cm). t.ly/CvcR6.....	34
Görsel 21. James Abboth McNeill Whistler. Stüdyosundaki Sanatçı (Stüdyosundaki Whistler) (Detay) / The Artist in his Studio (Whistler in his Studio)(Detail). 1865-1866. (Ahşap panelin üzerine monte edilmiş kâğıt üzerine yağlı boya. 62.9 × 46,4 cm). t.ly/CvcR6.....	35
Görsel 22. James Abbott McNeil Whistler. Noktürn; Gri ve Altın Rengi- Westminster Köprüsü / Nocturne in Black and Gold. 1875. (Tuval üzerine yağlı boya. 60.3 × 46,6 cm). https://124.im/gDFu	36
Görsel 23. James Abbott McNeill Whistler. Noktürn: Mavi ve Gümüş- Chelsea / Nocturne: Blue and Silver- Chelsea. 1871. (Panel üzerine yağlı boya. 50.2 × 60,8 cm). https://124.im/1SA6	37
Görsel 24. Frederic Remington. Ovalarda Gün Batımı / Sunset on the Plains. 1905-1906. (Tuval üzerine yağlı boya. 20 × 26 cm). https://zip.lu/3irBb	38
Görsel 25. Luigi Loir. Yeraltı Demiryolu / Underground Railway. 1899. (Tuval üzerine yağlı boya. 200 × 405 cm). https://zip.lu/3ishb	39
Görsel 26. Luigi Loir. Paris'te Yağmurlu Bir Gün / A Rainy Day In Paris. 1900. (Tuval üzerine yağlı boya. 23.5 × 33,02 cm). t.ly/SIPxg.....	40
Görsel 27. William Turner. Waterloo Köprüsü'nden Thames Nehri / The Thames above Waterloo Bridge. 1830-1835. (Tuval üzerine yağlı boya. 905 × 1210 cm). https://124.im/LGx4Vg	42
Görsel 28. Claude Monet. Rouen Katedrali Batı Cephesi Serisi. 1892-1893. (Tuval üzerine yağlı boya. 107 × 73,5 cm). https://124.im/8ObQT	44

Görsel 29. Georges Seurat. La Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonra / A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte. 1884-1886. (Tuval üzerine yağlı boya. 207.6 × 308 cm). https://124.im/Ljor	47
Görsel 30. Walter Richard Sickert. Camden Town Vakası / L'Affaire de Camden Town. 1909. (Tuval üzerine yağlı boya. 61 × 40,6 cm).	49
Görsel 31. Gustav Klimt. Köknar Ormanı I / Fir Forest I. 1901. (Tuval üzerine yağlı boya. 90.5 × 90,0 cm). https://t.ly/aee-I	51
Görsel 32. Gustav Klimt. Büyük Kavak Ağacı II / The Big Poplar II. 1902-1903. (Tuval üzerine yağlı boya. 100 × 100 cm). https://124.im/vRFDr9G	52
Görsel 33. Gustav Klimt. İtalyan Bahçe Manzarası / Italienische Gartenlandschaft. 1903. (Tuval üzerine yağlı boya. 110 × 110 cm). https://t.ly/zchcX	53
Görsel 34. Gustav Klimt. Sonja Knips. 1889. (Tuval üzerine yağlı boya. 145 × 146 cm). t.ly/GfNbm	54
Görsel 35. Pierre Bonnard. Nude in the Bath and Small Dog / Banyoda Çıplak ve Küçük Köpek. 1941-1946 (Tuval üzerine yağlı boya. 121,9 × 151,1 cm). http://t.ly/FWJre	56
Görsel 36. Mark Rothko, No 61 (Rust and Blue) / No 61 (Pas ve Mavi), 1953. (Tuval üzerine yağlı boya. 292.74 × 233,68 cm). t.ly/M3OKM	58
Görsel 37. Mark Rothko, No 18, 1951. (Tuval üzerine yağlı boya, 207 × 177,5 cm). t.ly/UDEZb	59
Görsel 38. Mark Rothko, No 14 1960, 1960. (Tuval üzerine yağlı boya, 290.83 × 268,29 cm). t.ly/lxtR2	60
Görsel 39. Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Hareketliliği / Dynamism of a Dog on a Leash, 1912. (Tuval üzerine yağlı boya, 89.8 × 109,8 cm). https://bit.ly/3vXTHSF	61
Görsel 40. Gerhard Richter, İdari Bina / Administrative Building, 1964. (Tuval üzerine yağlı boya, 98 × 150 cm). https://124.im/Dj0csz	62
Görsel 41. Gerhard Richter, Helga Matura, 1966. (Tuval üzerine yağlı boya, 180 × 110 cm). https://124.im/IvCkF6	63
Görsel 42. Gerhard Richter, Merdivenden İnen Kadın / Woman Descending the Staircase, 1965. (Tuval üzerine yağlı boya, 198 × 128 cm). https://124.im/zBYV8Pc	65
Görsel 43. Andy Warhol, Elektrikli Sandalye / Electric Chair, 1971. (Tuval üzerine serigrafı baskı ve akrilik boya, 56.2 × 71,1 cm). https://124.im/s1e4	66
Görsel 44. Hüseyin Avni Lifij, Pipolu Otoportre, 1908. (Tuval üzerine yağlı boya, 64 × 46 cm). https://124.im/YegUuh	68

Görsel 45. Avni Arbaş, Balıkçılar, 1973. (Duralit üzerine yağlı boya, 74 x 105 cm). t.ly/ZBX6s	69
Görsel 46. Komet, İsimlessiz, 1992. (Tuval üzerine yağlı boya, 64 x 92 cm). t.ly/HlGk3.....	70
Görsel 47. İrfan Önürmen, D Series No.10, 2016. (Tül katmanları üzerine akrilik boya, 225x160cm). t.ly/JcHbd	71
Görsel 48. Robert Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing / Silinmiş de Kooning Çizimi, 1953. (Kağıt üzerinde çizim izleri, 64,14 × 55,25 cm). t.ly/bunNM.....	74
Görsel 49. Halil Özaşir, Kir Estetiği, 2022. (Tuval bezi üzerine yağlı boya, 60 x 120 cm).	76
Görsel 50. Sam Taylor Wood, A Little Dead, 2002. (Tek kanallı dijital video enstalasyonu) t.ly/OTLxs	77
Görsel 51. Halil Özaşir, Aile, 2020. (Halı üzerine akrilik boya, 50 x 50 cm).	79
Görsel 52. Halil Özaşir, Soy-Sür Günü, 2021. (Sulu boya kâğıdı üzerine serigrafi baskı, 51 x 58 cm).	80
Görsel 53. Halil Özaşir, Tefekkürün Meyveleri, 2020. (Halı üzerine akrilik boya, 100 x 50 cm).	81
Görsel 54. Halil Özaşir, Dedem Seneye Olacakları Tahmin Ediyor, 2021. (Mdf üzerine yağlı boya, 43 x 20 cm).	83
Görsel 55. Halil Özaşir, Doppelgänger, 2023. (Mdf üzerine karışık teknik, 40 x 70 cm)..	84
Görsel 56. Halil Özaşir, Ömre, 2021. (Mdf üzerine yağlı boya, 30 x 50 cm).	85
Görsel 57. Halil Özaşir, Persona / Kişi, 2021. (Mdf üzerine yağlı boya, 50 x 50 cm).	86
Görsel 58. Halil Özaşir, Pure / Saf, 2021. (Mdf üzerine yağlı boya, 30 x 50 cm).....	87
Görsel 59. Halil Özaşir, İstemsiz, 2020. (Mdf üzerine akrilik boya 25x50 cm).....	88
Görsel 60. Halil Özaşir, Şase, 2023. (Mdf üzerine yağlı boya 30 x 50 cm).	89
Görsel 61. Halil Özaşir, Yahyalı' da Balık Avı, 2021. (Mdf üzerine akrilik ve yağlı boya, 61 x 52 cm).	90
Görsel 62. Halil Özaşir, Orman Yangını, 2022. (Mdf üzerine yağlı boya, 70 x 70 cm). ...	91
Görsel 63. Halil Özaşir, Farkındalık, 2022. (Mdf üzerine pastel boya, 60 x 52 cm).....	92
Görsel 64. Halil Özaşir, Ömer Özaşir, 2018. (Dijital çalışma).	93
Görsel 65. Halil Özaşir, Öznur, 2018. (Dijital çalışma).	94

GİRİŞ

Sanat, her dönemde insanları ve nesnelere etkilemiş veya kendi etki alanı içerisine almıştır. Sanatçılar, yaşadıkları dönemin bilgi ve deneyimini kullanarak disiplinler arası bir perspektifle sanata yeni yorumlar getirmiştir. Bu yeni yorumlar, sanatsal anlatım olanaklarının gelişmesine katkıda bulunmuş ve yeni akımların, tekniklerin, sanatçıların ve eserlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Görsel sanatlarda, biçimsel ve renksel olmak üzere çeşitli bozulma türleri de bu yeniliklerden olmuştur.

Yenilik, tamamen geçmişten kopma anlamına gelmemektedir. Sanatsal ifadeler, farklı şekillerde yenilik gösterebilmekte ve geri dönüşsel yaklaşımlarla sürdürülebilmektedir. Örneğin, Primitivizm, Klasizm ve Dışavurumculuk gibi akımlar, geçmiş öğretileri kendi yeni anlayışlarına dahil etmişlerdir.

Tez kapsamında biçimsel, plastik bozulmaların ya da renksel bulanıklığın kökenlerine ve resimdeki görsel çözümlerine değinilmektedir. Sanatçıların bilinçli olarak kullandıkları bozulmaların teknik olarak hangi bağlamlarda kullanıldığı, kronolojik bir akış halinde mağara resimlerinden günümüze uzanan sanat eserleri üzerinden incelenmiştir. Bu bağlamda, biçimsel bozukluk başta olmak üzere görsel sanatlarda uygulanmış olan çeşitli yapıbozum teknikleri ele alınmıştır. Ayrıca, renksel anlamda bulanıklık, solukluk vb. etkiler de göz önüne alınarak kronolojik biçimde araştırılmıştır. Renksel ve biçimsel anlamda ayrıca palimpsest eserler incelenmiş ve silik, bulanık etkinin içerisine dahil edilmiştir.

Görüntü bozuklukları, yalnızca yağlı boyanın farklı uygulama teknikleriyle üretilen bozulmaları kapsayan bir kavram değildir. Bir eserde yer alan görüntü — yani figüratif bir resimde görülen nesne — biçimsel olarak herhangi bir bozulmaya uğratıldığında veya doğal formu bozulmaya zorlandığında, bu bozulmanın bilinçli bir şekilde yapıldığı ve belirli bir sanatsal sonuç elde edilmek istendiği çıkarılabilir. Bu bağlamda, palimpsest eserler, silinmiş etkilerin bozuk ve belirsiz halleriyle bir tür görüntü bozukluğu olarak sınıflandırılabilir. Benzer şekilde, video sanatı kapsamında, doğal halin bozulmasını belgeleyen ve çürüme konusunu işleyen bir eser, çürümenin gösterimi yoluyla görüntü bozulmasının anlama katkısını vurgulayabilmektedir.

Resimlerde kullanılan bozukluk etkileri, öncelikli olarak eserin genel etkisini güçlendirmek amacıyla, farklı hedefler doğrultusunda sunulmuştur. Büyü, ruhsallık, tanrısallık, yalnızlık,

süreç, yücelik ve ölüm gibi kavramlar, bu etkinin yansıdığı temalardan sadece birkaçıdır. Tezde incelenen sanatçılar, bu kavramları yansıtma amacıyla ele aldıkları konular üzerinden, sanatçı-eser bağlamında analiz edilmiştir.

Tez konusu bağlamında dikkate alınan sanat unsurları arasında biçim ve renk yer almaktadır. Türk Dil Kurumu'na göre "biçim", "bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği; dıştan görünüşü, hat, şekil, eşkâl, model" olarak tanımlanmaktadır. Benzer şekilde, "renk" ise "cisimler tarafından yansıtılan ışığın gözde oluşturduğu duyum" olarak ifade edilmektedir (Türk Dil Kurumu, 2024). Her iki kavram, tezin konusu açısından bozulmayı destekleyen önemli özelliklere sahiptir.

Biçimsel bozulma, öncelikli olarak şekil; bunun yanı sıra çizgi, boyut gibi sanatsal elemanların etkisiyle ele alınan bir başlıktır. Sanat eserindeki biçimsel bozulmalar, adeta kurallara başkaldırının bir ifadesi olarak karşımıza çıkar. Bu durum, sanatçının sınırsız olasılıkları keşfetme kararlılığının ve gelişen teknolojinin etkisiyle yeni arayışların farklı bir yansımasıdır. Bilinçli olarak kullanılan bu etkiler, bazen de rastlantısal olarak elde edilen sonuçlar şeklinde ortaya çıkmaktadır. Biçim bozan sanatçıların ortak noktası; görüneni parçalara bölerek incelemiş olmaları ve bunları bir mekan içerisinde konumlamalarıdır.

Renksel bozulma, sanatçıların eserlerinde nesnelere doğal renklerini kullanmak yerine, içsel duygularını ifade etmek amacıyla seçtikleri renklerle ortaya çıkar. Başlangıçta, renksel bozulma "Sfumato" tekniğiyle, yani hava perspektifiyle kontürlerin yok edilmesiyle gerçekleştirilmiş ve bu sayede daha gerçekçi, puslu bir hava etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. İlerleyen aşamalarda ise bu etki, fotoğrafın da etkisiyle farklı bir biçim almıştır. Fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte resim ve fotoğraf arasındaki ilişki, renksel bozulmanın modern halini gözler önüne sermektedir.

1. BÖLÜM: BİÇİMSEL BOZUKLUKLARIN İNCELENMESİ

Doğa ve insanın çevresine duyduğu hayranlık, korku, saygı ve diğer duygular sanatın temel itici güçlerinden biri olmuştur. İlk sanatsal çabaların genellikle mitolojik ve dini temellere dayandığı düşünülmektedir. Doğayı kontrol etme isteğinin, inanç sistemleriyle birleşerek, çeşitli ritüel ve törenlerle ifade edildiği görülmektedir. Resim, heykel, dans, müzik ve diğer sanat formları bu bağlamda kullanılarak doğa ve insan arasındaki ilişkiyi sembolize etmiştir.

Mağara resimleri, saf ve doğal bir şekilde açık bir zihnin tezahürü olarak değerlendirilmiştir. Bu eserler, semboller aracılığıyla olabildiğince sade bir şekilde ifade edilmiştir. Basit çizgiler ve abartılı biçimler, estetik kaygılardan ziyade, daha çok içsel duyguların ve temel ihtiyaçların bir yansıması olarak yorumlanabilir.

Maniyerizm dönemi, biçimsel bozuklukların ilk örneklerinin görüldüğü bir dönemdir; bu olgu, tarihsel bağlamda mağara resimleriyle ilişkilendirilebilir. Figüratif anlayışla bakıldığında, Lascaux mağarasındaki hayvan resimlerinde görülen betimlemeler gibi, El Greco'nun da İsa tasvirini benzer özelliklerde resmettiği görülmektedir. Bu özellikler, genel olarak abartılı bir şekilde tasarlanmış figürleri içermektedir. Mağara resimlerinde (Görsel 1) hayvanların karın yapıları, gerçek boyutlarından daha geniş, başları ise olduğundan daha küçük bir şekilde betimlenmiştir. Bu durum, dönem insanının temel içgüdüleri olan açlık, barınma, kıyafet temini ve yaşamın sürdürülmesi gibi unsurlarla ilişkilendirilerek tasarlanan hayvan figürlerinin doğal görünümünden farklı bir biçimde ifade edildiğini göstermektedir.

El Greco'nun eserinde yer alan İsa tasviri (Görsel 2), İncil'de yer alan belirli bir anın betimlenmesidir. Bu metin bağlamında, Mesih'in insanlığın kefareti için ödemesi anlatılmaktadır. Söz konusu eserde Mesih'in kendisini Tanrı'ya teslim etme anı vurgulanmaktadır. Bu yoğun duygusal an, mistisizmle¹ olan ilişkisi dolayısıyla doğal temsili bozma yöntemiyle ifade edilmiştir.

Mağara resimleri ve Maniyerizm eserlerinde biçimsel bozukluklar, genellikle doğaüstü, bilinçaltı veya dünya dışı etkilerin olduğu durumlarda gözlemlenmiştir. Mağara resimlerinde yapılan çizimler sıklıkla büyü ile ilişkilendirilmiş, Maniyerizm döneminde ise sınırsız

¹ Mistisizm: Aklın yetmediği alanlarda ve özellikle Tanrı kavramında, gerçeğe gönül yoluyla veya bir irade zorlayışıyla ulaşılabileceğini kabul eden felsefe ve din öğretisi; mistisizm, mistiklik (Türk Dil Kurumu, 2024).

olasılıklar doğrultusunda yenilikçi yaklaşımlar geliştirilmiş; sahneler dramatik bir şekilde aydınlatılmış, ayrıntılı kıyafetler ve kompozisyonlar ortaya konmuştur. Bu dönemde, uzatılmış oranlar, stilize pozlar ve belirgin bir perspektif eksikliği gibi arayışlar gözlemlenmektedir. Bu dönemler, görüntü bozukluklarını oluşturan önemli aşamalardan biridir. Daha sonraki dönemlerde ise farklı sebeplerle ve anlayışlarla, daha fazla ve farklı biçimsel bozukluk örnekleri ortaya çıkmıştır.

Empresyonizm ile birlikte sanat, geleneksel anlayışlardan tamamen arınmış ve farklı bir bakış açısıyla eserler üretmeye başlamıştır. Bu değişimle birlikte, dönemin sanatçıları mevcut anlayışların yetersiz olduğunu düşünerek yeni perspektifler geliştirmeye yönelmişlerdir. Cezanne, Empresyonizm'in doğadaki biçimleri yeterince doğru yansıtmadığını savunmuştur. Doğayı olduğu gibi resmetmek yerine, hissedildiği gibi yansıtmayı benimsemiş ve bu yaklaşımıyla önemli bir dönüşüm gerçekleştirmiştir (Ülger, 2022, s. 63). Cezanne'ın bu dönüşümü, Kübistler ve gelecekteki birçok sanatçı üzerinde büyük etki yaratmış, böylece biçimsel bozuklukların gelişimine zemin hazırlamıştır.

Sanat tarihinde, biçimsel bozukluklar sanatçıların yaratıcılıklarını keşfetmelerine ve sınırları zorlamalarına olanak tanımıştır. Bu bozukluklar, sanatın evrimini ve yenilikçi yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Biçimsel bozukluklar, izleyicilere alışılmadık dışında bir bakış açısı sunarak düşündürücü ve etkileyici deneyimler yaşatmaktadır.

1.1 Biçimsel Bozulma İfadelerinin Oluşumu

İlkel toplumlar, farklı toplumlarla iletişim kurabilmek için sese ek olarak başka yöntemlere ihtiyaç duymuşlardır. Bu yöntemlerden biri olan resimler, yazıdan daha eski bir iletişim aracıdır. Kayalar üzerine çizilen bu görüntüler, yalnızca avlanma sahnelerini değil, aynı zamanda insanın doğaya karşı mücadelesini ve hayatta kalma çabalarını da yansıtır. Bu çizimler, insanların içsel dünyasını dışa vurmasına olanak sağlamış ve onlara güç ve rahatlama hissi vermiştir. Bu eserlerin amacı, sanatın ve sanat eserinin başlangıcını ve temelini oluşturmuştur (Özkartal, 2009, s. 56).

Sanat, varoluşun bir ifadesidir ve genellikle çizgiyle başlar. Her dönemde, sanat insanın çevresine ve iç dünyasına dair derin anlayışları ifade etme aracı olarak işlev görmüştür. Primitif sanat, yaşamın dış gösterişinden ziyade insanın ve yaşamın özünü vurgulamıştır. Bu sanat anlayışının, biçimi yansıtmaya, anlamı yorumlama yeteneği ve yalınlığın doğurduğu

gerilim duygusu, günümüz sanatçıları da etkilemiştir. Ava çıkmadan önce resimlere bakan insanlar, belirsizlik duygularını bir nebze olsun hafifletmek için belirli sonuçlar beklemiş olabilirler. Bu durum, insanların sanatı, inançlarını ve günlük yaşamlarındaki belirsizlikleri nasıl ele aldıklarını anlamamıza yardımcı olabilir (Ateş, 2022, s. 21).

Bugün günümüz sanatına ve primitif toplum sanatına bakıldığında, formu biçimleme arzusunun farklı temellere dayandığı görülmektedir. Bununla birlikte, ilkel toplumların biçim anlayışı, yakaladıkları sadelik ve soyutlama yeteneği, günümüz sanatçıları da etkilemiştir. Neolitik sanatçıların amacı, değişken ve geçici etkilere sahip olmayan, insanların birbirleriyle ve evrenle olan ilişkilerini doğru bir şekilde yansıtan kalıcı eserler üretmektir. Bu şekilde, nesneden uzaklaştırılan veya ayrıştırılan benlikle birlikte simgeler ortaya çıkmıştır (Aktaran Dağlı, 2022, s. 634).

Bu süreçte, geçmişte kullanılan ve artık modası geçmiş tema ve anlayışlar, ilerleyen zamanlarda kendilerini güncel konular içinde farklı biçimlerde, ancak aynı teknik ve üsluplar etrafında bulmuşlardır. Ayrıca, modern zamanda birçok sanatçı, geçmiş dönemlerde kullanılan plastik bozulmuş yapıları farklı konularda uygulamıştır. Bu bağlamda en bilinen sanatçıların arasında Pablo Picasso'nun Avignonlu Kızlar adlı eserinde (Görsel 5) ve Jean Dubuffet Doğum (Görsel 7) adlı eseri sayılabilir.



Görsel 1. Lascaux Mağarasında Bulunan Duvar Resimleri. M.Ö 15.000 civarı. <https://124.im/CxBFO>

Lascaux Mağarası'nda bulunan duvar resimlerinde olduğu gibi, belirtilen hayvanların olduğundan farklı biçimlerde resmedildiği gözlemlenir (Görsel 1). Mağara resimlerindeki abartmalar, belirsizlikler ve dinamik tavırlar, belirli bir düşünce veya duygunun vurgulanarak ifade edilmesine olanak tanımaktadır (Geçen ve Dede, 2021, s. 378).

Günümüzde sanat, çeşitli yaklaşımlar ve tekniklerle temel duyguların ifade edilmesini ve modern insanın doğa ile karmaşık ilişkisini anlamayı amaçlamaktadır. Çağdaş sanatçılar, doğal çevre, ekoloji, sürdürülebilirlik gibi konuları ele alarak, insanın doğaya etkisini, bağımlı veya çatışmasını ifade etmektedirler. Ayrıca, bireysel duyguları, anıları ve düşünceleri gibi içsel deneyimleri keşfetmek ve ifade etmek için sanatsal araçlardan yararlanmaktadırlar.

Maniyerizm dönemiyle birlikte, Rönesans'taki idealize edilmiş görüntüsünden saparak, daha çok mağara resimlerinde gözlemlenen biçimsel bozulmalara benzer bir yönelim görülmüştür. Bu değişim, özgün bir tarzın oluşumunun ilk adımlarını teşkil etmektedir. Figürlerin plastik yapısındaki bozulmalar, biçimsel bozulmanın mağara resimlerinden sonraki ilk örneklerini oluşturmuş ve sonraki sanat akımlarına zemin hazırlamıştır.



Görsel 2. El Greco. Arka planda Toledo ile Çarmıha Gerilmiş İsa / Christ Crucified with Toledo in the Background. 1604-1614. (Tuval üzerine yağlı boya. 111 x 69 cm). <https://124.im/QDS0LB>

Maniyerizm döneminde, her şey karışık ve sürekli hareket halindedir. Bu durum, olayların net bir şekilde anlaşılmasını zorlaştırır. Bu hareketlilik, El Greco'nun resminde de görüldüğü gibi, renklerin yanı sıra figürlerin uzatılması ve çeşitli pozlarla resmedilmesinden kaynaklanır (Görsel 2). Bu yaklaşım, o dönemdeki Rönesans'ın uyumlu formlarına bir karşıtlık teşkil etmektedir. Nazan ve Mazhar İpşiroğlu'nun kaleme aldığı "Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi" adlı eserinde belirtildiği üzere, Albrecht Dürer, Kuzey Rönesansı'nın hâkim olduğu bölgeden Maniyerizm geçiş aşamalarında olan İtalya'ya geldiğinde kendisini özgür sanatçılar arasında bir işçi olarak değerlendirmiştir (2017, s. 110). Bu durumun temel nedeni, İtalya'da sanatın dinin etkisinden büyük ölçüde bağımsız hale gelmiş olmasıdır. Maniyerizm, yalnızca bütüncül bir üslup olmanın ötesine geçerek, bağımsız ve kişisel üsluba yönelik yeni bir farkındalık geliştirme sürecini temsil etmektedir. Sanatçılar, kendi "iç dünyalarına" yapılan bu yenilikçi vurgu sayesinde, Barok döneminde de önemlerini sürdürmüşlerdir. Eserlerin, döneme hâkim Rönesans değerlerinden farklı bir karakter taşıması nedeniyle "tuhaf" olarak nitelendirilmesi, Maniyerizm'in Yüksek Rönesans'ın nispeten natüralist yaklaşımına karşı bir tür tepki olarak değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır (Farthing, 2014, s. 202-203). Dolayısıyla, Maniyerizm, Rönesans'ın ideal biçim anlayışının bozulmasına yol açan bir olgu olarak değerlendirilebilir (İpşiroğlu, 2017, s. 111).

Hayal gücünün ve sezginin, yaratımın öznel niteliğine üstün gelmesi, El Greco stiline temel ilkelerinden birini oluşturmuştur. El Greco, klasik sanatın ölçü ve oran gibi kriterlerini bir kenara bırakarak, sanatın en yüce arayışının zarafet olduğunu savunmuştur. Ancak, ressamın zarafete ulaşabilmesi için en karmaşık sorunları ustalıklı çözüme yeteneğine sahip olması gerektiğini vurgulamıştır (wikipedia. Erişim: 03.01.2025. [t.ly/qj4cJ](https://tr.wikipedia.org/wiki/El_Greco#/medya:El_Greco_-_Sanat_1566-1614.jpg)).

1.2 Biçimsel Bozulmanın Yeniden Keşfi ve Gelişimi

Her dönemin kendine özgü etkileri aracılığıyla ve modernleşmeyle plastik sanatların tarzları çeşitli değişiklikler göstermiştir. Bu değişiklikler sadece ele alınan konularla sınırlı kalmamış, aynı zamanda resmin tekniği veya uygulanış biçimi de farklılık göstermiştir. Bu teknikler, imgelerin kendi içlerinde her zaman anlam veya anlamlar barındırdığı bir yol açmıştır. Bu anlamlar, imgeler üretildikleri anda veya daha sonra üreticileri tarafından yüklenmiş ve farklı boyutlarda algılanıp yorumlanmıştır.

Sanat tarihi gelişimi üzerinde farklı tekniklerin ve özgün eserler üretimi sanatçılar ve sanat hareketleri üzerinde önemli etkileri olmuştur. Rönesans döneminden itibaren kabul görmüş çeşitli sanatsal kalıplar, öncelikle Maniyerizm sonrasında Empresyonizm aracılığıyla değişim ve gelişim göstermiştir.

Empresyonizm akımında "ışık" unsuru, sanatın önemli bileşenlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, dönemin sanatçıları ayrıntılardan uzaklaşarak, resimde ışık öğesi aracılığıyla renk elementini en üst düzeye çıkarmayı amaçlamışlardır.

Empresyonistler, anlık deneyimlerini yansıtabilme konusunda ilerlemeler kaydetmişlerdir. Ardından Post-Empresyonistler farklı kompozisyon ve renk teknikleri geliştirmişlerdir. Nesnelere daha hacimli bir şekilde resmetmeyi tercih ederek açık havada resim yapmaktan vazgeçilmiş ve planlı bir şekilde atölye çalışmalarına yönelmişlerdir. Bununla birlikte, Cezanne gibi bazı sanatçılar bu yeniliklerin hâlâ eksik yönleri olduğunu düşünmüş ve resimde düzenle dengenin kaybedildiğini düşünmüşlerdir.

Cezanne, Empresyonistler'in anı yakalama kaygısı ile doğadaki biçimleri görmezden geldiğini düşünmüştür. Duyguların görme biçimlerini etkilemesi, ilkel çağlardan beri üzerine düşünülen ve uygulanan bir durum olmuştur. Nesnenin yapısı ne kadar bozulursa, eser sahibinin duyguyu aktarabilmesi de o kadar kolay olmaktadır. Cezanne, bu anlayışla yeni arayışlara girmiş ve "ışık" unsurundan çok "biçime" ağırlık vermiştir. Biçim, renk ve duyguların ön plana alınarak doğayı görüldüğü gibi değil, hissettiği gibi resmetme isteği oluşmuştur. Bu bağlamda Cezanne eser üretirken "doğayı taklit et" anlayışından vazgeçmiştir. Dolayısıyla sanatçının dış gerçeklikten çok iç gerçekliğe yöneldiği ifade edilebilir.



Görsel 3. Paul Cézanne. Sainte-Victoire Dağı / Mont Sainte-Victoire. 1905. (Tuval üzerine yağlı boya. 64 × 83 cm). <https://124.im/8dzbfR>

Paul Cezanne'nın resimlerinde sıklıkla kullandığı "çoklu perspektif", Kübizm' e etki etmiş ve akımın sanatçıları tarafından kullanılan en önemli unsurlardan biri olmuştur. Paul Cezanne'ın doğayı yeniden tasarlama tekniği, Picasso ve Braque'ı etkilemiş ve bağımsız bir sanat üretmeye yönlendirmiştir. Nesne yüzeylerini parçalayarak çığır açan gelişmelere temel atan Cezanne, 20. yüzyılda ortaya çıkan modern sanatın öncüsü olarak kabul edilir. Sanatçı nesnenin iç yapısına ve geometrik formlara işaret ederek aynı zamanda Kübizm sanatının temel prensiplerine zemin hazırladığı görülür. Sanatçı, nesnelerin görünümünün ötesine geçerek, bir anlamda nesnenin doğal haline yaratıcı bir müdahalede bulunur (Aktaran Boztunalı ve Başbuğ, 2017, s. 154).

Cézanne'ın sık sık Sainte-Victoire Dağı'na (Görsel 3) atıfta bulunduğu, bu dağın onun için bir idol haline geldiği düşünülmektedir (Ülger, 2022, s. 71). Bu bağlamda, Cézanne'ın eserlerinde biçim bozukluğunu dini tema üzerinden ele aldığı yorumu yapılabilir; bu yaklaşım, mağara resimleri ile El Greco ve Gauguin gibi sanatçılarla da paralellik göstermektedir. Biçim bozukluğuna dair örnekler sunan birçok sanatçı, eserlerinde doğal görüntüden uzaklaşarak bilinç üstü bir form yakalamayı amaçladıkları görülmüştür. Ayrıca Cézanne'ın hayatının son dönemlerinde ürettiği Sainte-Victoire Dağ manzarası tablolarının giderek daha soyut bir niteliğe büründüğü gözlemlenmektedir (Ülger, 2022, s. 75). Bu bağlamda, soyut ekspresyonist sanatçıların eserlerinde de görüldüğü üzere, eserde belirtilen yapı görünürlüğü bozulmasıyla soyutlamaya doğru yönelmenin kapıları aralandığı yorumlanabilir.

20. yüzyılın başında ortaya çıkan ve Pablo Picasso, Georges Braque gibi sanatçılar tarafından geliştirilmiş bir stil olarak bilinen Kübizm'in temel özelliği; objelerin geometrik şekillere dönüştürülmesidir. Sanatçılar, objeleri çok açılı bir şekilde ele alarak onları çeşitli açılardan gösterirler.

Geleneksel klasik resim anlayışından farklı olarak Kübist resimlerde mekansal derinlik duygusu yerine; düzlem üzerinde çizgilerin, formların ve renklerin bir araya gelmesiyle oluşan yüzeylerin ön plana çıktığı görülür. Kübist resimlerde genellikle nesnelerin tamamı değil, belirli bir kısmı gösterilir. Bu, izleyicinin geri kalan kısmı tamamlaması amacı ile yapılır ve izleyici, sanatçının amaçladığı bakış açısını tam olarak anlayabilir. Ayrıca, Kübist resimlerde perspektif kurallarına uyulmadığı için nesnelere tamamen yeniden şekillendirilir ve uzay/derinlik etkisi ortadan kalkar.



Görsel 4. Pablo Picasso. Tortosa' daki Tuğla Fabrikası / Brick Factory at Tortosa. 1909. (Tuval üzerine yağlı boya. 50.7 × 60.2 cm). <https://124.im/auZV>

Nesnelerin gerçekçi bir perspektif yerine geometrik şekiller ve köşeler kullanılarak gösterildiği (Görsel 4) Kübist resimleri izleyenler, resmin nesnelere ve figürlerin bir tür bozukluğa uğramış veya parçalanmış gibi görüldüğünü düşünebilirler. Kübist resimlerdeki "bozukluklar", sanatçıların figürleri ve nesnelere farklı açılardan gösterip geometrik şekiller kullanarak yeniden yaratmalarından kaynaklanır. Bu, bir tür anlamlı bozukluk olarak adlandırılabilir.

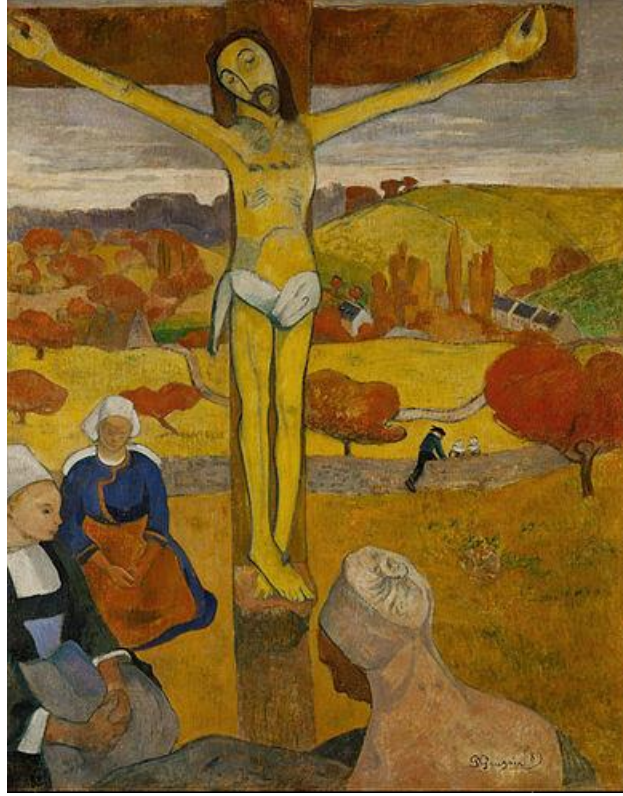
Kübizm, sanat tarihi açısından oldukça önemlidir. Hem şekiller hem de renkler açısından tamamen yeni bir yaklaşım benimsenmesiyle başlayan Kübizm'in ardından Dışavurumculuk ve Soyut Sanat gibi birçok sanat akımı doğmuştur. Bu yenilikçi görünen tavır aslında geçmişe dönüşün önemli bir aşamasını temsil etmektedir. Sanatçılar artık ilkel sanatları araştırarak daha basitleştirilmiş formları eserlerine dahil etmiş ve daha çok duygunun dışavurumu olan işler üretmeye başlamışlardır. Bu, Kübizm'in önemli bir karakteristiği haline gelmiştir. Picasso gibi dönemin entelektüel sanatçılarından biri, primitif sanatın çizgi, renk ve biçimde alışılmadık dışında ifade biçimini fark etmiştir... Sanat yaşamı boyunca sürekli olarak ilerleyen ve değişen Pablo Picasso, Afrika kültüründen etkilenmiş ve bu etkiyi kendi sanatsal anlayışıyla yorumlayarak ilerleyen zamanlarda yapacağı çalışmalara temel oluşturmuştur (Dağlı, 2022, s. 632). İlkelcilik, Batı sanatında, özellikle Afrika ve Okyanusya gibi Batı dışı kültürlerin sanatsal formlarından ilham alarak doğmuş bir akımdır. İlkelcilik, modernizmin başlangıcında, sanatçıların Batı'nın akademik sanat anlayışına bir tepki olarak

basit ve doğrudan ifade biçimlerine yönelmelerine neden olmuştur. Bu akımın öncüleri arasında Paul Gauguin ve Pablo Picasso gibi isimler yer alır. Picasso'nun "Les Demoiselles d'Avignon" adlı eseri (Görsel 5), Afrika maskelerinden ilham alarak İkelcilik ve Kübizm'in bir sentezini sunar.



Görsel 5. Pablo Picasso. Avignonlu Kızlar / Les Demoiselles d'Avignon. 1907. (Tuval üzerine yağlı boya. 243,9 × 233,7 cm). <https://124.im/AOvoJU>

İkelcilik akımının öncülerinden biri olan Paul Gauguin'in etkisi Ekspresyonizm ve Kübizm üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır. İkelcilik, 1905 yılında Fovların ilk sergilerini açması ile başlayan bir hareketin habercisiydi. Bu hareket sayesinde eleştirmenler ve sanatçılar kabile sanatını, bir zamanlar akademik sanatçıların Yunan heykelticileri inceledikleri gibi büyük bir tutkuyla incelediler (Aktaran Dağlı, 2022, s. 636-637). İkel sanatın cazibesine kapılan Gauguin aynı zamanda Sembolist sanatçıların da öncülüğünü yapmıştır. Düşüncelerinden daha değerli bir konuma koyduğu biçim ve renk konularını sembolizm üzerinden belirtmiş ve figürlerine yansıtmıştır (İldeş, 2003, s. 13). Gauguin, eserlerinde kalın konturlar kullanarak eserlerindeki belirgin hale getirdi. Bu anlayış ile birlikte formun yapısı, belirlediği biçim bozmaları daha belirgin hale gelmiştir.

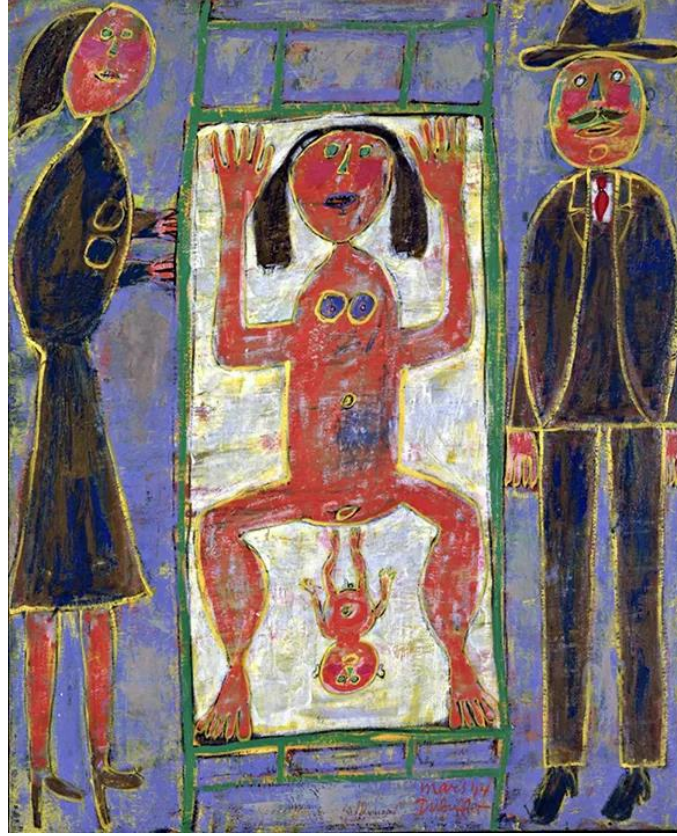


Görsel 6. Paul Gauguin. Sarı İsa / Yellow Christ. 1889. (Tuval üzerine yağlı boya. 91.1 × 73.4 cm).

<https://124.im/pwRD>

Sarı İsa eseri (Görsel 6), El Greco' nun Arka planda Toledo ile çarmıha gerilmiş İsa (Görsel 2) adlı eserinde olduğu gibi bir manzara arka planına karşı çarmıha gerilmiş İsa figürünü tasvir etmektedir. Her iki resimde olduğu gibi İsa acı çekme ve teslimiyet duygusu yoğun bir biçimde aktarılmıştır. Bu aktarım, biçimin bozulmasına yol açmıştır. Sarı İsa eserinde İsa figürü vücut yapısı uzamış, elleri ve ayakları ise orantısız biçimde abartılı bir görünümde betimlenmiştir. Cilt dokusuyla da dünya dışılığını vurgulayan, olağan dışı bir ışık yaymaktadır.

Günümüzdeki baskıcı kurallar ve üreticiliği engelleyen popüler kültür, sanatçıları yeni ve öz bir bakış açısı aramaya yönelttiği için İkelciliğe olan ilgi artmıştır. Çağdaş toplumun baskıcı tutumlarına tepki olarak, sanatçılar saflık ve bilgisizliğe yönelerek çocuğa özgü görüşlere ilgi duymaya başlamıştır. Art Brut da bu anlayışla, aşırı akademik tutumlara karşı bir tepki oluşturmuş; İkinci Dünya Savaşı ve Lascaux mağaralarının keşfi gibi dönemin önemli olaylarının etkisi altında, akımın ve öncü sanatçı Dubuffet için eser üretimine ilham kaynağı olmuştur. Bu gelişmelerden sonra, ilkel sanatın yeniden yorumlanma fikri bu akımı teşvik etmiştir. Art Brut, sanatın tamamen akademik anlayışından uzaklaşarak duygunun tam bir ifadesine dönüştüğü bir noktaya ilerlemiştir.



Görsel 7. Jean Dubuffet. Doğum / Childbirth. 1944. (Tuval üzerine yağlı boya. 99.8 × 80.8 cm).

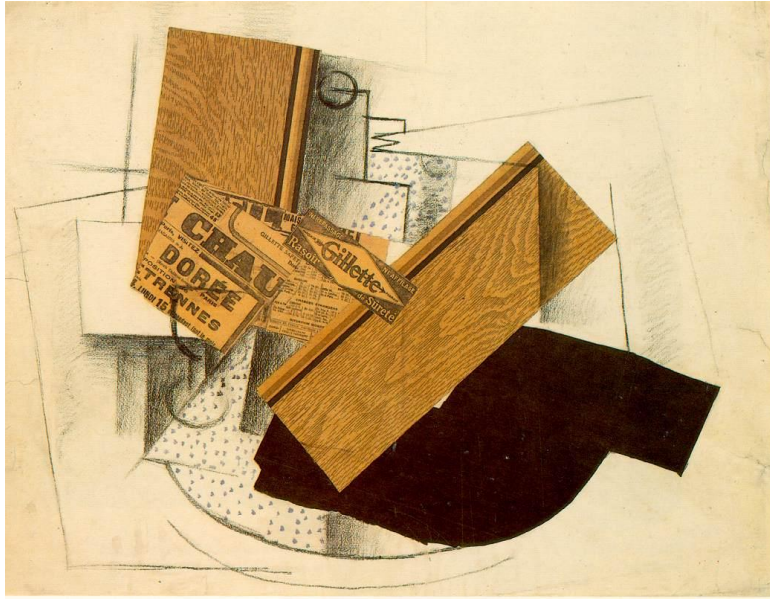
<https://124.im/AnoZ>

Bu sanatsal gelişme, aslında bir bakıma geçmişe bir dönüş olarak da değerlendirilebilir. Zira, mağara resimlerinin yaratılma sürecindeki zihinsel yaklaşım, Art Brut akımının temel öğelerinden birini oluşturur. Jean Dubuffet, kişinin bilinçaltı ve çocukluk dönemleriyle bağlantı kurarak insanın ilkel bölgelerini keşfetmeye teşvik eder ve çocuk resimlerine öykünerek bireyin kendini ifade etmesini sağlar. Ayrıca, bilinçli ve bilinçsiz resim uygulamalarıyla da bireyin iç dünyasını dışa vurmasına yardımcı olur (Çelikbaş, 2020, s. 35). Bu içe dönüş resmin tekniğini daha basit bir forma dönüştürür. İlkel çağlarda gördüğümüz formun bozuk yapısı aynı şekilde Dubuffet ve Art Brut akımlarında görülmüştür.

Dubuffet'nin moderniteyi reddetmesi, aynı zamanda saf yaratıcılık ve primitif tasvirle yerli halkların kültürel izlerini ve yaşadıkları deneyimlerin dışavurumunu oluşturur. Art Brut'te Dubuffet'nin savunduğu durum da budur ve onun çalışmaları, ilkel toplumların eserleri gibi gerçek bir ifadedir. Buradaki "ilkel" kelimesi, yaygın kullanımdaki anlamından farklıdır. Burada "ilkel" kavramı, "geri kalmış" anlamında değil, daha çok ilk elden alet yapabilen,

eser üretebilen, doğayla ilk karşılaştığı duygularıyla yaratıcı ifadelerini ortaya koyan bir kavramdır (Çelikbaş, 2020, s. 39).

Kolaj, Kübizm'in bir uzantısı olarak gelişmiş ve bu akımın ifade biçimlerini daha da genişletmiştir. Kolaj, farklı malzemelerin- gazete parçaları, fotoğraflar, kumaşlar ve diğer objeler- bir araya getirilerek tek bir kompozisyon oluşturulmasıdır. Picasso ve Braque, Kübist eserlerinde Kolaj tekniklerini kullanarak, sanatın iki boyutlu yüzeyinde üç boyutlu bir gerçeklik yaratılması yaratmışlardır (Görsel 8). Kolaj, sanatçılara, gerçek dünyanın unsurlarını doğrudan sanat eserine entegre etme imkânı vererek hem İkelcilik hem de Kübizm'in ifade olanaklarını zenginleştirmiştir. Oskay'ın da "Kübizimde Kolaj" tezinde belirttiği gibi ilk Kolaj uygulamalarını gerçekleştiren Pablo Picasso, George Braque ve Juan Gris, XX. yüzyılın başına kadar süslemecilikte kullanılan ve tekil örneklerde rastlanan Kolaj tekniğini, Kübizmin oluşturduğu yeni biçim dili içinde kullanmışlardır. Ayrıca, bu sanatçılar bu tekniği bir biçem düzeyine çıkarmışlardır (Oskay, 2001, s. 1).



Görsel 8. Georges Braque. Gillette Masada Natürmort / Still Life on a Table Gillette. 1914. (Kağıt üzerine kömür, kolaj ve guaj boya. 48 × 62 cm). <https://124.im/m7rl4oO>

Kolajın sanat dünyasına yerleşmesinde Kübizm önemli bir rol oynamıştır. Fotomontajın hazırlanmasında ise Kolaj büyük bir etkidir. 1870' lerin başında, İngiliz fotoğrafçı Francis Bedford, Fransa'da Eugene Appert ve Kanadalı William Notman birbirinden farklı deneyler yapmıştır. Bu deneyler arasında, görüntülerin tamamen kesilip, yeni bir kompozisyon içinde bir araya getirilmesiyle oluşturulan çalışmalar, aynı zamanda 20. yüzyılın fotomontajını hazırlayan deneyler sayılabilir (Oskay, 2001, s. 17).

Yeni medya teknolojileri, sanatçıların çalışma imkanlarını ve potansiyelini artırırken, fotoğraf montajı, Kolaj, buluntu fotoğraf gibi yöntemleri kullanarak alternatif üretim alanlarını yenileyerek bireyselliği ve öznel gerçekliği ön plana çıkaran görme ve gösterme şekilleri oluşturmuştur (Aktaran Çakıroğlu, 2022, s. 307).

İlkelcilik, Kübizm ve Kolaj gibi ifade araçlarının birleşimi, modern sanatın sınırlarını genişleten ve sanatçıların geleneksel yöntemlerden özgürleşmesini sağlayan bir dönüşüm yaratmıştır. İlkelcilik, Kübizm ve Kolaj, sanatın sadece görsel bir deneyim olmanın ötesinde, kültürel ve düşünsel bir ifade aracı olarak yeniden tanımlanmasına katkıda bulunmuştur. Bu akımların bir araya gelmesi, 20. yüzyıl sanatında yeni anlatım yollarının keşfedilmesine ve sanatçıların yaratıcı özgürlüklerinin artmasına olanak tanımıştır.

Teknolojik ilerlemeye paralel olarak, özellikle görsel iletişim ve tasarım alanında sanatçılar tuval yerine monitörler, devreler kullanmakta ve elle tutulabilir boya ve fırçaların yerine daha çok algoritma ve sayısal veriler üzerinde çalışmaktadır. Bu değişim, sanatın dijital dünyaya doğru evrilmesine ve yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır (Somer, 2013, s. 1). Dijital teknolojinin yaygınlığından önce, Glitch Art'ın temelleri 1960'lı yıllarda atılmıştır. Bu alandaki öncü isimlerden biri olan Nam June Paik, bozulmaların estetiğini araştıran önemli bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. Paik'in 1965 tarihli "Magnet TV" adlı eseri, bir mıknatıs kullanarak bir televizyonun görüntüsünü manipüle etmesiyle dikkat çekmektedir (Görsel 9). Bu eser, Glitch Art türünün potansiyelinin erken bir kanıtı olarak sanat tarihindeki yerini almıştır (Fakewhale, 2023). Manyetik alan, televizyonun elektronik sinyallerine müdahale ederek yayınlanan görüntüyü, mıknatısın hareket ettirilmesiyle değişen soyut bir forma dönüştürmektedir. Paik'in radikal eylemi, televizyon setini, hareketli görüntülerin şansa bağlı prosedürlerle üretildiği ve isteğe bağlı olarak değiştirilebilen bir heykele dönüştürerek, yayınlanan televizyonun görünüşte dokunulmaz olan gücünü zayıflatmaktadır.



Görsel 9. Nam June Paik. Mıknatıs TV / Magnet TV. 1965. (TV ve üzerine yerleştirilmiş mıknatıs).

<https://124.im/vpqWrVL>

Sanat, bazen kasten yapılan bir uygulamanın sonucu olurken, bazen de bilinçsizce gerçekleşen bir eylemin ürünü olarak ortaya çıkar (Atalay ve Kanat, 2017, s. 3475).

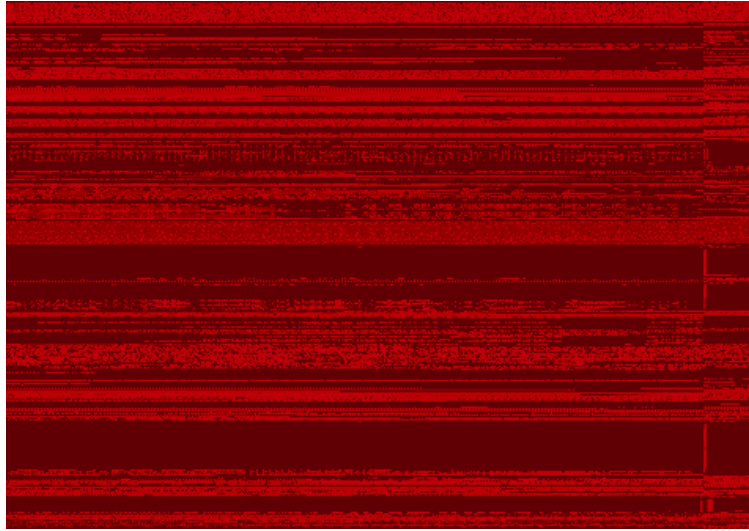
Somer'e göre, medyanın fiziksel formdan sayısala geçişi ve bu medya üreten makinelerin (bilgisayarlar, monitörler, yazıcılar vb.) hızla yaygınlaşmasıyla artan hata sayısına cevap olarak Glitch sanat doğmuştur. Glitch terimi, kayma, hata, kırılma ve bozukluk gibi anlamlara gelmektedir (Aktaran Kanat, 2018, s. 29).

Dijital veya analog hatalar, estetik açıdan şekillendirilmiş eserlerin bozulmasını sağlayan dijital ve fiziksel olarak değiştirilmiş elektronik cihazlar tarafından "hata" veya devre bükme gibi kavramlarla ifade edilebilir. Başlangıçta tesadüfi olan görsel bozulmalar, daha sonra estetik bir değer ve sanatsal bir derinlik kazanıp gerçekleştirilen görsel manipülasyonlardır. Teknik açıdan beklenmeyen bir arıza veya aksaklığın sonucu olarak ortaya çıkarlar. Evrimsel Sanat'ta yeni bir ifade biçimi olarak kabul edilen Glitch Sanatı, dijital sanatın yenilikçi bir türüdür ve dijital görüntüleri alışılmadık şekillerde değiştirerek çeşitli tekniklerle manipüle eder. Genellikle çeşitli teknolojik hatalar sonucu ortaya çıkar ve sık sık parçalanmış, solmuş, sistemli görüntüler olarak tanımlanır (Aktaran Kanat, 2018, s. 29).

Teknolojinin hızla ilerlemesiyle, öncelikle fotoğraf makinelerinin, ardından sinema ve televizyon gibi hareketli görüntüleri kaydeden araçların icadıyla, dünya görsel ve işitsel bir

dilin kendine özgü kuralları ile açıklanabilecek hızlı bir sürecin içine girmiştir. Bu teknolojik gelişim, görsel iletişim ve tasarım uygulamalarında deneysel bir destek sağlamıştır. Birçok tasarım denemesi, dijital yanılgıları, hataları ve yeni görsel uygulama alanlarını beraberinde getirmiştir (Uslu, 2016, s. 1969).

Ant Scott, Glitch Sanat hareketinin kurucusu olarak kabul edilir ve 2002'den beri saf Glitch'in öncülerinden biri olarak bilinir. Scott'un çalışmaları (Görsel 10) genellikle Glitch benzeri ve Saf Glitch arasında yer alır. Saf Glitch parçalarının çoğunu yazılım ve donanım hatalarından elde eder. Scott'ın data-bending ile yarattığı görüntüler Saf Glitch örnekleri olarak kabul edilir. Eserleri genellikle binary kodları, pikselleri kare veya dikdörtgen bloklar halinde gösterir. Scott, çalışmalarında geleneksel ve kişisel bilgisayar monitörlerinin boyutlarını kullanır (Jackson, 2011, s. 3-64). Scott'ın "Liore" isimli çalışması ve o yıllarda ürettiği çalışmaların birçoğu yazılım bozulmaları, bilgisayar hafızasının kırılması, emülatör müdahaleleri ve yazıcı bozulmaları ile ürettiğini açıklamıştır (beflix. Erişim: 05.10.2024 <https://www.beflix.com/archive/faves0102.html>).



Görsel 10. Ant Scott. Liore. 2001. (Müdahaleye uğratılmış verinin görselleştirilmesi. 467 × 329 px).

<https://124.im/Gj36Ath>

Günümüz sanatçıları bu alanda kendi yorumlarını geliştirerek farklı etkinlikler düzenlemişlerdir. Ansal arızaları, kusurları tasarımsal bir mekanizmaya dönüştürmüşlerdir. Aksaklık sanatı, fotoğrafın içindeki dijital Sürrealizm, bellek kaymaları, zaman yetersizliği, görüntü algoritması, deneme başarısızlığı, kodda rastgele parametreler, uyumsuz kaos gibi isimlerle Glitch Sanatı'na katkı yapmışlardır (Uslu, 2016, s. 1971-1972).

Datamoshing temelde, değişmesi gereken çerçevelerin değişmediği bir Glitch efekti yaratmak için video kliplere zarar verme tekniğidir. En çok kesimler arasında ve hareket boyunca fark edilir. Datamoshing, görüntü karelerini bozma, kaldırma veya değiştirme işlemidir. Karelerinin yanlış resme uygulanmasına neden olur. Özel bir Glitch tekniği olan datamoshing, bilinçli olarak kareler arası hareket telafisini kullanarak malzeme üretme ve videonun yan ürünü olan tahmin hatalarını sıkıştırma tekniklerine işaret eder. Datamoshing terimi, "veri" kelimesinden türetilmiş olan ve "moshing" ismiyle daha çok argo bir terim olan bir bileşik terimdir. "Moshing" terimi genellikle insanların birbirlerini itme ve çarpma gibi agresif eylemleri ifade etmek için kullanılır.

Databending ise dijital verilerin kasıtlı olarak yanlış kullanımı veya hatalı biçimlendirme işlemi yoluyla, sanat eserleri veya diğer yaratıcı projeler oluşturmak için kullanılan bir teknik veya yöntemdir. Bu işlem, genellikle resimler, müzik dosyaları veya video klipler gibi dijital medya türleri üzerinde uygulanır. Databending, öncelikle, dosya formatlarının yanlış yüklenmesi, dosyaların doğru biçimlendirmede olmaması, dosya türlerinin değiştirilmesi veya dosyaların elle düzenlenmesi gibi yöntemlerle uygulanır. Bu teknik, dosya içeriğinin karmaşık hale gelmesine ve beklenmedik sonuçların oluşmasına neden olur. Databending, sadece dijital sanat için kullanılmaz; aynı zamanda müzik yapımcıları tarafından da kullanılır ve özellikle Glitch müziği türünde popülerdir. Databending, neden olduğu rastgele ve çoğu zaman beklenmedik sesler, Glitch müzik türünde benzersiz bir ses estetiği yaratır. Databending tekniklerini kullanarak yaratılan sanat eserleri, farklı sanatçılar tarafından farklı şekillerde uygulanır ve bu teknik, yaratıcı ifade için heyecan verici bir araç olabilir.

Ayrıca günümüzde sıkça kullanılan artificial intelligence/yapay zekâ (AI) programları sanatsal ürün çıkarmada oldukça etkili bir altyapıya sahiptir. Çeşitli kullanıcılar hayal dünyasına göre bir metin veya bir görsel yoluyla bu yapay zekadan çeşitli görsel çözümler ortaya çıkarmaktadır. Ortaya çıkan bu görsel çözümler internet altyapısından var olan görsellerin birleşmesi olarak yorumlanabilir. Görselin bulamadığı belli kısımlar Glitch etkisine benzer bir aksaklık ile belirginleşir. Bu beliren kısım bulanık etkisi ile de kendini belli eder. Bu durum bulanık etkisinin bilinmeyenini gösterdiği sonucuna ulaştırabilir.



Görsel 11. Hugo Caselles-Dupré, Pierre Fautrel ve Gauthier Vernier. Edmond de Belamy' nin Portresi / Portrait d'Edmond de Belamy. 2018. (Kâğıt üzerine mürekkep baskı. 70 × 70 cm). <https://124.im/J0r56>

Edmond de Belamy'nin Portresi, 18. ve 19. yüzyıllara ait hayali bir burjuva ailesini temsil eden Belamy'lerin on bir portre serisinin bir parçasıdır (Görsel 11). Karakter, dörtte üçlük görünümde, siyah ceketli ve beyaz yakalı ve yüzü bulanık biçimde temsil edilmiştir. Edmond de Belamy'nin Portresi, bir müzayede salonunda satışa sunulan, yapay zekâ yazılımıyla üretilen ilk sanat eseri olan bir tuval üzerine baskıdır (christie's. Erişim: 29.07.2024. <https://www.christies.com/en/lot/lot-6166184>)

Glitch sanatı, günümüzdeki en güncel ve teknolojik sanatsal yapıyı temsil eder. Bu sanat şekli, bozulmanın estetik bir yapısı olduğunu birçok örnek ile kanıtlamıştır. Bugün birçok sanatçı, Glitch akımı etrafında eserler üretmeye devam etmektedir.

Sabato Visconti, eserlerinde video müdahalelerine yer vermektedir (Görsel 12). #Glitchbooth, katılımcıların 1 ila 2 dakikalık video portrelerini yakalayan etkileşimli bir video enstalasyondur. Bu video portreleri, bozulmuş bir DivX kodlayıcısı kullanılarak manipüle edilmekte ve katılımcıların Glitch estetiğini deneyimlemeleri amacıyla anlık olarak işlenmektedir. Düğünler ve çeşitli etkinliklerde yaygın olarak bulunan fotoğraf kabinlerinden esinlenerek geliştirilen #Glitchbooth, "Selfie Kültürü"nü dijital teknolojilerin ve dağıtım kanallarının yapısal koşulları çerçevesinde inceleyen bir toplumsal uygulama

olarak değerlendirilmektedir (sabotox. Erişim: 19.10.2024,
<https://www.sabatobox.com/glitchbooth>).



Görsel 12. Sabato Visconti. #Glitchbooth. 2018, (Video üzerine müdahale, video enstalasyonu).

<https://124.im/6aRefbT>

Glitch sanatı, dijital teknolojinin hızla geliştiği günümüzde önemli bir yer tutmaktadır. Bu sanat türü, bilinçli bir şekilde hatalı veya bozuk görüntü ve sesleri kullanarak yeni bir estetik deneyim sunar. Glitch sanatçıları, genellikle dijital formatlarda bulunan verileri manipüle ederek, beklenmedik ve şaşırtıcı sonuçlar elde etmeyi amaçlarlar. Bu şekilde, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayarak, izleyiciyi düşündürmeye ve sorgulamaya teşvik ederler. Glitch sanatının ana hedeflerinden biri, teknolojinin mükemmelliğine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Hatalı ve bozuk görüntüler, dijital medyanın sürekli olarak yenilikçi ve hatasız bir şekilde sunulması beklentisine meydan okur. Bu sanat türü, kusurların ve hataların gerçekliği yansıtan ve insan varlığının doğasını hatırlatan bir şekilde kullanılmasını sağlar.

Glitch sanatının etkisi giderek artmaktadır ve birçok sanatçı ve küratör, bu sanat akımının popülerliğini ve önemini fark etmektedir. Glitch sanatı, dijital kültürün ve teknolojinin hızlı değişimine yanıt olarak ortaya çıkan bir ifade biçimidir ve gelecekte daha da ilgi görmesi beklenmektedir.

2. BÖLÜM: İFADEYİ BULANIKLAŞTIRMAK

Hava perspektifi veya atmosferik perspektif, atmosferin bir nesnenin uzaktan görünüşü üzerindeki etkisini tanımlayan bir terimdir. Bir nesne ile izleyici arasındaki mesafe arttıkça, nesne ile arka plan arasındaki kontrastın azaldığı gözlemlenir; bu durum, nesne üzerindeki ayrıntıların ve işaretlerin belirginliğinin azalmasına yol açar. Bu etki, primitif sanatın basit formlar ve içsel ifade biçimleriyle taşıdığı anlamı daha sofistike bir şekilde ifade etmeye olanak sağlamıştır.

Hava perspektifi diğer bir adıyla Sfumato tekniği, İtalyanca kökenli "Sfumare" kelimesinden türemiş olan bu terim, sözlük anlamı "gözden kaybolmak" şeklinde çevrilmiştir ve anlam olarak "duman gibi havaya karışıp yok olmak" anlamına gelir, yani belirsiz, soluk ve bulanık demektir (Sesli Sözlük, 1999). Bu teknik, yavaşça havaya karışan ve yumuşak fırça darbeleriyle birbirine karışarak belirsizleşen bir etki yaratır. Adım adım ilerlenerek tonlar birbirine karışır ve resmin genelinde belirgin sınırlar kaybolur. Sonuç olarak, resimdeki nesnelerin konturları belirgin olmaktan ziyade, birbirine karışan tonlar arasında kaybolur. Bu da resme bir hava, bir yumuşaklık ve belirgin bir gizem hissi katar.

15. yüzyılda uygulanan doğrusal perspektif, izleyicinin gözünü resmin iç alanına yönlendiren önemli bir işlev sergilemekteydi. Bu dönemde, derinlik algısı oluşturma amacıyla ilk kez hava perspektifi kullanılmıştır. Hava tabakası, formları çevreleyen konturları yumuşatarak, sis perdesi altında kaybolan peyzajın derinliğini izleyiciye hissettirme imkânı sunmaktadır. Böylece, izleyici resmin yüzeyine bağlı kalmadan mekânsal derinlik deneyimini yaşayabilmektedir. 15. yüzyıl sanatçıları, gölge ve ışığı nesnelerin hacim ve derinliğini vurgulamak amacıyla zıt değerler olarak kullanma eğilimindediler. Ancak Leonardo da Vinci, meslektaşlarına bu uygulamadan kaçınmalarını önermiştir. Da Vinci'ye göre gölge ve ışık, birbirinin zıttı olmaktan ziyade, birbirini tamamlayan değerlerdir (İpşiroğlu, 2017, s. 79).

Leonardo da Vinci, optik deneylerle ışığı ve rengi inceleyerek geliştirdiği sfumato tekniğini kullanarak keskin çizgisel kontürler yerine derinlik yaratan farklı bir etki elde etmiştir. Bu teknikte, renklerin katmanlar arasında yan yana gelmesi, birbirlerini etkileyerek optik karışımların oluşmasını sağlar. Bu sayede, tablolarında daha yumuşak geçişler ve derinlik hissi yaratırken, aynı zamanda izleyiciye daha gerçekçi ve etkileyici bir deneyim sunar

(Tuğal, 2018, s. 60). Tonların veya renklerin aydınlıktan karanlığa geçişi neredeyse fark edilemez. Işıklar ve gölgeler adeta duman gibi harmanlanmıştır. Da Vinci'nin bu teknikle yarattığı eserler, özellikle Mona Lisa eserinde olduğu gibi izleyiciye gerçeküstü ve gizemli bir atmosfer sunar.

“Opak cisimlerin gerçek hatları hiçbir zaman keskin bir kesinlikle görülemez. Bunun nedeni, görme yetisinin gözbebeği yoluyla yayıldığı bir noktada olmamasıdır... ve böylece gölgeli cisimlerin ana hatlarının bulanıklaşmasının nedeni kanıtlanmıştır” (Nagel, 1993, s. 9). Leonardo, taslağı belirli bir çalışma için hazırlık olarak değil, bir eşik aşaması olarak, zihni daha ileri araştırmalara teşvik eden bir şey olarak tasarlamıştır. Faust'a (2012, s. 81) göre konseptine uygun çizim, "sanatçının zihninde sürekli devam eden bir süreç" haline geliyor ve çizginin belirsizliği, hayal gücünün devamlılığını sabitlemek yerine onu akış halinde tutuyor.

İtalyan ressamların kullandığı Sfumato tekniği, hareket yanılsaması yaratmak için kullanılmıştır. Mona Lisa'nın tebessümü, Sfumato tekniğinin başarılı bir örneğidir ve ona "dumanlı" bir etki kazandırır. Leonardo da Vinci, Mona Lisa'nın dudaklarını belirsizleştirerek, izleyicinin onun gülme ya da ağlama eylemi içinde olduğu izlenimini yaratır. Mona Lisa'nın yüzündeki bu belirsizlik, izleyicinin kendi yorumunu yapmasını teşvik eder ve resmin etkisiyle kendilerini derin bir şekilde ifade etmelerine olanak tanır (Parsa, 2007, s. 122). Işığın zerrelere halinde titreşerek izleyici ile eser arasında bir tür atmosferik perde oluşturduğu izlenimi verir. Bu, tablonun izleyiciye derinlik ve gizem hissi veren etkileyici bir atmosfer yaratmasına yardımcı olur (Kınay, 1993, s. 39). Bu sebeple hava perspektifi, primitif sanatın çizgisel ifade tarzının duygusal dışavurumunu renksel açıdan karşılayan bir olgu olarak değerlendirilebilir.



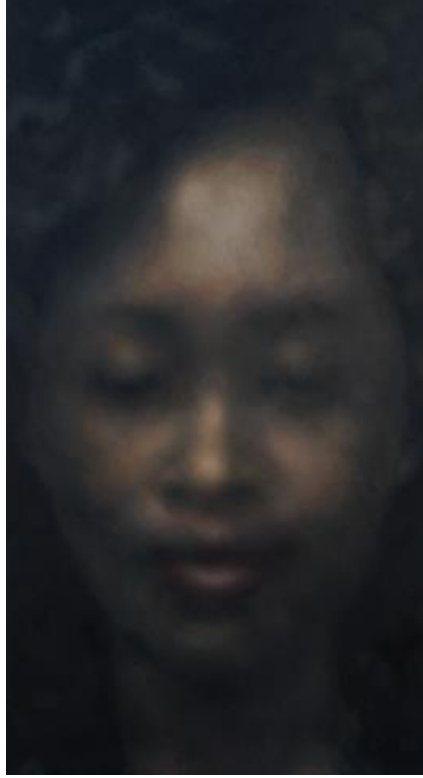
Görsel 13. Leonardo Da Vinci. Mona Lisa. 1503-1507. (Pano üzerine yağlı boya. 77 × 53 cm).

<https://124.im/lxj7>

Kontrast duyarlılığı, bireylerin ince detayları algılama yeteneğini belirler ve bu, uzaysal frekansların bir fonksiyonudur. Yüksek uzamsal frekanslarda, kontrast duyarlılığı azalır ve detaylar görünmez hale gelir. Görüntüdeki yüksek mekansal frekanslar, ince detayları oluşturarak görüntüye netlik kazandırır. Kontrastın düşürülmesi, bu detayları ortadan kaldırarak netliği azaltabilir. Ancak, kontrastı azaltmak, bulanıklaştırma ile aynı şey değildir; bulanıklaştırma sadece yüksek uzamsal frekansları etkilerken, hava perspektifi tüm frekansları etkiler. (wikipedia. Erişim: 20.11.2024. https://en.wikipedia.org/wiki/Aerial_perspective).

Sadece hava perspektifine odaklandığımızda, miyopiden muzdarip bir bireyin deneyimlediği gibi görüntüde bozulmalarla karşılaşma olasılığımız artar. Göz, doğal haliyle uzak nesnelere net bir şekilde göremez; bu doğallığı telafi etmek amacıyla sanatçılar hava perspektifine başvurmuşlardır. Ancak zamanla bu teknik, farklı sanatsal pratiklerin odak noktası haline gelmiştir. Örneğin, YZ Kami'nin (Görsel 14) kendi çektiği fotoğraflara dayanan büyük ölçekli portre çalışmaları, tuval üzerine yağlı boya ile gerçekleştirilmiştir. Bu eserlerde, aile üyeleri, arkadaşlar ve yabancılar, açık veya kapalı gözlerle, doğrudan ileri veya aşağı bakar

şekilde tasvir edilmektedir. Sanatçı, bu portrelerde Sfumato tekniğini kullanarak, izleyiciyi yüz yüze karşılaşmaların yeniden sahnelenmesine davet etmektedir (gagosian. Erişim: 20.11.2024, <https://gagosian.com/artists/yz-kami/>).



Görsel 14. YZ Kami, Ava VI, 2022, (keten üzerine yağlı boya, 180,3 x 39 cm). t.ly/_3qmB

2.1 Renklerin Belirsiz İfadeleri: Atmosferik Etki ve Bulanıklık

Mağara dönemi insanları, doğanın karşısında kendilerini korunmasız ve aciz hissederek, bu duyguları ifade etmek ve anlamak için sanatsal ifadelerle yönelmişlerdir. İkel çağlarda, insanlar çizgi yoluyla bu konuyu ifade etmeye çalışırken, ilerleyen çağlarda teknolojinin gelişmesiyle birlikte renkler sayesinde ifade edilmeye başlanmıştır. Romantizm akımı, doğa karşısındaki hayranlık ve insanın içsel deneyimini vurgulayarak bu konuyu "yüce" kavramıyla derinlemesine incelemiş ve resim sanatına yönelim, William Turner gibi sanatçılar sayesinde artmıştır.

Yenilikçi atılımlar Sanayi Devrimi ile birlikte tarih boyunca insanlığın yaşam biçimini temelden değiştiren önemli bir dönemeç olmuştur. Bu devrim, sanat dünyasını da etkileyerek yeni akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. 18. yüzyılın sonlarından 19. yüzyıla kadar olan Sanayi Devrimi, insanları yüksek miktarda üretime geçmeye teşvik etmiştir. Bu üretim

süreçlerindeki doğruluk oranı veya hata oranı sonraki sanat akımlarındaki estetik algıları etkilemiştir.

Sanayi Devrimi esnasında ve öncesinde manzara resmi popüler bir konumda olmuştur. Sanat eserlerine ilgi duyan müşteriler, kendi mülklerinin görüldüğü veya kendilerinin bulunduğu portrelerin teması olarak manzarayı tercih etmişlerdir. İngiliz toplumunda varlıklı ailelerin sahip oldukları mülklerin resimlerini yaptırmalarıyla başlayarak peyzaj resmi İngiliz sanatında önemli bir yer edinmiştir. Bu tür resimler, "Estate Paintings" (Mülk-Arazi Resimleri) veya "Gentleman's Seats" (Beyefendilerin Konutları) olarak adlandırılmıştır. Sanatçılar, dönemin getirdiği estetik kaygılar ve sınırları içerisinde, görsel zevklere göre manzara resimlerini bu talepleri karşılamak üzere üretmişlerdir (Erkal, 2022, s. 209).

Sanayi Devrimi'nden sonra modernist sürecin başlamasıyla birlikte, sanatçı ile eser arasındaki diyalogun arttığı gözlemlenir. Sanayi Devrimi öncesinde, sanat genellikle soyluların tekelinde olmuştur ve sanatçılar genellikle soyluların taleplerine göre eserler üretmişlerdir. Ancak Sanayi Devrimi'nin ardından, sanatçılar topluma karşı daha sorumlu hale gelmiş; bu değişim, sanatçı ve alıcı arasındaki ilişkilerin de dönüşmesine yol açmıştır. Bundan sonra sanat sadece elit bir kesime hitap etmek yerine, geniş bir kitleye ulaşma ve toplumsal sorunlara seslenme amacı taşımıştır. Bu durum, sanatın işlevi ve sanatçının toplum içindeki konumu üzerinde önemli etkiler yaratmıştır (Özeskici, 2018, s. 116).

Sanayileşme dönemi, görsel sanatlarda derinlemesine bir evrimi tetikleyerek, estetik anlayışı ve kullanılan teknikleri temelden değiştirmiştir. Ressamlar, bu dönemde ortaya çıkan endüstriyel gelişmeleri ve değişen manzaraları daha etkili bir şekilde yansıtabilmek için yeni tekniklerin peşine düşmüştür. Bu dönemde, Sanayi Devrimi ile birlikte ortaya çıkan yeni yapılar, fabrikalar, demiryolları gibi endüstriyel detaylar ressamaları etkilemiştir. Ressamlar, geleneksel manzara resimlerinden ziyade endüstriyel sahneleri, fabrikaların dumanları ile kaplı şehirleri, demiryolu hatlarını ve teknolojik gelişmeleri resmetmeye yönelik ilgi göstermiştir (Thompson, 2014, s. 32-33). Teknik açıdan, sanayileşme dönemi ressamaları perspektifin daha karmaşık kullanımına, ışığın ve gölgenin vurgulanmasına, yeni boya malzemelerinin keşfine ve hızlı gelişen teknolojiye ayak uydurmak için resim tekniklerindeki evrimlere şahit olmuştur. Ressamlar, sanayileşmenin getirdiği dinamizmi ve değişimi tuvale yansıtmak için fırça darbelerini, renk paletini ve kompozisyonları ustalıklı kullanmaya başlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan sanat eserleri, sanayileşmenin getirdiği çatışma ve uyumu bir araya getirerek, zamanın ruhunu yansıtan birer belge haline gelmiştir.

Sanayileşme dönemi ressamaları, sadece teknik açıdan değil, aynı zamanda estetik anlayışlarını da değiştirerek, sanat dünyasında unutulmaz bir iz bırakmıştır.



Görsel 15. Penry Williams. Mehtaplı Manzara, Nantyglo Demir Fabrikası / Moonlit Landscape, Nantyglo Ironworks. 1825. (Tuval üzerine yağlı boya. 41.4 × 56.2 cm). <https://124.im/jxbHX1U>

"Mehtaplı Manzara, Nantyglo Demir Fabrikası" adlı eser (Görsel 15), sanayileşme dönemine ait eserler arasında önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu eser, ay ışığı altında dramatik bir peyzaj sunarak izleyicilere çarpıcı bir görsel deneyim yaşatmaktadır. Endüstriyel yapıların silüetleri ve demirhanelerden yükselen dumanlar, doğal manzara ile belirgin bir kontrast oluşturarak romantik bir atmosfer yaratmaktadır. Ay ışığıyla aydınlatılan sahne, karanlık fabrika yapıları ile çevresindeki doğal unsurlar arasında bir denge kurmaktadır. Bu tür eserler, Sanayi Devrimi'nin ortasında insan yapımı unsurlar ile doğa arasındaki ilişkiyi sorgulayan Romantik akımının derin etkilerini yansıtmaktadır.

Sanayileşme, modernizmin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Geleneksel normlardan saparak, soyut ifadeler, Empresyonizm ve diğer modern akımların ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Sanatçılar, endüstriyel devrimin getirdiği değişimleri ve toplumsal dönüşümleri yansıtmak için yeni estetik anlayışlarını benimsemiştir. Sanayileşmenin hızı ve etkisi, ressamaları, geçmişte görülmemiş dinamizmi, ışığı ve gölgeyi resimlerine başarıyla entegre etmeye yönlendirmiştir. Modern sanat akımları, sanayileşme döneminin karmaşıklığını ve çelişkilerini yansıtarak, geleneksel resim normlarına meydan okumuştur. Sanat, soyut ifadelerle, renk teorisinin derinlemesine araştırılmasıyla ve sanatçının duygusal ifadesinin

ön plana çıkmasıyla evrilmiştir. Bu dönem, çağdaş bir anlayışın ve özgünlüğün doğuşuna şahitlik etmiştir.

Romantizm akımı, sanat alanında olduğu kadar edebiyat ve kültürde de önemli bir değişimi beraberinde getirmiştir. 18. yüzyılın sonlarında başlayan bu akım, 19. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiş ve birçok önemli esere ilham kaynağı olmuştur. Romantizm, duygusallık, hayal gücü, doğa sevgisi ve bireysel özgürlük gibi temaları öne çıkararak, rasyonalizme ve sınırlayıcı kurallara karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, sanatçılar ve yazarlar, duyguların ve içsel deneyimlerin vurgulanması ile birlikte, mitoloji, efsaneler ve doğal manzaraları sıklıkla konu almışlardır. Romantizm, geleneksel kalıpları sorgulayarak yeni bir yaratıcılık anlayışını teşvik etmiş ve sanat, edebiyat ve kültür alanlarında derin etkiler bırakmıştır.

Romantizm ile birlikte sanatın yönü soylu kişilerden daha çok topluma yönelmiştir. 18. yüzyılın sonlarında, Romantizm terimi bir grup Alman yazar tarafından Klasisizme karşı bir tepki olarak kullanıldı. Klasisizm, bireyin akıl ve düşünce sistemini ön planda tutarken, Romantizm bireyin iç dünyasını ve hayal gücünü vurgulamıştır (Göktepe, 2020, s. 46).

Romantizm, doğayı ve insan duygularını özgür bir tarzda betimlemeyi hedeflemiş, idealize edilmiş portreler ve duygusal ifadeyi ön plana çıkaran eserlere zemin hazırlamıştır. Ancak, bu hareketin ressamı arasında dikkat çeken bir alt tema da sisli hava kullanımındır. Ressamlar, sisli havayı kullanarak eserlerine mistik bir hava katma yoluna gitmişlerdir. Sis, doğayı daha belirsiz ve gizemli kılarak duygusal bir atmosfer yaratmada etkili bir araç olmuştur. Özellikle Caspar David Friedrich gibi Romantik ressamı, sisli havayı manzaralarda kullanarak eserlerine duygusal derinlik katmışlardır. Friedrich'in eserlerinde sis, manzaraların gerçeküstü bir atmosfer içinde izleyiciye sunulmasına aracılık etmiştir.

Bu dönemdeki ressamı, sadece görsel gerçekliği yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda duygusal bir anlam ve derinlik eklemek adına doğayı ve atmosferi manipüle etmişlerdir. Sisli hava, doğal güzellikleri daha mistik ve büyüleyici kılarak, ressamıların duygusal ifadelerini vurgulama amacına hizmet etmiştir. Romantik üslup, Immanuel Kant, Karl Schlegel ve Georg Hegel gibi Alman felsefeciler tarafından şekillendirilmiş ve Romantik yaklaşıma uygun olarak sanatçının iç dünyasına odaklanmıştır (Farthing, 2017, s. 266).

Eyüpoğlu ve İpşiroğlu'nun "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu" adlı eserinde betimledikleri gibi, "tabiat, bir buzlu camın arkasından görünür gibi belirsizleşir", bu da eserde betimlenen

nesnelerin sınırlarının, kendi özgün çizgi ve renkleriyle adım adım silinmeye başladığı anlamına gelir (Eyüpoğlu ve İpşiroğlu, 2013, s. 127). Resim sanatında, hayal ve coşku gibi kavramlar edebiyattan geçse de, eserde önem kazandıklarında dış varlıkların önemi azalmaktadır.

Öne çıkan Romantik ressamı arasında yer alan Théodore Géricault, J.M.W. Turner ve John Constable, sisli havayı eserlerinde sıklıkla kullanarak manzaralara farklı bir boyut kazandırmışlardır. Bu ressamların eserleri, doğanın güzellikleri ile duygusal ifadeyi bir araya getirerek Romantizm hareketinin özgün bir yorumunu sunmaktadır. Sonuç olarak, Romantizm dönemi, doğa ve duyu unsurlarının öne çıktığı, sisli havanın atmosferi zenginleştiren bir araç olarak kullanıldığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ressamların bu dönemdeki eserleri, sisli hava kullanımını önemli bir evrimi temsil etmektedir.

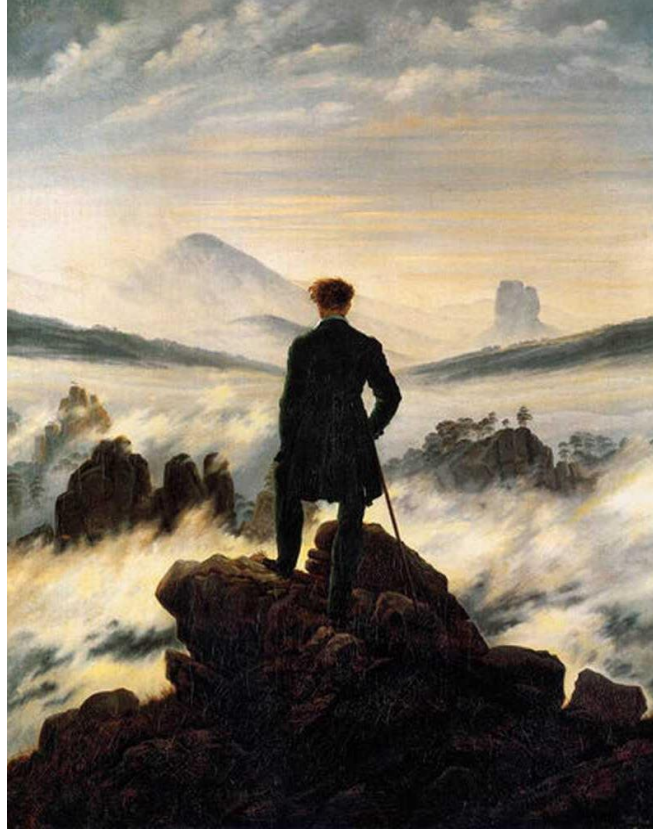
Romantizm akımında bulanık, sisli görüntülerin kullanımı yüce kavramı ile bağlantılıdır. On sekizinci yüzyılın başlarında Joseph Addison yüce kavramını 'zihni hoş bir dehşetle dolduran' bir şey olarak tanımlamıştır. Turner, John Martin ve Caspar David Friedrich gibi sanatçılar tarafından araştırılan ve daha sonra Amerikalı soyut ressamı Rothko ve Barnett Newman tarafından ele alınan bir fikirdir (Morley, 2010). Romantizm akımında, yüce kavramı sıkça işlenmiştir.

Yüce doğa ile ilişkilendirilen eserler arasında Caspar David Friedrich'in yaptığı "Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin" (Görsel 16) adlı resim öne çıkar. Bu eserde, yüce doğayla bütünleşmiş ve acı çeken bir deha olarak tasvir edilen romantik sanatçı teması işlenir. Resim, Shelley'nin ünlü şiiri Prometheus'taki gibi Romantik şiirde bahsedilen yalnız kahramanları çağrıştırarak, güçlü bir biçimde "yüce kavramı" nı ifade eder (Farthing, 2017, s. 266-267).

Resim tuval üzerine yağlı boya ile yapılmış olup 1818 yılında Almanya'da üretilmiştir; dolayısıyla kayalıklar ve çıkıntılar, Almanya'nın gerçek dağ zirvelerini temsil etmektedir. Çoğu eleştirmen, bu eserin bireyin kendini ifade etme arzusunu temsil ettiğine inanmaktadır. Sanatçı, modern dünyadaki kayıp bir ruhun tasvirini, sisin etkisiyle vermiş ve bu etki, yüce doğa ile insanın ruhu arasındaki bütünsellik ile birleşmiştir. Bazıları, eserin yükseklere tırmanan ve iç huzurunu bulan bir kişiyi temsil ettiğini düşünmektedir; ancak merkezdeki figür, doğanın ihtişamı ile karşılaştırıldığında ikincil ve önemsiz görünmektedir.

Burada, sanatçının toplumdan soyutlanarak kendini doğayla bütünleştirdiği ve benzersiz deneyimler yaşadığı vurgulanmaktadır. Friedrich'in resmettiği gezgin, sembolik anlamda varoluşun sınırlarında bulunur. Dağın zirvesinde hem fiziksel hem de duygusal olarak zor

bir seçimle karşı karşıya: Ya bilinmeze doğru atlayarak yaşamını sonlandıracak ya da değişime uğramış bir biçimde dünyaya geri dönecek. Bu durum, insanın varoluşsal zorluklarını ve kendi içindeki dönüşümü ele alırken, insanın doğayla olan ilişkisinin de derinliğini yansıtmaktadır (Farthing, 2017, s. 266-267).



Görsel 16. Caspar David Friedrich. Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin / Wanderer Above the Sea of Fog. 1818.
(Tuval üzerine yağlı boya 94,8 × 74,8 cm). t.ly/RDTY6

Amerikan Devrimi'nin (1775-1783) ardından Fransız Devrimi'nin başlaması, Francisco Goya'nın eserlerinde (Görsel 17) vurgulandığı gibi, tüm Avrupa'nın savaştan zarar gördüğü uzun bir dönemin başlangıcını işaret etmiştir. Romantizmi besleyen derin bir hayal kırıklığı olmuştur. Bu hayal kırıklıkları, dönemin getirdiği evrensel korkular, şiddet ve karanlık iç dünya, Francisco Goya'nın son dönemlerin de ağırlıklı olarak kullandığı temalar olmuştur.

Goya, özlem, şiddet, çaresizlik, kötülük, korku ve dehşet gibi temaları içeren çalışmalarında gerçeküstü bir atmosfer sunar ve eserlerinde izleyiciye kâbus izlenimi verir. Deforme ettiği figürleriyle birleştirdiği soyut arka planlar, sanatçının eserlerinin ana karakterini oluşturur (Çay, 2017, s. 91). Arka planda görünen dumanlı etki Goya'nın vermek istediği etkiyi güçlendirir. Romantik sanatçılar, korku durumunu farklı konseptlerde sıkça kullanmışlardır. Goya'nın bu temaya ağırlık vermesini, yüce estetik çerçevesinde düşünebiliriz. Çünkü

Edmund Burke'a göre yüce, korku ile bağlantılıdır. Burke, "Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma" adlı eserinde bu konuya şu şekilde açıklık getirir: "Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelere bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey yücenin kaynağıdır. Yani, zihnin hissedebileceği en güçlü duyguyu ortaya çıkarandır." Bu bağlamda, korku ve dehşet, Romantik sanatçılar için yüce ve etkileyici duyguların bir ifadesi olarak görülebilir (Burke, 2008, s. 42). Orhan Basat "Edmund Burke'de Muhafazakâr Korku" isimli makalesinde yüce duygusunu korku ile bağlantısını şu sözlerle tanımlar: "Bu tutku ise insanın doğasına yerleştirilmiş bir duyguyu tetikler. Yoksunlukla karşılaşan kişide oluşan bu duygu yüce duygusudur" (Orhan, 2016, s. 125). Titbull' un "Primum in mundo fecit deus timor" (Tanrı evrende ilk olarak korkuyu yarattı) dediği gibi, insanlar da sanat yaratmanın kaynağı olarak aynı korku duygusunu kabul eder (Gül, 2016, s. 5).

Francisco Goya, dönemin getirdiği anlayışla belirsiz, sisli atmosferi benimsemiş ve özellikle bu etkiyi sağlamak için gravürlerinde aquatint 1 yöntemini kullanmıştır (Çay, 2017, s. 90).



Görsel 17. Francisco Goya. Mayısın Üçü / The Third of May. 1808. (Tuval üzerine yağlı boya. 268 × 347 cm). t.ly/SgdCC

İngiltere'nin Sanayi Devrimi Turner'ın eserlerini teknik olarak etkilemiştir. Peyzaj resmi, Turner'dan önce zengin kesimin arsalarını görme fırsatı veya doğaya özlem gibi nedenlerle resmedilirken, Romantizm ile birlikte İngiltere'nin önemli bir resim konusu olmuştur. Portre

resminin bir teması olarak kalan peyzaj sanatına, Turner ve Romantik sanatçıların sonrasında ilgi düzeyi artmış ve bu alanda yenilikler baş göstermiştir. Peyzaj resminde de Turner'ın etkileri ile yenilikler görülmeye başlamıştır. “Öte yandan yirminci yüzyılda sanatçının özgün üslubu, manzara resminin gelişiminde bir dönüm noktası olarak tanımlanmış, özellikle de Empresyonistler üzerinde son derece etkili olmuştur.” (Aktaran: Göktepe, 2020, s. 63-64)

Adını Orta Çağ romanlarından alan, Uşçuluk ve Yeni-Klasikçilik akımı karşısında gelişen; düşünce temellerini Rousseau, Kant, Hegel, Victor Hugo, Goethe gibi birçok isme dayandıran Romantizm'in klasik manzara geleneğine dayanan temelleri ve buradan hareketle Friedrich'te görülen durgunluk karşısında Turner'da devinimler olarak hayat bulması şüphesiz Sanayi Devrimi ile İngiltere'de başlayan, Fransız İhtilali ile Fransa'da ortaya çıkan Milliyetçi düşüncelerden etkilenen ve 1807'de Fransa'nın Almanya'yı işgaline uzanan sürecin bir sonucu belki de koşutu olarak değerlendirilmelidir (Dalgıç, 2019, s. 4).

Modernleşme öncesinde sanatçılar eserlerini üretirken daha önce denenmemiş farklı teknikleri kullanma çabası içine girmiştir. Bu çabalar içerisinde dikkatleri üzerine toplayan Turner daha öncesinde yapılmamış farklı radikal bir görsel etkiyi eserlerine taşımıştır. Bu etki temelde sisli-bulanık görüntü üzerine kuruludur. Turner sisli görüntüyü ışık sayesinde manzaralarında göstermektedir. Turner ışığı bu denli gösterişli bir şekilde eserlerine yer verme sebebi din, kutsal sebepler ve yüce kavramı ile ilişkilidir.

Sanayi Devrimi sonrası, manzaralarda oluşan yoğun sis etkisi sanatçıların ilgi odağı haline gelmiş ve bu etkiyi olabildiğince gerçekçi bir şekilde eserlerine taşımışlardır. Eserlere taşınan bu etki, kimi eleştirmenler tarafından eleştirel bir tarafı olduğu kadar, bu etki karşısında büyüledikleri yorumunu da almıştır. Örneğin, Turner'ın bu etkiyi kullanmasının amacının yüceyi tanımlamak olduğu yorumu yapılmıştır. Turner'ın resimlerinde kullandığı ışık yücenin ışığıdır. Ancak bu ışık homojen bir aydınlık yaratmayacaktır. Huzur ve sessizlik güzele vurgu yapacağından, kasvetli, karanlık, belirsizlik, pürüzlü yüzeyler ancak yücenin kaynağı olan korku ve endişe hissini yaratabilir (Aktaran Erdoğan, 2017, s. 2435).

Turner'ın Kar Fırtınası- Bir Limanın Ağzından Çıkan Buharlı Gemi (Görsel 18) gibi birçok çalışmasında da görüldüğü üzere, nesnelere değil havayı ve havanın içinde kaybolan biçimlerin silüetlerini resmetmiştir. “Işığı saptamak saplantısıyla yaşayan, desene dayalı bütün ilkeleri cesurca yıkan Turner, bütün zamanların en büyük ressamlarından biridir” (Claydon, 1988, s. 111).



Görsel 18. William Turner. Kar Fırtınası- Bir Limanın Ağzından Çıkan Buharlı Gemi / Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842. (Tuval üzerine yağlı boya 914 × 1219 cm). <https://124.im/a7hcbU>

Eyüpoğlu ve İpşiroğlu'nun "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu" adlı eserinde belirttikleri üzere, sanat eserlerinin amacı yalnızca bir hikâye aracılığıyla gemiyi, dalgaları ve karı göstermek değil, bu unsurların oluşturduğu olağanüstü bir durumu, daha doğrusu, izleyicide uyandırdığı bulanık coşkuyu, sözel ifadeler yerine fırça darbeleriyle aktarabilmektir (Eyüpoğlu ve İpşiroğlu, 2013, s. 127). Turner, doğayı yalnızca renk ilişkileriyle tasvir eden çalışmalarına doğru ilerlerken, "Yağmur, Buhar ve Hız-Büyük Batı Demiryolu" (Görsel 19) adlı eserinde bu yaklaşımı ustalıkla kullanmıştır. Bu eserde doğa, trenin ana teması değil, tam tersine yağmur, buhar ve hız gibi unsurların ana temalar olduğu bir kompozisyon oluşturur.



Görsel 19. William Turner. Yağmur, Buhar ve Hız-Büyük Batı Demiryolu / Rain Steam and Speed the Great Western Railway. 1844. (Tuval üzerine yağlı boya. 91 × 121,8 cm). <https://124.im/5jcrXx3>

Turner'ın bu eserinde, doğanın gücü ve değişkenliği, insan yapımı olan trenin hızı ve teknolojisiyle karşılaştırılarak vurgulanır. Bu, sanatçının doğayı ve modern yaşamın etkileşimini ele alışının derinlikli bir örneğidir. Görselde, yağmurun ve sisin yoğunluğu ile kaplı bir manzara gözlemlenir. Nehir üzerindeki kayık, karşıya geçmeye çalışırken, yağmur ve sisin etkisiyle belirsizlik içinde görünür. Tren ise yoğun buharıyla birlikte hızla ilerlerken, sanki kayığı sollamak için bir yarış içerisindedir.

Turner'ın renkleri kullanması, formları soyut olarak şekillendirmesi son derece cesur, dönemine göre çok yenilikçidir. Genelde soyut çalışmalar ancak 20. yüzyıl eserleriyle bağdaştırılır, ancak bu eser de pek çok bakımdan soyut bir eserdir (Khan Academy. Erişim:20.03.2024. <https://bitly.ws/3gpTZ>).

Whistler'ın Turner'ın eserlerinden etkilendiği bilinmektedir. Whistler, Turner'ın sanatsal yaklaşımından ve manzara resmi tarzından ilham almış ve kendi çalışmalarında bazı benzerlikler bulunabilir. Özellikle atmosferik etkiler ve renk kullanımında Turner'ın etkisi, Whistler'ın bazı eserlerinde gözlemlenebilir. Ayrıca, Whistler'ın Turner ile benzerlikleri ve etkileşimi konusunda yazdığı bazı yazılar da bulunmaktadır. Örneğin, Whistler, Turner'ın resimlerini ve onun sanatsal yaklaşımını takdir ettiğini ifade etmiş ve Turner'ın eserlerini sanat dünyasında büyük bir etki yaratmış olduğunu düşünmüştür.

Whistler ve Monet, Turner'ın çalışmalarına derin bir hayranlık duyan arkadaşlar ve işbirlikçilerdi. Çalışmaları ve amaçları, hem 1870'lerde ortaya çıkan sanat hareketi olan Empresyonizmin gelişimine hem de sembolist bir manzaranın evrimine hayati bir katkıda bulundu. Yakından incelendiğinde, Turner' ın başlattığı temalar ve çeşitlemelerden oluşan bir modelin, genç sanatçılar Whistler ve Monet arasındaki sanatsal alışverişte gelişmiş olduğu görülüyor (Tate. Erişim: 05.04.2024. <https://bitly.ws/3htj8>).



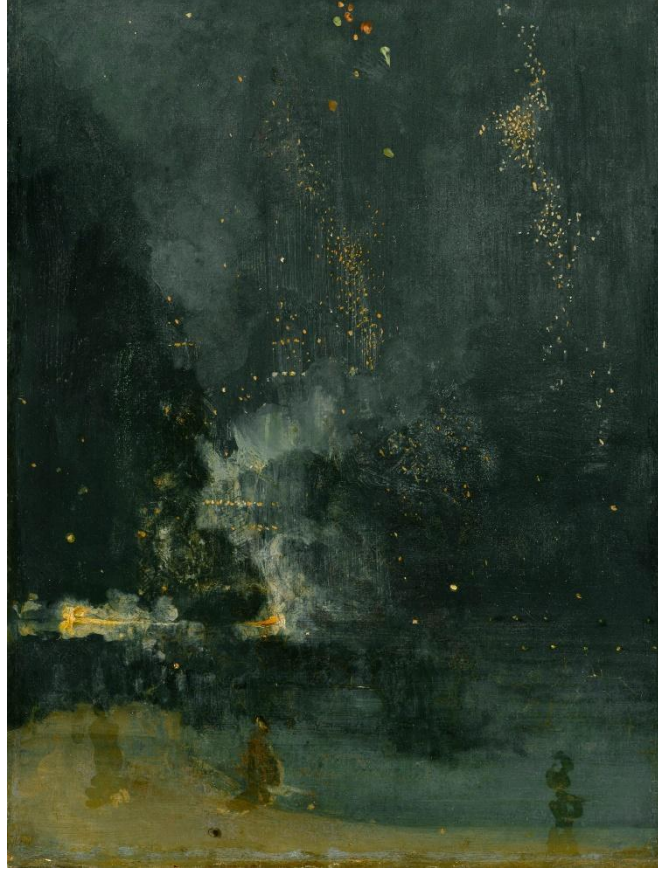
Görsel 20. James Abbott McNeill Whistler. Stüdyosundaki Sanatçı (Stüdyosundaki Whistler) / The Artist in his Studio (Whistler in his Studio). 1865-1866. (Ahşap panelin üzerine monte edilmiş kâğıt üzerine yağlı boya. 62.9 × 46,4 cm). t.ly/CvcR6



Görsel 21. James Abboth McNeill Whistler. Stüdyosundaki Sanatçı (Stüdyosundaki Whistler) (Detay) / The Artist in his Studio (Whistler in his Studio)(Detail). 1865-1866. (Ahşap panelin üzerine monte edilmiş kâğıt üzerine yağlı boya. 62,9 × 46,4 cm). t.ly/CvcR6

Whistler'ın noktürn serisinde kullandığı sis yoğunluklu bulanık görüntü, Turner'ın sis etkisini vermek için kullandığı manzara resimlerine benzemektedir. "Nöktürn, James Abbott Whistler tarafından geceyi andıran sahneleri veya konuları, bir ışık perdesi altında, alacakaranlıkta ya da doğrudan ışık yokken göründükleri şekilde tasvir eden bir resim stili olarak tanımlanan bir terimdir" (Lawton, 1992, s. 150). Noktürn serisinde kullanılan kalın duman tabakası ve gecenin karanlığı belirsiz bir görüntü oluşturur. "Whistler, Noktürnler ve Armoniler başlığı altındaki yapıtlarında da her şeyden önce renk ve şekillerin uyumlu birlikteliğini gözetten bir kompozisyon anlayışı benimsemiş, dönemin beğenisine fazlaca soyut görünen bu tür resimleri nedeniyle izleyicinin suratına boya fırlatmakla bile suçlanmıştır" (Aktaran Erdal ve Yılmaz, 2018, s. 29).

Noktürn; Gri ve Altın Rengi- Westminster Köprüsü (Görsel 22) isimli eserinde gecenin belirsiz aktarımı çok yoğun bir şekilde görülebilir.



Görsel 22. James Abbott McNeil Whistler. Noktürn; Gri ve Altın Rengi- Westminster Köprüsü / Nocturne in Black and Gold. 1875. (Tuval üzerine yağlı boya. 60,3 × 46,6 cm). <https://124.im/gDFu>

Karanlığın resmini yapmaktan ve renklerle dolu bir ışıklandırmanın uygun, doğru bir düzenlemeyle sağlanmasından daha zor hiçbir şey yoktur. Whistler, çizgiyi ve formu çağrıştıran bir yapının üstüne giderek artan bir mekânsal belirsizlik duygusu inşa ederek bu süreci yönetmiştir. Sonuçta görünenden çok duyumsanan bir manzara yaratmayı başarmıştır (Thompson, 2014, s. 38).

Sisli-bulanık etkiyi Turner'dan sonra etkileyici bir biçimde kullanan sanatçı James Whistler'ın noktürnleri, yani gece resimleri serisi, Londra'yı betimleyen erken dönem yapıtlarıdır. Bu serisinde Whistler karanlık, sisli havaları resmetmiştir. Noktürn: Mavi ve Gümüş Rengi – Chelsea (Görsel 23) eserinde ince panel üzerine yoğun miktarda yağlı boya kullanarak çalışan sanatçı, fırçayı kaldırmaksızın uzun şeritler halinde boyayı sürmüştür. Bu teknik, resim yüzeyi boyunca madde ile atmosferin iç içe geçtiği, akışkan ve dalgalı bir dünya yaratan yatay bir hareket meydana getirmiştir.

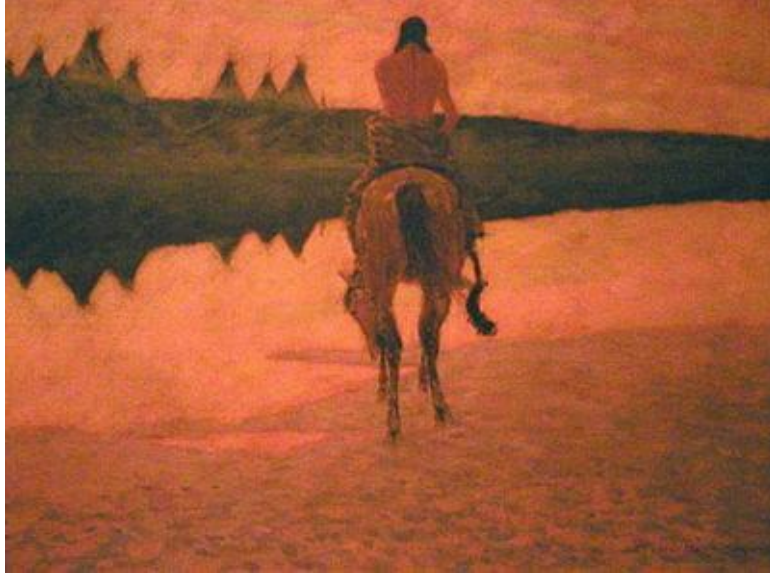


Görsel 23. James Abbott McNeill Whistler. Noktürn: Mavi ve Gümüş- Chelsea / Nocturne: Blue and Silver-Chelsea. 1871. (Panel üzerine yağlı boya. 50,2 × 60,8 cm). <https://124.im/1SA6>

Tonalizm hareketi, yaklaşık olarak 1880 ile 1920 arasında etkili olmuştur. Ancak, daha genel bir anlamda, tonalizm terimi, resimde renk aralığının kısıtlı olduğu ve dolayısıyla orta tonların ince farklılıklarının temel estetik ve ifade aracı olarak kullanıldığı bir tarzı ifade eder. Bu tarz, renklerin zenginliği ve canlılığı yerine, tonların ve tonların yansımalarının ön planda olduğu bir yaklaşımı temsil eder. Sanatçılar detaylara dalmak yerine, daha geniş bir duygu veya atmosferi yakalamaya odaklandıkları bir resim tarzını benimserler (Tonalizm). Erişim: 23.04.2024. <https://www.tonalism.com/what-is-tonalism>).

Whistler, resimlerini "hayal gibi, dalgın bir ruh hali" ile temsil etmek için müzikal bir isim olan "Noktürn" terimini başlıklarında kullanmıştır. Ayrıca, eserlerinin tonal niteliklerini ve kompozisyonunu vurgulamak ve vurguyu kaldırmak için "senfoni", "armoni", "çalışma" veya "düzenleme" gibi müzikle ilişkili diğer terimleri de kullanmıştır. "Noktürn" terimi, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında Amerikalıların Tonalizm hareketiyle ilişkilendirilebilir. Bu terim, "yumuşak, dağılık ışık, sessiz tonlar ve puslu ana hatlı nesnelere karakterize edilen; güçlü bir ruh hali duygusuyla aşılana" resimleri ifade etmektedir. Ayrıca, kış sahneleriyle birlikte, noktürnler Tonalist tema olarak yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Frederic Remington da bu terimi Amerikan Eski Batısındaki gece

sahneleri için kullanmıştır (Görsel 24) (wikipedia, Erişim: 05.04.2022. [https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturne_\(painting\)#cite_note-6](https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturne_(painting)#cite_note-6)).



Görsel 24. Frederic Remington. Ovalarda Gün Batımı / Sunset on the Plains. 1905-1906. (Tuval üzerine yağlı boya. 20 × 26 cm). <https://zip.lu/3irBb>

Tonalizm olarak bilinen manzara resmi yaklaşımı, on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki Amerikan ve orta on dokuzuncu yüzyıl Fransız manzara resmi arasında bir sentezden ortaya çıktı. 1880'lerden itibaren, İç Savaş sonrası Amerikalı manzara ressamlarının yeni bir nesli, birkaç öncü (örneğin William Morris Hunt, George Inness gibi) tarafından verilen ipuçları ve yeniliklerden ilham alarak Fransa'ya buharlı gemiyle seyahat etti. Orada, Barbizon Okulu ressamlarının 1830'larda başlayan avangart manzara resmindeki heyecan verici gelişmelerden ilham aldılar (Tonalism. Erişim: 23.04.2024. <https://www.tonalism.com/what-is-tonalism>).

Luigi Loir, özellikle şehir manzaraları, köprüler ve parklar gibi kentsel sahneleri tasvir eden eserleriyle tanınır. Luigi Loir'in eserleri (Görsel 25), özellikle Belle Époque döneminin kentsel yaşamına dair nostaljik bir bakış açısı sunar ve bu dönemin sanat anlayışını yansıtır.



Görsel 25. Luigi Loir. Yeraltı Demiryolu / Underground Railway. 1899. (Tuval üzerine yağlı boya. 200 × 405 cm). <https://zip.lu/3ishb>

Luigi Loir, resimlerinde sıklıkla bulanık etki kullanmıştır. Özellikle suluboya ve pastel tekniklerini kullandığı eserlerinde, yumuşak ve loş bir atmosfer yaratarak romantik bir hava oluşturmuştur. Bu etkiyi yaratmak için, fırça darbelerini yumuşatmış, renkleri hafifletmiş ve tonları birbirine karıştırmıştır. Böylece, figürlerin ve objelerin hatları ve renkleri belirsizleşerek, resimdeki atmosferik etki daha da güçlenmiştir. Loir ayrıca, perspektif kullanımı ve ışık-gölge oyunları gibi gerçekçi resim teknikleriyle de çalışmıştır. Ancak, gerçekçi etkiyi bozmak için bu teknikleri de kullanarak, resimlerinde romantik bir hava yaratmıştır. Bu nedenle, Luigi Loir'in resimleri, gerçekçi etkiyi bozarak romantik bir atmosfer yaratmak için bulanık etkiyi ustalıkla kullandığı örnekler arasında yer almaktadır.

Luigi Loir, 19. yüzyıl Fransız sanat akımlarından olan Romantizm akımının ve erken dönemlerinde Empresyonizmin etkisinde kalmıştır. Romantik akımın etkileri Loir'in resimlerinde romantik ve lirik bir atmosfer yaratmasında önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca, Empresyonizm akımının etkileri de Loir'in resimlerinde görülmektedir. Loir'in de doğal ışık ve atmosferik etkileri resimlerinde kullanması Empresyonistlerin de aynı şekilde doğal ışığı ve atmosferik etkileri resimlerinde yansıtmaya çalışmaları Loir'in ve Empresyonistlerin ortak özelliklerinden biri olmuştur.



Görsel 26. Luigi Loir. Paris'te Yağmurlu Bir Gün / A Rainy Day In Paris. 1900. (Tuval üzerine yağlı boya. 23.5 × 33,02 cm). t.ly/SIPxg

Kentsel şehir manzarasına olan ilgisi belki de Paris'in ve sakinlerinin basit bir tasvirinden daha karmaşıktır. Loir'in hem günün farklı saatlerinin hem de havanın değişen etkilerine dair samimi yansımaları, resimlerine konan estetik yansımayı gösteriyor. Loir'in genellikle izlenimsel olarak icra edilen eserleri (Görsel 23), öğleden sonra saatlerinden alacakaranlığa kadar çevre üzerindeki değişen ışık etkilerine dair özel bir çalışmanın niteliklerini sergiler ve izleyicisinin dikkatini tuvalin aksi takdirde soğuk renklerini noktalayan bir ışık kaynağına odaklamasına olanak tanır (londonartweek. Erişim: 23.04.2024. <https://zip.lu/3ispv>).

Gerçekçi etkiyi bozan sanatçıların ortaya çıkması, sanat dünyasında önemli bir değişime sebep olmuştur. Bu sanatçılar, geleneksel gerçekçi resim anlayışına meydan okuyarak, figüratif etkiyi bozmak için farklı teknikler ve yöntemler kullanmaya başlamıştır.

Bu sanatçıların ortaya çıkışı, özellikle modernizm ve postmodernizm gibi sanat akımlarının yükselişine katkı sağlamıştır. Gerçekçi etkiyi bozan sanatçılar, geleneksel sanat anlayışına karşı çıkarak, sanatın yenilikçi ve özgür olması gerektiğini savunmuştur. Bu sanatçıların eserleri, genellikle alışılmışın dışında ve yaratıcıdır. İzleyicilerin algılarını sınırlandıran gerçekçi anlayış yerine, gerçekçi etkiyi bozan eserler izleyicilerde farklı duygular uyandırmaktadır. Bu nedenle, gerçekçi etkiyi bozan sanatçıların ortaya çıkışı, sanatın anlamını ve anlatımını genişletmiştir. Ayrıca, gerçekçi etkiyi bozan sanatçıların eserleri, sanat piyasasında da önemli bir yer edinmiştir. Bu sanatçıların özgün ve yenilikçi eserleri, sanat dünyasında geniş bir hayran kitlesi kazandı ve eserler yüksek fiyatlara satılmıştır.

Sonuç olarak, gerçekçi etkiyi bozan sanatçıların ortaya çıkması, sanat dünyasında geleneksel sanat anlayışını sorgulayan ve sanatın özgürlüğüne vurgu yapan bir dönüm noktası olmuştur. Bu sanatçılar, sanatın yenilikçi ve yaratıcı olması gerektiğini savunarak, sanat dünyasında birçok değişime öncülük etmiştir.

Empresyonizm akımı, 19. yüzyılın sonunda Fransa'da ortaya çıkan, özellikle dış mekanları resimleyen sanatçılar tarafından icra edilen bir sanat akımı olmuştur. Empresyonizm akımının Sanayi Devrimi ile ilişkisi, aynı dönemde ortaya çıkmasıyla ve Sanayi Devrimi'nin etkileri ile doğal bir zemin hazırlaması ile yakından ilişkilidir. Sanayi Devrimi'nin etkisi altında, şehirlerde yaşanan hızlı değişimler, sanatçıların doğayla ve kentsel yaşamla ilişkilerini yeniden değerlendirmelerine neden olmuştur. Empresyonist sanatçılar, Sanayi Devrimi'nin etkilerini ve kent yaşamının dinamizmini, ışık, renk ve hareketle birlikte eserlerine yansıtarak yeni bir ifade biçimi geliştirmiştir. Bu şekilde, Sanayi Devrimi dönemi, Empresyonizm akımının ortaya çıkmasında ve gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Erken Rönesans'tan başlayıp 19. yüzyıla kadar ışık, resimde genel yapıyı belirleyici ve düzenleyici temel elemanlardan biri olarak kullanılmış ve modern resmin başlangıcı olarak kabul edilen Empresyonizm ile birlikte görsel eleman olarak resme girmiştir (Tuğal, 2018, s. 57). Empresyonizm, genel kabul gördüğü haliyle, Modernizmin temelini oluşturur ve 19. yüzyıl sanat anlayışına köklü değişiklikler getirir. Empresyonist akımın filizlenmesiyle birlikte, Avrupa'da aynı dönemde teknik gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemde, teknoloji alanında olduğu gibi güzel sanatlar ve sosyoloji gibi toplumbilimi alanlarında da ilerlemeler görülmüştür. Endüstri Devrimi olarak adlandırılan bu süreç, değişen toplumsal dinamikleri de beraberinde getirir. Güzel sanatlar, bu süreçte en hızlı ve en çok etkilenen alanlardan biri olarak öne çıkar (Erdal ve Yılmaz, 2018, s. 26).

Fotoğraf makinesinin icadı, resim sanatını derinden etkilemiş ve sanatçıların geçmişin sıkı resim kurallarından uzaklaşmaya başlamasına yol açmıştır. Sanatçıların kaygıları da değişmiştir. Önceden taklit ve tasvire dayalı anlayışın yerini Empresyonizm almıştır (İldeş, 2003, s. 8).

Empresyonistler, Barbizon Okulu'ndan etkilenerek ve dolaylı olarak gerçekçilik akımından esinlenerek kendi tarzlarını oluşturmuştur (Erden, 2016, s. 36). Sanat yapıtlarında ışığı, gölgeyi ve renkleri doğal şekliyle yakalamak istemişlerdir. Bu amaca ulaşmak için, genellikle açık havada çalışmışlar ve tarihi resim anlayışından farklı olarak, özellikle ışık ve gölge ilişkilerine önem vermişlerdir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşanan sanayileşme, Paris dahil olmak üzere bütün Kuzey Avrupa kentlerinde, görünüşlerini ciddi biçimde değiştiren hızlı bir genişleme yaşanmasına neden olmuştur. Hava kirliliği başlıca unsurdur. Kirlilik hem görünürlüğü hem de havanın rengini, dolayısıyla renklendirme şeklini etkilemiştir. On sekizinci yüzyılın sona ermesiyle birlikte, Parisliler, Londra'nın yoğun sisli, ağır ve nemli havasıyla ilgilenmeye başlamıştır. Bu nedenle, hava kirliliğinin etkileri, ilk olarak ışığın üzerindeki değişimler yoluyla resmedilmiş ve J. M. W. Turner'ın "Waterloo Köprüsü'nden Thames Nehri" (Görsel 27) adlı eserinde olduğu gibi görsel bir tema haline gelmiştir. Sonrasında, Londra'nın bu tür atmosferik etkiler karşısında büyülenen ressamların dikkatini çektiği gözlemlenmiştir.



Görsel 27. William Turner. Waterloo Köprüsü'nden Thames Nehri / The Thames above Waterloo Bridge.

1830-1835. (Tuval üzerine yağlı boya. 905 × 1210 cm). <https://124.im/LGx4Vg>

Monet, kirli havanın yarattığı etkiye hayran kalmış ve eserlerinde bu etkiyi kullanmayı amaçlamıştır. Jon Thompson'ın kaleme aldığı "Modern Resim Nasıl Okunur, Modern Ustaları Anlamak" adlı kitapta, Monet'in bu etkiye olan hayranlığını ve bu etkiyi eserlerinde kullanmak için hazırlık yaptığı anlaşılmaktadır. Monet, ilk Londra ziyaretini 1870-1871 kışında gerçekleştirmiş ve bu dönemde bir dizi Londra parkı manzarası ile Thames Nehri'nin Westminster bölgesini gören bulanık görüntüler üzerinde çalışmıştır. Zamanla, Londra'daki yoğun ve kalın sisin neden olduğu sanayileşme etkilerini ve ortaya çıkan ışık efektlerini resmetmek amacıyla burayı düzenli olarak ziyaret etmeye başlamıştır. Savoy Hotel'in üst katlarında bir odaya yerleşerek resim yapmaya başlamayı beklerken, bir mektupta, Paris'teki hayat arkadaşına şunları yazmıştır: "Uyandığımda hiç sis olmadığını, hatta sisin belirtisi bile

olmadığını gördüğümde dehşete kapıldım. Yıkıldım ve tüm tuvallerimin mahvolacağını düşündüm. Ancak yavaş yavaş fabrikaların bacaları yanmaya başladı ve duman ile sis geri döndü." (2014, s. 32-33).

William Turner ve Londra'nın sisli havasının resimlerde yansıyan etkisine hayran kalan önemli ressamlar arasında, James Abbott McNeill Whistler ile Empresyonistlerden Claude Monet ve Camille Pissarro da yer alır. Londra'dayken Monet, James Abbott McNeill Whistler'ın ilk dönem Noktürnler'ini muhtemelen görmüştür. Her ne kadar imgenin bu denli radikal bir şekilde sadeleştirilmesini benimsemeye hazır değilse de fotoğrafın sürekli gelişip ilerlemesi karşısında resmin evrimi açısından bağımsız bir görsel dil olarak sadeleştirmenin önemini anlamıştır (Thompson, 2014, s. 30). Monet, Turner'ın çalışmalarını ilk kez 1870'te Londra'ya geldiğinde gördü ve aynı anda orada olan Camille Pissarro'ya göre ikisi de bundan çok etkilenmiştir (tate. Erişim: 05.04.2024. <https://bitly.ws/3htj8>).

Fotoğrafın, Empresyonist dönemin görsel kültüründe nüfuz eden bir varlığı vardır ve natüralizm için kusursuz bir standart koyup gelenek içinde yeni görme biçimleri ve özgün bakış açıları oluşturmaktadır. Empresyonist resimler bazı eleştirmenler tarafından fotoğraf ile karşılaştırılmış ve Empresyonizmin fotoğraf karşısında tek üstün olduğu şeyin renk olduğu sonucuna varılmıştır (Rubin, 2015, s. 358). Fotoğrafçılar, figürlerin hareketinden kaynaklanan bulanıklığı gösterebilmek için el kamerası kullanmayı tercih etmişlerdir. Empresyonist sanatçılar, bazen boş ön planları ve tarlaları içeren rastgele kompozisyonlar kullanarak, eserlerini bu tür anları yakalamaya odaklanmışlardır (Farthing, 2017, s. 317). Çünkü ışığa önem veren Empresyonistler, açık havada güneş altında resimledikleri figürlerde gün ışığının etkisiyle görüntüyü farklılaştırmışlardır. Klasik desen anlayışı ise anlık izlenimlere dönüşmüş ve Empresyonizm'in özelliği olan gün ışığı altında eriyen figürlerin konturları yerini renk ve leke gibi biçimlere bırakmıştır (İldeş, 2003, s. 8-9). Bu sayede Empresyonistler, figürlerini daha duygusal bir şekilde ifade etme amacına yönelmişlerdir.

Empresyonistler için ışığın mimari yapılar üzerindeki etkisini gözlemlemek ve bu etkiyi eserlerine yansıtmak, en sevdikleri temalardan biriydi. Onlar için "ışık", zamanın geçişiyle iş birliği yaparak sadece nesnelere rengini değil, aynı zamanda biçimlerini ve yapısal niteliklerini de dönüştürme gücüne sahipti.

Zamanı anında yaşamaya, manzaranın birbiri ardından gelen anlık görünüşlerini üst üste getirerek bir araya toplamaya çalışıyor. Bu anlık görünüşlerinden hiçbiri ötekini aynı olmadığı için, burada da biçim sınırları silinerek, her şey bir geçiş ve eylem halindeki anın

kararsızlığı içinde görünüyor. Bütün resim, dönen bir renkli tekerleğin kül rengi bir leke haline gelmesi gibi, bir akış bulanıklığı içinde belirsiz bir zaman rengi' ne bürünmüş (Eyüboğlu ve İpşiroğlu, 2013, s 139-141).



Görsel 28. Claude Monet. Rouen Katedrali Batı Cephesi Serisi. 1892-1893. (Tuval üzerine yağlı boya. 107 × 73,5 cm). <https://124.im/8ObQT>

Claude Monet, 1892 yılında Rouen Katedralinin batı cephesinin ana girişini resmetmeye başladı ve üç yıl süren bir süreçte otuza yakın resim tamamladı (Thompson, 2014, s. 68) (Görsel 28). Bu seride yer alan eserler, yoğun bir boya tabakasıyla kaplanmış olup bulanık görüntülerden oluşmaktadır. Ayrıca, renklerin gün içerisinde güneşli, yağmurlu veya bulutlu gibi atmosfer koşullarına bağlı olarak değişkenlik göstermesi bağlamında "Renk Perspektifi" konusu örnek olarak ele alınabilir. Renklerin ince bir şekilde birleşmesi, sanatçının keskin gözlem yeteneği ve doku kullanımı, ışık ve renkte parlayan bir dizi görüntü oluşturmayı amaçlamaktadır. Güneş ışığının farklı saatlerde, değişik meteorolojik şartlarda Rouen Katedrali'nin giriş kapısının görünümünü nasıl değiştirdiğini ortaya seren sanatçı, bu serilerinde estetik kaygıdan ziyade tamamen optik deneyselliği girişti (Erden, 2016, s. 55-56).

Empresyonistler, açık havada bulunan nesnelerin renklerinin değiştiğini savunuyordu. Bu anlayışla, resmin vazgeçilmez gerçekliği olarak kabul edilen biçim, önemini yitirmişti. Sanatçıların doğayı yansıtmaya çabaları, ışık, renk, hava ve an kavramlarının öne çıkmasıyla birlikte, gözün duyarlılığına dayanan, izlenimlerle oluşan bir anlatım tarzı kazandı. Empresyonizm, göz duyarlılığına dayanan bir sanat akımıydı. Çevremizdeki nesnelere,

kavramlarından arındırarak anlık bir görüntü, bir izlenim olarak sanata aktarıyordu (İbşiroğlu, 1991). Ayrıca, görünür ile görünmeyen arasındaki kesin sınırların belirsizleştirilmesi, modern sanatçılar için yeni deneyim alanları yaratmıştır. Özellikle Empresyonizm ile birlikte, nesnelerin çizimindeki kontürlerin ortadan kalkması, aynı zamanda bir duyütesi araştırma biçimi olarak değerlendirilebilir (Akay Şemnu, 2023, s. 256).

Katarakt, Monet'nin her iki gözünü de etkileyen bir sorun olarak görüşünü bulandırmıştır. İlk yaptığı "Nilüfer" tablolarında karakteristik olarak göze çarpan hoş, Empresyonist optik renk karışımı, daha büyük, daha parlak ve daha geniş lekelerle aktarılmaya başlandı. Sanatçı, Empresyonizmi takip etme nedenini artık stilistik bir tercih olmaktan çıkarmıştır; çünkü bu, kendi resimlerini algılayabilmesi için zorunlu bir fiziksel gerekliliktir. Renkler birlikte akar, görüş alanında tamamen karışır ve Monet'nin giderek zayıflayan görme yeteneğinden kaynaklanan kusurlar ve bulanıklıklara rağmen yapılar arasında mükemmel bir resimsel uyum yakalanır (Thompson, 2014, s. 150). Bu bağlamda, ilerleyen aşamalarda görülen Soyut Dışavurumculuk ile ilişkisine dair bir bağlantının ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

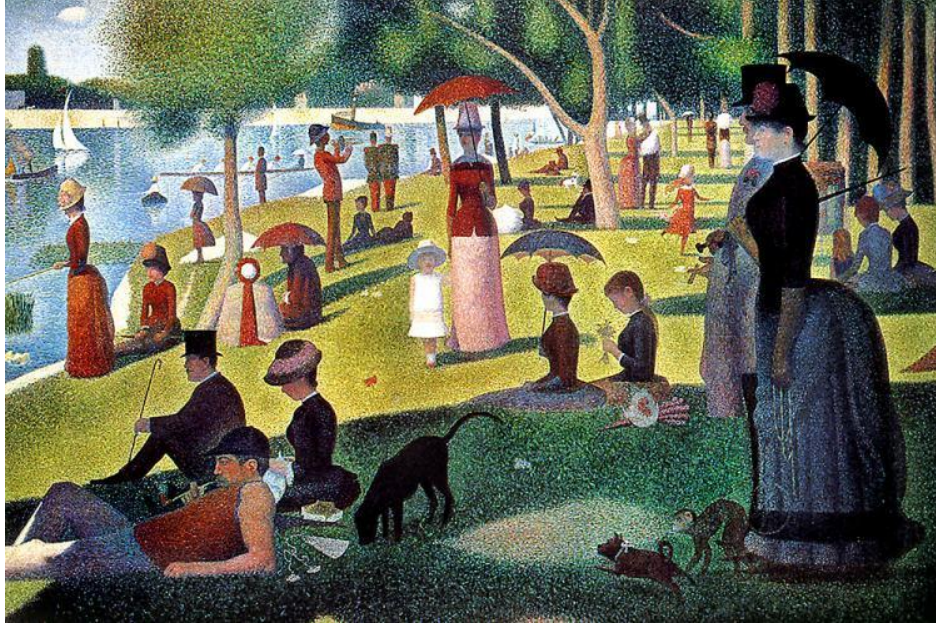
Noktacı ressamlar, geleneksel anlatım araçlarının önemli bir ögesi olan "çizgi"yi büyük ölçüde terk ederek, saf renkleri tuvale noktalar şeklinde yerleştirirler. Üretim sürecinde, çok sayıda küçük saf renk noktaları, süjenin gözünün ağ tabakasında optik yasalar sayesinde birleştirilerek "bileşke" renk illüzyonları oluşturmayı hedefler. Bunun için resme belirli bir uzaklıktan bakmak gerekir. Örneğin, küçük sarı ve mavi noktalar bir araya geldiğinde göz yeşil rengini de algılar. Palette karıştırılan sarı ve mavi noktalar kendi özelliklerini kaybettikleri için donuk bir yeşil elde edilir. Ancak, tuvale birbirine yakın noktalar halinde yerleştirilen sarı ve mavi noktalar, süjenin gözünde daha parlak bir yeşil olarak algılanır çünkü kendi özelliklerini korurlar. Bu saf renk noktaları, resme bakan süjede, çok yakınında bulunan diğer renklerin çekim gücüne kapılmış gibi bir titreşim etkisi yaratır. Ayrıca, saf renk noktaları arasındaki boşluklar da tuvalin seçilebilmesine olanak tanır ve resme farklı bir özellik katar (Yüksel, 2016, s. 132-133).

Post-Empresyonist olan Noktacılar tabiat izlenimlerinden hareket etmişler, ancak bununla yetinmeyerek, duyularına uygun biçimler ve figürler yaratmak istemişlerdir. Post-Empresyonistlerin resimlerinde figürler, sanatçıların güçlü kişilikleriyle birleşerek tablonun genel formu içinde yer almıştır. Kişisel üsluplarla ölümsüzleşen figürler çoğu zaman deformasyona uğramıştır (İldeş, 2003, s. 9).

Pointilizm, Empresyonizm'in tersine, çok daha bilimsel bir yaklaşım gerektiriyordu. Noktacılık, boyanın dikkatlice yerleştirilmiş saf, karışmamış noktalara uygulanmasını içeriyordu. Seurat ve Signac'a göre bunlar, bir palet üzerinde geleneksel olarak renkleri karıştırdıktan sonra yapılan herhangi bir görüntüden daha çarpıcı bir görüntü oluşturmak için izleyicinin gözü tarafından harmanlanacaktı.

George- Pierre Seurat'nın "Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası" isimli eseri 1886'daki son Empresyonist sergide gösterildiğinde ufak çaplı bir karışıklığa neden olur (Görsel 29). Bazı yorumcular resim karşısında şaşkınlığa uğrar ancak çoğu, resmi asıl akımın sınırları dışına çıkan devrim niteliğinde bir yapıt olarak tanımlar.

Modern şehir yaşamından bir kesit sunan teması ile resim, Empresyonizm ruhuna sadık kalmıştır. Grande Jatte Adası, Seine Nehri üzerinde küçük bir adacıktır ve burada her sosyal sınıftan Parisli günün yorgunluğunu atar. Işık ve renk kullanımı oldukça karmaşıktır ve Seurat'nın geliştirdiği noktacı üslubun habercisidir. Ek olarak kompozisyonda, Empresyonistlerin kullandığı doğaçlama yaklaşımı yoktur. Seurat, resmin yapısı üzerinde çalışırken elliden fazla hazırlık çalışması yapmıştır Bunlar arasında manzaranın arka planının yağlıboya taslakları ve figürlerin pastel çizimleri de bulunmaktadır. Figürler, klasik veya antik Mısır frizlerindeki gibi kimliksiz ve psikolojik olarak yalıtılmış bir durumda tasvir edilmişlerdir. Bu figürlerin kimliksiz bir biçimde gösterilmesi kasıtlıdır. Seurat, Empresyonizm akımını ilerletmeyi hedeflemiş ve büyük ölçekli tarihsel temalı bir resmin ciddiyeti ile zaman üstü etkisini yaratmaya çalışmıştır. Bununla birlikte, bu durum eserin kendine özgü bir mizaç taşımadığı anlamına gelmez. Seurat, figürlerini son moda kıyafetler içinde ancak klasik pozlarla ve çağdaş giyim züppeliğini vurgulayan kinayeli bir ironiyle tuvale aktarır. Ressam, birbirinden bağımsız figürleri, ahenkle ve dekoratif bir yaklaşımla bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Sonuç olarak, kısa bir süre sonra kötü bir ün kazanan ancak resim yapma konusunda yeni bir yön gelişmesine yardımcı olan bir eser ortaya çıkmıştır (Farthing, 2017, s. 334).



Görsel 29. Georges Seurat. La Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonra / A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte. 1884-1886. (Tuval üzerine yağlı boya. 207.6 × 308 cm). <https://124.im/Ljor>

Noktacılık, Neo-Empresyonist bir hareket olarak kabul edilir. Bu, Empresyonizmden - ve ötesinden - sonraki bir dönemi ifade eder. Noktacılar, önceki hareketin üyeleri gibi, optik fenomenleri ele almayı amaçladılar. Ancak, ölçülü ve titiz bir teknik yerine, akıcı ve spontan darbelerden vazgeçtiler.

Teknik, izleyicinin gözünün ve zihninin renk noktalarını daha geniş bir ton aralığında birleştirme yeteneğine dayanır. Yöntemin daha teknik bir çeşidi olan Divisionism² yani Bölmecilik ile ilgilidir. Bölmecilik, renk teorisi ile ilgilenirken, noktacılık daha çok belirli bir fırça stiline odaklanılarak boyanın uygulanması ile ilgilidir.

Bu akımın öncüleri, iki rengin birleştirilerek ara renk oluşturulmasını sağlayan renk kombinasyonunu kullanırken, görüntüyü bozmak yerine eserlerinde detayları inceleyerek referans aldıkları görselin plastik yapılarını renk sayesinde bozarlar. Seurat ve Signac, tuval üzerine yağlı boya kullanarak görselleri pikselleştirme açısından Glitch sanatının en eski habercileri olabilirler.

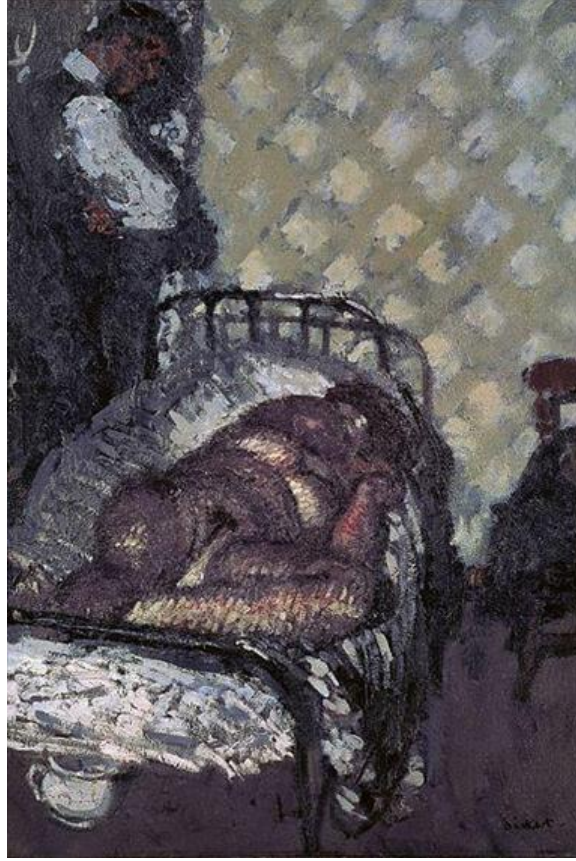
² Divisionism: Işığın etkisini yaratmak için küçük bitişik ana renk lekelerinin kullanılmasını içeren on dokuzuncu yüzyılın sonlarına ait bir resim tekniğidir (Tate. Erişim: 12.06.2024. <https://124.im/IbWHC>). Türkçeye Bölmecilik şeklinde çevrilmiştir.

Renksel bozukluğun bir diğeri örneği olan Walter Richard Sickert, Empresyonizmin geç dönemlerinde eserler üretti ve ilk resimlerinde Whistler'ın tekniğini yakından takip etti. Sickert'in çalışmalarının, Monet'nin Rouen Katedrali'ni resmettiği seriden ilham aldığı bilinir. Renk ve perspektifin nasıl bu şekilde hareketli hale geldiğini gözlemleyen Sickert, kendi çalışmalarında da aynı etkiyi yakalamaya çalışmıştır (Aspinall, 2022, s. 6).

Doğal ortamlardan ziyade çizimlerden veya 1920' lerin ortalarından sonra fotoğraflardan resim yapmayı tercih etti. Sickert, yaşadığı dönemdeki haberlerden ilham alan "siyah resimler" adını verdiği -Tate'e göre cinayet resimleri (tate. Erişim: 23.10.2024. <http://t.ly/2fmI6>) - bir seri oluşturdu (Görsel 30).

Bu seride özellikle karanlık düşünceleri çağrıştıran Camden Town Vakası'nı içeren "Camden Town Cinayeti" adını verdiği resimleri bulunmaktadır. Sickert'ın "siyah" terimini kullanması büyük ölçüde metaforik bir anlam taşır. Bu terim, konuyu, hakim toplumsal atmosferi ve kişisel depresif düşünce yapısını ifade eder. Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi, Sickert hem "siyah" terimini kullanarak hem de eserlerindeki belirsizlik tekniğiyle kendini ifade etmiştir. Sickert, resim yapmayı James McNeil Whistler'dan öğrenmiştir. Bu nedenle ve 1930'larda haber fotoğraflarından esinlenerek yaptığı bir dizi resimle, Gerhard Richter ve Andy Warhol gibi sanatçıların çalışmalarına öncülük etmiş ve belirsiz ifadelerini eserlerinde kullanmıştır (Thompson, 2014, s. 90).

William Turner ve James McNeil Whistler gibi belirsiz ifadeleri eserlerinde gösteren öncü sanatçıları yakından takip etmiş ve bu etkiyi ölüm, karanlık, toplumsal atmosfer gibi temalar üzerinden kullanmıştır. Bu gibi farklı temalar ile birlikte belirsizlik unsuru artık "yüce" konusundan sıyrılmış olduğu görülür. Zaman ilerledikçe, Sickert'ta olduğu gibi sanatçılar eserlerinde duygusal eğilim göstermiş ve bulanıklık etkisi ile ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu yenilenen anlayışla birlikte, belirsiz ifade sanatçılar için önemli bir teknik haline gelmiştir.



Görsel 30. Walter Richard Sickert. Camden Town Vakası / L'Affaire de Camden Town. 1909. (Tuval üzerine yağlı boya. 61 × 40,6 cm). t.ly/2fml6.

Sickert kullandığı tekniği şu şekilde ifade ediyor; “Kadınları, erkekleri ve sonuçta sahip oldukları bebekleri resimsel açıdan trajediyle ya da komediyle, insanla ve gelenekle ilişkilendirip ele almayan sanatçı, cansız nesnelere çizmek zorunda kalacaktır.” (Thompson, 2014, s. 91). Bu ifade ile sanatçının eserlerinde gösterdiği etkinin ne amaçla uygulandığını göstermektedir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, etkili figüratif ressam kuşağı, Lucian Freud ve Francis Bacon gibi sanatçılar için Sickert'in ölümünden sonra önemli bir figür olarak kabul edildi (Aspinall, 2022, s. 3). Bu dönemde, Walter Richard Sickert' in etkisi, özellikle Sigmund Freud ve Francis Bacon gibi sanatçıların eserlerinde belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Ayrıca, Sickert'in ilham aldığı bilinen Amerikalı ressam James Abbott McNeill Whistler'in etkileri, Whistler sonrası dönemde birçok ressam üzerinde belirleyici bir etki yaratmıştır. Bu sanatçılar arasında Gustav Klimt de yer almakta olup, eserlerinde görüntü bozukluklarına yer veren dikkate değer isimlerden biridir.

Klimt, Sezesyonun ilk başkanı olarak, işlerinde betimlemeye değil, ima ve çağrışımlara dayanarak dış görünümünden ziyade daha derin duyguları ele almayı tercih etmiştir. Ayrıca, Klimt'in bulanıklık etkisini kullanarak, eserlerinde belirsizlik ve gizem unsurlarını da vurguladığı bilinmektedir. Bu yaklaşımıyla, resim, heykel, mimari gibi güzel sanatlar ile tasarım ve dekorasyon gibi uygulamalı sanatlar arasında bir bağlantı kurmayı amaçlamıştır.

Gustav Klimt, akademik eğitimin önemine büyük bir değer atfetmiş ve dönemin önde gelen tarih ressamlarından Hans Makart'tan ders almıştır (Erdoğan, 2019, s. 7). Makart'ın eserlerinde belirgin bir şekilde hissedilen yücelik duygusunun, sanatsal pratiği içerisinde öğrencilerine zamanla etki edebileceği düşünülmektedir. Her iki sanatçının doğayı ele alış biçimleri, yücelik kavramını anlamaları açısından önemli bir izlenim yaratmaktadır.

1900'lerin başından itibaren Attersee Gölü ve çevresi Klimt'in manzara resimlerinde en sık kullandığı tema haline geldi. (Thompson, 2014, s. 78). 1900 yılından itibaren Atten Gölü'nde resmettiği manzaralarda belirgin bir hareketsizlik ve dinginlik söz konusudur. Gökyüzünün neredeyse hiç gözükmeyeceği, insanın ise oldukça nadir gözüktüğü bu manzara resimlerinde kapalı perspektif kullanılarak mesafenin algılanışı bozulmuştur (Erden, 2016, s. 112). Bu durum "Köknar Ormanı 1" eserinde açıkça görülmektedir (Görsel 31). Gövde çizgilerinin yoğun tekrarı, eserde belirgin bir titreşim etkisi oluşturmakta ve sıcak, koyu tonlar ile birlikte derinlik hissi yaratmaktadır. Orman, belirsiz ve gizemli bir atmosfer sunmaktadır. Klimt, ormanın bir bölümünü eserine yansıtarak, herhangi bir mekânın belirsizliğini dikkat çekici bir estetik değer taşıdığını ifade etmektedir. Bu bağlamda, eserdeki pastel tonlarına benzer yumuşak ve Sfumato bir renk uygulaması dikkat çekmektedir; bu uygulama, konturların hafif bulanık görünmesine neden olmaktadır. Söz konusu teknik, izleyiciye ormanın derinliklerinde kendi bakış açısıyla keşif yapıyormuş hissini uyandırmaktadır.

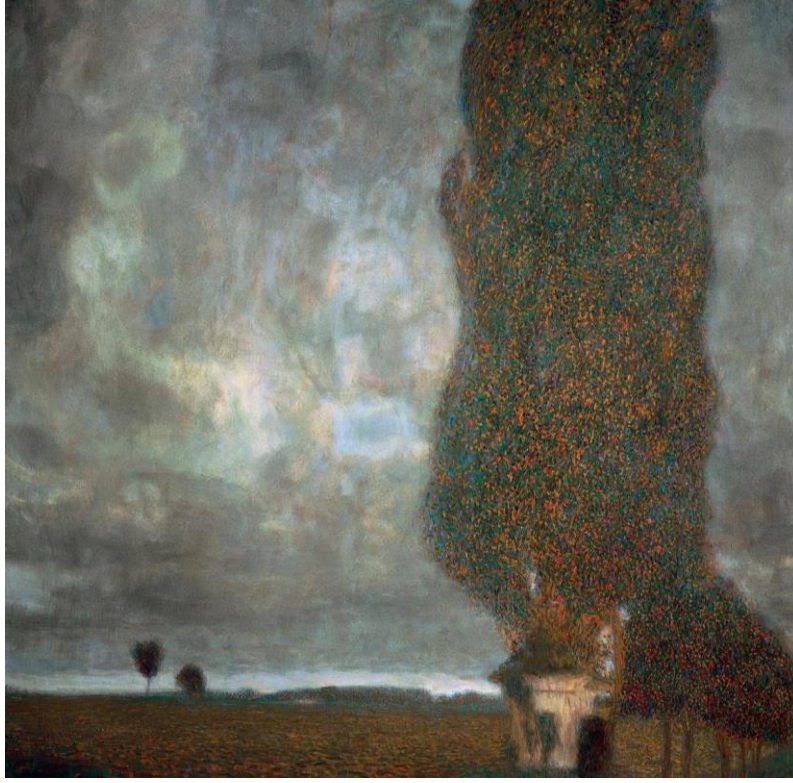


Görsel 31. Gustav Klimt. Köknar Ormanı I / Fir Forest I. 1901. (Tuval üzerine yağlı boya. 90,5 × 90,0 cm).

<https://t.ly/aee-I>

Klimt'in eserlerinde figürlerle birlikte doku adeta iç içe geçmiştir. Fakat genellikle tabloda doku daha baskındır. Figürler ise bu dokunun içinden bazen tablonun yüzeyine çıkmış, bazen de dokuların içinde erimiştir. Doku ve bozulmuş figürler neredeyse bir araya gelmiş, tablolarındaki figürler de kompozisyonun bir parçası haline gelmiştir. Bu da bize resimlerde figürün önceki çalışmalardan farklı bir anlayışa doğru ilerlediğini göstermektedir (İldeş, 2003, s. 11).

James Abbott McNeill Whistler'a hayran olduğu bilinmektedir. Manraza resimleri Whistler'da olduğu gibi görüntüyü net halde göstermemesi Whistler'dan etkilendiğini göstermektedir. Whistler'ın gece resimlerinde kullandığı sisli hava birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Klimt ise figürlerinde nadiren olsa kullandığı bu tekniği manzara resimlerinde büyük boyutlarda göstermiştir.



Görsel 32. Gustav Klimt. Büyük Kavak Ağacı II / The Big Poplar II. 1902-1903. (Tuval üzerine yağlı boya. 100 × 100 cm). <https://124.im/vRFDr9G>

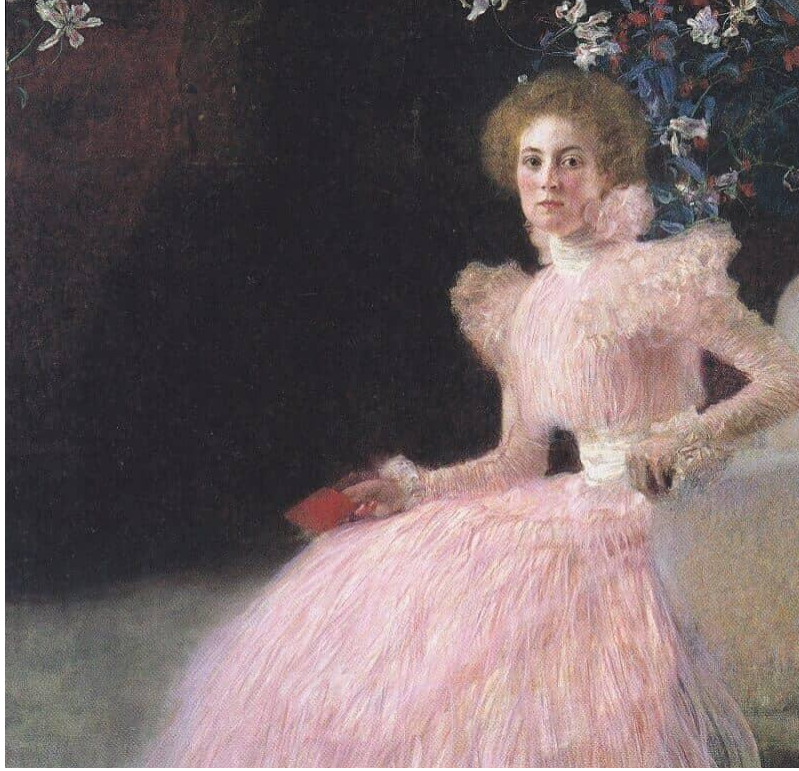
Klimt'in Büyük Kavak II adlı eseri (Görsel 32), kasvetli ve dramatik bir atmosfer yansıtan manzara resimlerinden biridir. Karanlık bulutların toplandığı gökyüzü, bir fırtınanın hem dış dünyada hem de sanatçının zihninde yaklaştığını ima eden derin düşüncelerle dolu bir psikolojiyle ağırlaşmıştır. Ön plandaki yalnız figür, siluet halinde, evin aydınlanan duvarı boyunca ilerlemektedir, belirsiz bir şekilde görünür durumdadır.

Manzarada olduğu gibi portrelerinde de gerçekçi unsurlar dekoratif motiflerin bir parçası haline geldi. Örneğin, "İtalyan Bahçe Manzarası" adlı eserinde (Görsel 33) çiçekler, titreşimli bir halı etkisi yaratmak için kare kanvasın bir köşesinden diğerine yayılan bir şekilde yerleştirilmiştir. İnsan varlığı olmasa da manzarada yaşamın titreştiği hissedilir.



Görsel 33. Gustav Klimt. İtalyan Bahçe Manzarası / Italienische Gartenlandschaft. 1903. (Tuval üzerine yağlı boya. 110 × 110 cm). <https://t.ly/zchcX>

Gustav Klimt'in Sonja Knips Portresi'nde (Görsel 34) kullanılan teknik, sanatçının geleneksel akademik realizmden uzaklaşarak daha modern ve duygusal bir anlatım benimsediğini gözler önüne sermektedir. Bu portrede öne çıkan teknik unsurlardan biri, renklerin yumuşak ve katmanlı bir biçimde uygulanmasıdır. Bu yaklaşım, özellikle İtalyan Rönesans ressamlarından Leonardo da Vinci'nin geliştirdiği Sfumato tekniğine benzemektedir. Sfumato, hatları keskin bir biçimde belirlemek yerine, yumuşak geçişlerle derinlik ve atmosfer yaratma amacı gütmektedir. Klimt'in bu tekniği, portredeki ipek elbisenin dokusunu ve modelin cilt tonlarını betimlemede büyük bir ustalıkla kullanılmaktadır (artandculture. Erişim: 06.01.2025. t.ly/-W1lo).



Görsel 34. Gustav Klimt. Sonja Knips. 1889. (Tuval üzerine yağlı boya. 145 × 146 cm). t.ly/GfNbm

Klimt'in bu portredeki renk kullanımı, yağlı boyanın pastel tonlara benzer bir yumuşaklık ve hassasiyetle uygulanmasıyla karakterize edilmektedir. Bu yöntem, modelin figürünü çevresinden ayırırken, aynı zamanda portreye rüya gibi bir etki eklemektedir. Özellikle ipek elbisenin hafif ve zarif dokusu, ışık ve gölge oyunları ile neredeyse elle tutulur bir his yaratmaktadır. Ancak bu detaycılık, akademik realizmin titiz mekanikliğiyle değil, daha çok duygusal bir yaklaşım ve atmosfer yaratma amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Ayrıca, portrede modelin yüzüne ve bakışına odaklanan yumuşak geçişler, izleyiciye hem bir yakınlık hem de mesafe hissi vermektedir. Bu durum, Klimt'in figürü çevresiyle neredeyse iç içe geçmiş gibi gösterdiği, ancak aynı zamanda izole bir his yarattığı bir yöntemi yansıtmaktadır. Modelin yüz hatlarının hafifçe bulanıklaştırılması ve çevre ile harmanlanması, onun fiziksel varlığından çok ruhsal bir durumu betimliyormuş gibi bir izlenim uyandırmaktadır.

Sanayi tutkusuyla ilgili bir tepki olarak ortaya çıkan Sembolistler, sembolik ifadeyle rüyaların, hayallerin ve fantezilerin sıradışı algılarını iletmeye çalıştılar. Sembolizm, Empresyonizme bir tepki olarak doğduğunda figürler, fanteziler, rüyalar ve hayaller gibi

farklı olaylar fırça oyunları ile deforme edilerek resmedildi ve genel formdan uzaklaşma yoluyla objektif görünümünü kaybettiler (İldeş, 2003, s. 13).

Nabilerin üslubu, yekpare boya alanları, belirgin konturlar ve basitleştirilmiş formlarla karakterize ediliyordu. Eserlerinin büyük bir kısmı çağdaş Japon baskılarından ve Art Nouveau tasarımlarında etkiler taşıyordu. Konu olarak günlük hayatta meydana gelen çeşitli olayları ele alan Nabiler, iki boyutlu mekân kavramına önem vermiş, figürlerinde gereksiz detaylardan kaçınarak sade bir anlatım kullanmıştır. Nabiler'in dinsel ve felsefi konulara verdiği önem figürlere yansıtılarak mistik bir atmosfer oluşturulmuş ve figürler, formun açık-koyu, dolu-boş alanlarına uygun olarak deforme edilerek yerleştirilmiştir (İldeş, 2003, s. 14).

Nabiler, mistik Hristiyan sahnelerine ağırlık verirken Bonnard ve Vuillard sık sık iç mekân resimleri yapıyordu. Dünyadaki doğal renkleri olduğu gibi, kusursuz şekilde yansıtmının peşinde olan Empresyonistlerin aksine Bonnard, farklı ruh hallerini ifade etmek amacıyla renkleri abartıyor ve bozuyordu.

Bonnard, özellikle küçük fırça işaretleri ve yakın değerlerle oluşturduğu alanlarda yoğun renk kullanımıyla tanınır. Çoğunlukla karmaşık kompozisyonları hem anlatsal hem de otobiyografiktir.

Bonnard, günlük yaşamın mahrem sahnelerini betimleme konusundaki tutkusuyla tanınmaktadır. Eserlerinde, karısı Marthe, uzun yıllar boyunca sürekli bir tema olarak kendine yer bulmuştur (Görsel 35). Sanatçı, onu mutfak masasında yemekten artan yiyeceklerle otururken veya küvette uzanırken, çeşitli çıplak pozlar içinde tasvir etmiştir (Cowling ve Mundy, 1990, s. 38).



Görsel 35. Pierre Bonnard. *Nude in the Bath and Small Dog / Banyoda Çıplak ve Küçük Köpek*. 1941-1946
(Tuval üzerine yağlı boya. 121,9 × 151,1 cm). <http://t.ly/FWJre>

Bonnard'ın eserlerinde renklerin ön planda tutulması, biçimin feda edildiğini gösterir. Bu bağlamda, titrek hatlar, kaba gövdeler ve benekli renkler, sanatçının son dönem tablolarında belirgin bir yoğunluğa ulaşmaktadır.

2.2 Bulanıklığın Yeni Pratikleri

Şemsettin Ziya Dağlı'nın makalesinde de bahsettiği gibi, Worringer'e göre, ilkel insanları sanat eseri üretmeye yönlendiren "kendiliğinden şey" duygusu, günümüz soyut sanatçıları arasında da aynı duyguyu taşır. Uygarlığın ilerlemesiyle birlikte insanlık, artık birçok bilgiye sahip olduğundan dolayı "kendiliğinden şey" duygusunu bilinçli bir kazanç olarak kabul eder. Worringer bu konuda şunları söyler: "İlkel toplumlar, evren hakkında bilgi eksikliği nedeniyle soyut sanata yönelirken, uygar toplumlar başka sebeplerden dolayı soyut sanata yönelirler çünkü onlar bilim ve uygarlık ilerledikçe evren hakkında yeterli bilgiye sahiptirler" (Aktaran Dağlı, 2022, s. 634). Soyutlama, 20. yüzyılın başında, Empresyonizm ile başlayan bir serüvenden sonra sanatçıların, görünen dünyanın gerçekliğinden kopmaları ile birlikte ortaya çıkan başlıca ifade aracı olmuştur (Ahmetoğlu ve Denli, 2013, s. 181).

İlk nesil Soyut Dışavurumculuk 1943 ile 1950'lerin ortalarında gelişti. Hareket, savaş sonrası yıllarda sanat dünyasının odağını Avrupa'dan (özellikle Paris'ten) New York'a etkili bir şekilde kaydırıldı. Resimler gezici sergilerde ve yayınlar aracılığıyla geniş çapta görüldü.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın ifadesiyle, "gündelik yaşamın gerçekliği ile resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların net bir şekilde ayrıldığı" bir zeminde ifadesini bulmuş sanatsal bir yaklaşımdır (Antmen, 2008, s. 146-147). Soyut Dışavurumcu eserlerin ortak özelliği, Gerçeküstücü sanatın temel ilkelerinden biri olan çağrışımlar ve özdevinimden yola çıkmalarıdır. Bu eserler, bilinçaltının özgürleştirilmesiyle şekillenir ve önceden belirlenmiş bir düşünce veya tasarıma dayanmazlar; bunun yerine, çağrışımların anlık düşüncelerle biçim kazanmasına izin verirler. Bu biçimler genellikle güzel lekelerle benzer ve insanî ve duygusal değerlere vurgu yaparlar. Resim, parçalara bölünmez; önceden tasarlanmaz ve sınırları olmayan tek ve bütünsel bir imge olarak ortaya çıkar. Bu eserler, tuvalin sınırlarını aşarak özellikle devasa panolarda çalışılarak ifade edilmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1688).

Clement Greenberg, yazılarında Claude Monet'nin son dönem resimlerini tuvale aktarma çabası içinde olduğu için resim yerine "aşırı estetik" meselelerle uğraştığını belirtmiştir. Sonuç olarak, bu yapıtlarda "form" bulunmamaktadır. Greenberg, bu resimlerin Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun "optik" kanadının ve daha fazla "yassılık/düzlemsellik" peşindeki resmin temel öncülleri olduğunu açıklamıştır (Thompson, 2014, s. 150). Aynı şekilde Mark Rothko'nun Renk Alanı Modülasyonu, gözlemcinin optik ve hassas düşüncelerine dayalı bir varoluşsal deneyim yaratma amacını taşır. Rothko, dışsal gerçekliğe dair tüm referansları ortadan kaldırarak, resmin "saf bir estetik" olduğunu savunur (Aktaran Malkondu ve Başar, 2021, s. 65). Soyut sanatın öncüllerinden biri olan Kandinsky, Moskova'da katıldığı Empresyonistlerin sergisine katıldıktan sonra 1910 yılında soyut resim yapmaya başlamıştır (Aktaran Ahmetoğlu ve Denli, 2013, s. 181).

Sanatının erken döneminde figüratif resimler üreten Rothko, daha sonra Soyut Dışavurum'u benimsedi ve ürettiği soyut yapıtlarıyla üne kavuştu. Rothko, yaratıcılığına aracılık eden renkleri anlamında benzersiz bir yaklaşım benimsemiştir. Ona göre, renklerin kendisi anlamlı olabilir ve insanların rengi hissedebilecekleri bir duygusal bağlantı kurmalarına yardımcı olabilir. Resimlerinin gizemi ve duygu yükü, kelimelerle ifade edilemez ve tekniği, renk tonlarının basit kontrastları yerine bir dinginlik hissi yaratmak için boyut ve katmanları aşamalı olarak katlaşmaktadır. Harris'e göre, Rothko, Kierkegaard'ın varoluşçuluk

felsefesinden etkilenmiş ve iman ve şüphe konularını eserlerine Kierkegaard'ın felsefesinde olduğu gibi yansıtmıştır. Kierkegaard'ın felsefesinden etkilenerek elde edilen bu yansıma görüşü, "Kişi, önemli bir karar anında yaşadığı dehşet, korku ve titreme duygularını hissetmediği sürece yüceliğe ulaşamaz. Kurtuluş, bu duyguların yaşandığı an gerçekleşir" şeklinde özetlenebilir (Malkondu ve Başar, 2021, s. 65). Bu durumda Soyut Dışavurumculuk akımında "yüce" konusu işlenmiş olduğu görülür.

Çoğu Rothko tablosu, büyük boyutlu kare ya da dikdörtgen panolardan oluşur ve yaygın olarak "renk alanları" olarak bilinir. Eserlerinde sınırlı bir renk skalası kullanırken, tonal değişkenlik kullanarak, resimlerinde derin bir duygu yükü yaratır. Rothko'nun resimlerinde sık sık kullanılan renkler arasında kırmızı, sarı ve mavi tonları yer alır, bu renklerin hayatta kalma, tutku, haz ve mutluluk ile ilgili güçlü duygularla ilişkisi olduğu öne sürülür. Örneğin, 1950'lerde ürettiği "No. 61 (Rust and Blue)" ve "No. 18" adlı yapıtlarında (Görsel 36 ve Görsel 37), çok katmanlı renk uygulamalarının yarattığı derinlik ile ilham veren doğadan esinlenen ancak tamamen soyutlanmış bir imgeler dizisi üretmiştir. Bu eserlerin anlamı belirsiz bir şekilde algılanır ve izleyiciyi huzur, sükûnet veya ölüm gibi konular arasında farklı şekillerde etkileyebilir. Rothko'nun sanatı, insanların hayatta güçlü duygular yaşadığı gerçeğine dayanır. Sanatı her zaman herkes tarafından anlaşılabilir ama eserlerindeki renklere, tonlara ve yüzeylere daldığımızda, bağlantımızı güçlendiren bir hayata yakın, insan duygusu ortak paydasına varılabilir.



Görsel 36. Mark Rothko, No 61 (Rust and Blue) / No 61 (Pas ve Mavi), 1953. (Tuval üzerine yağlı boya.

292,74 × 233,68 cm). t.ly/M3OKM



Görsel 37. Mark Rothko, No 18, 1951. (Tuval üzerine yağlı boya, 207 × 177,5 cm). t.ly/UDEZb

Rothko'nun soyut resimlerindeki karakteristik özelliklerden biri, özellikle büyük boyutlu yapıtlarında karşılaşılan boyutunun büyük ölçeği ve tonunun azaltılması sonucu çıplak tuval yüzeyinde oluşan derinlik hissidir. 1940'ların ortalarından 1960'lara kadar üzerinde yoğun şekilde çalıştığı kare formlar tarzı, sanatçının ana eserlerinde göze çarpan özelliktir. Bu eserleri, temel olarak düz bir zemin üzerine yerleştirilmiş birkaç büyük kare bloktan oluşan ve tabandan tavana kadar kesintisiz bir renk oluşumunu yakalar. Örneğin, "No. 14 1960" adlı yapıtı (Görsel 38), büyük bir tuval üzerinde kırmızı ve mavi boyaların katmanlarından oluşan iki büyük renk alanı içerir ve izleyiciyi resmin ortasındaki karanlık boşlukta bulunuyor gibi hissettirir. Sanatçının soyut resimleri, izleyiciyi resmin içindeki derinliğe dalması için teşvik ederken, yine de basit bir düzen kullanır ve yalın olması nedeniyle zorlayıcı ve güçlü bir etki yaratır.



Görsel 38. Mark Rothko, No 14 1960, 1960. (Tuval üzerine yağlı boya, 290.83 × 268,29 cm). t.ly/lxtR2

Sanatçının boya uygulama teknikleri çeşitlilik arz etmektedir. Bazen, daha yoğun bir uygulama tercih edilerek her rengin daha parlak ve saf bir şekilde vurgulanması sağlanır. Diğer zamanlarda ise, özellikle renklerin birbirleriyle birleştiği alanlarda daha ince bir uygulama tercih edilerek, bu durum rengin ya görünür hale gelmesi ya da kaybolma hissini oluşmasına neden olmaktadır (Sfmoma. Erişim: 14.12.2024. <https://www.sfmoma.org/artwork/97.524/>).

Modernist sanatın en büyük sanatçılarından biri olan Clyfford Still, Soyut Dışavurumculuk akımında lider ve öncüdür. Açık ve koyu kontrast konusundaki ezelden beri ısrarına karşı çıkarak, bunun yerine rengin açık ve koyu tasarımın göreceli bağımsızlığında saf tonların kontrastı yoluyla hareket etme kapasitesini savunmuştur. Post-Empresyonizm burada emsal teşkil ediyordu ve Monet'in son dönem eserlerin de olduğu gibi, değer karşıtlıklarının bastırılması yeni bir açıklık türü yaratmıştı. Resim artık kendisini şekillere, hatta yamalara değil, bölgelere, alanlara ve renk alanlarına bölmüştü. Ancak bu unsurların ne kadar eksiksiz olduğunu göstermek Newman ve Rothko'ya bırakıldı.

Kronofotoğraf tekniği, resim alanında 20. yüzyılın başlarında önem kazandı. Modern dönem sanatçıları, hareketli görünüm oluşturarak kronofotoğraf makinesini taklit etme isteği sardı. Bu eğilim, endüstrileşme ve makinaların yaygın kullanımının da etkisiyle teknolojiyi,

hızı, gençliği, şiddeti ve hareketliliği vurgulayan Gelecekçilik (Fütürizm) akımının İtalya'da ortaya çıkmasına yol açtı. Balla gibi sanatçılar, bu akıma öncülük ettiler ve algıladığımız dünyanın sürekli bir hareket içinde olduğunu savundular, bu nedenle eserlerinde hareketliliği vurgulamayı amaçladılar.

Balla, "Tasmalı Köpeğin Hareketliliği" adlı eserinde (Görsel 39) söz konusu eğilim ve teknikleri kullanarak hareketli öğeleri üst üste gelen transparan katmanlar şeklinde uygulamıştır. Eserin sınırlı renk paleti ve koyu tonlardaki formları içerisinde, hareketlilik, opak ve transparan unsurlar bir arada kullanılarak tuvalde ifade edilmiştir. Umberto Boccioni tarafından kaleme alınan manifestoda, fütürizmin bulanık görüntü tekniğini kullanma gerekçeleri bu şekilde açıklanmıştır:

Bizim tuvalde görünür kılmak istediğimiz, evrensel bir dinamizm içinde belirli bir sabit an değildir. Bizim görünür kılmak istediğimiz, hareketli dinamizm duygusunun kendisidir. Şöyle bir bakın etrafınıza, her şey hareket ediyor, her şey bir koşuşturma halinde, her şey hızla değişiyor. Görünen bir şey gözlerimizin önünde hiçbir zaman sabit durmuyor, aksine bir görüntü, bir kayboluyor. Retinanın algıladığı bir imgenin sürekliliği, hareket eden nesnelerin kendini an be an çoğaltılmasıyla mümkün oluyor; nesnelerin biçimi hızlı titreşimler gibi değişip duruyor, delice dönüşüyor. Bakıyorsunuz koşan bir atın dört bacağı değil yirmi bacağı oluveriyor, koştukça üçgensel bir hareket görüntüveriyor (Antmen, 2008, s. 73).



Görsel 39. Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Hareketliliği / Dynamism of a Dog on a Leash, 1912. (Tuval üzerine yağlı boya, 89,8 × 109,8 cm). <https://bit.ly/3vXTHSF>

Fotoğrafik etkiler, Fütürizm sonrası dönemde en etkili biçimde kullanan sanatçılar arasında Gerhard Richter dikkat çekmektedir. Fütürizmin aksine, Richter'in eserlerinde fotoğrafik ve bulanık etkilerin kullanımı, geleceği yüceltmekten çok geçmişini sorgulama, bilinmeyeni keşfetme ve gizem duygusunu vurgulama amacını taşımaktadır. Bu yaklaşım, izleyicide belirsizlik hissi yaratarak görsel gerçekliğin sorgulanmasına olanak tanımaktadır.

Düsseldorf Akademisi'ndeki eğitim yıllarının sonlarına doğru Gerhard Richter, fotoğraf ile resim arasındaki ilişkiyi kendi kişisel öngörüsüyle harmanlayarak özgün tarzının temellerini atmıştır. Fotoğrafın nesnel yapısı ile resmin yaratıcı özelliğini birleştiren bu yaklaşım, Richter'in sanat anlayışının merkezinde yer alır. İman Moradi, 2004 yılında yazdığı "Glitch Aesthetics" adlı tezinde Arthur Danto'nun şu ifadesine yer vermiştir:

"1963'te Richter, ticari markası haline gelen bulanık ama kesin görüntüleri boyamaya başlamıştı. Richter'in 1964'teki harikulade İdari Binası, özellikle endüstriyel Rheinland' da, savaş sonrası Alman yeniden inşasının iç karartıcı mimarisini yansıtıyor." (Moradi, 2004, s. 26) (Görsel 40).



Görsel 40. Gerhard Richter, İdari Bina / Administrative Building, 1964. (Tuval üzerine yağlı boya, 98 × 150 cm). <https://124.im/Dj0csz>

Fotoğrafın keşfiyle birlikte sanatta da bir dönüşüm yaşanmış; teknolojik gelişmeler sanatı etkilemiş ve şekillendirmiştir. Günümüzde adını sıkça duyduğumuz sanatçılardan biri olan Gerhard Richter, bu değişim ve dönüşümün bir parçası olmuş ve teknolojiyi eserlerinde başarıyla kullanmıştır. Richter, sıra dışı bir sanatçı profili çizerek, geleneksel sanat ile teknolojinin entegrasyonunu ustalıkla gerçekleştirmiştir. Flaş patlamaları, anlık görüntüler ve röportajlar, öncelikle kamera hareketinin bulanıklığını ve baskı hatalarını hatırlatmaktadır. Richter'in resimlerinin çoğunluğu, dergilerde veya fotoğraf albümlerinde yer alan reproduksiyonlardan oluşmaktadır.

Gerhard Richter'in 1966 yılında gerçekleştirdiği Helga Matura isimli eseri (Görsel 41), sanatçının fotoğraf-resim ilişkisini irdeleyen üretim pratiğinin önemli bir örneğini teşkil etmektedir. Richter, 1961'de Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya göç etmesinin ardından Düsseldorf Akademisi'nde aldığı sanat eğitimi sürecinde fotoğrafın estetik diline duyduğu ilgiyi derinleştirmiştir. Bu dönemde sanatçının geliştirdiği "foto-resim" tekniği, medya görsellerini kaynak materyal olarak kullanarak figüratif resme yeni bir yaklaşım kazandırmıştır. Helga Matura, bu bağlamda, Richter'in dönemin toplumsal ve teknolojik gelişmelerine yönelik eleştirel tavrını yansıtan ikonik yapıtlarından biridir.



Görsel 41. Gerhard Richter, Helga Matura, 1966. (Tuval üzerine yağlı boya, 180 × 110 cm).

<https://124.im/IvCkF6>

Eserde, Richter'in resimlerinde sıkça başvurduğu bulanıklaştırma tekniği dikkat çekmektedir. Bu teknik, sadece optik bir müdahale olarak değil, aynı zamanda modern insanın bellek ve gerçeklik algısındaki kırılmaları vurgulayan felsefi bir yorum olarak değerlendirilebilir. Richter'in seçtiği görsel kaynakların genellikle popüler medya unsurlarından oluşması, onun sanatsal pratiğini çağdaş kültür eleştirisi boyutuna taşımaktadır.

Richter, Fluxus hareketi ve Pop Art'tan etkilenerek, dikkatini görsel gerçekliğin olduğu gazetecilik alanındaki sanat dışı fotoğrafçılığa ve amatör enstantanelere yönlendirmiştir. Bu bağlamda, çimenli bir parkta estetik bir şekilde poz veren Helga Matura, 1966 yılında vahşice öldürüldüğünde gazete manşetlerinde geniş yer bulmuştur. Walter Richard Sickert'in siyah resimlerinde işlediği ölüm teması, Richter üzerinde etkili olmuş olmalıdır; zira Helga Matura'nın öldürülmesiyle ilgili haberlerin yayımlandığı 1966 yılında, Richter de ölüm tematikasını ele almaktaydı.

Richter'in çizgi çizme, bulanıklaştırma veya silme teknikleri, fotoğrafın teknolojik sınırlamaları nedeniyle resimdeki eşdeğerleri olarak kabul edilir. Sonuç olarak, Foto-Resim deneyimi gerçekliği zor bir şekilde taklit eden bir benzetme haline gelmiştir. Çalışmalarında Glitch estetiğine yer veren Richter, ultra foto gerçekçi stiliyle birlikte Glitch unsurlarını da kullanarak, tarama çizgileri, renk bozulmaları ve lens bulanıklığı gibi TV görüntüsü stilini tuval üzerinde yeniden yaratmaya özen göstermektedir. Bu sayede çalışmalarında açıklık ve akışı iyileştirmektedir (Aktaran Çakıroğlu, 2022. s. 316).

Fotografik resimler, fotoğrafa benzeyen resimlerdir ve fotoğraf sanatına atıfta bulunurlar. Bu resimler, kaynaklarıyla benzerlik gösterir, aslına sadık kalır ve ressamın fotoğraflardaki etkileri fırça yardımıyla tuvale aktarır. Merdivenden İnen Kadın, bu sürecin kavramsal açıdan en seçkin örneklerinden biridir (Görsel 42) (Thompson, 2014, s.304).



Görsel 42. Gerhard Richter, Merdivenden İnen Kadın / Woman Descending the Staircase, 1965. (Tuval üzerine yağlı boya, 198 × 128 cm). <https://124.im/zBYV8Pc>

Teknolojik gelişmeler, görsel sanatları derinlemesine etkileyerek, fotoğrafın icadı gibi faktörler sayesinde ressamın daha önce erişemedikleri perspektifleri ve detayları yakalamalarını mümkün kılmıştır. Fotoğrafın ortaya çıkışı, gerçekçi görsel anlatımı sağlama amacı güden ressamalara, gözlemlerini daha hızlı ve doğrudan tuvale aktarma fırsatı tanımıştır. Bu sanatçılara nesnelerin ve manzaraların daha keskin bir şekilde betimlenmesi için yeni olanaklar sunmuştur.

Gerhard Richter'ın resimlerinin iki ana kategoriye ayrıldığı bilinir: fotoğraf temelli figüratif resimler ve süreç temelli soyut resimler. Ancak, bu farklılık göz önüne alındığında bile, Richter'ın eserlerinde ortak bir prensip bulunur: ressamın "tarafsızlığının" önemi. Richter'in tarzı ne olursa olsun - soyut veya figüratif olsun - resimlerinde dışavurum değil, kullanılan yöntem ön plandadır (Thompson, 2014, s.304). Gerhard Richter'in sanatında fotogerçekçilik ve soyutlama arasındaki dengeli geçişler, modern sanatın çeşitli yönlerini derinlemesine incelememize olanak tanır.

Richter'in eserlerinde sıkça kullandığı bulanık görüntü tekniği, izleyiciyi bireysel algının ve zamanın değişkenliği üzerine düşünmeye teşvik ederken, aynı zamanda sanatın ifade gücünü genişletmektedir. Benzer şekilde, çağdaş sanatın bir diğer önemli figürü olan Andy Warhol,

Pop Art hareketinin önde gelen isimlerinden biri olarak, medya ve tüketim kültürü ile sanatı harmanlamış ve bu bağlamda yenilikçi bir perspektif sunmuştur. Warhol da eserlerinde bulanık etkiyi kullanarak, imgelerin anlamlarını sorgulamamızı ve yeniden yorumlamamızı sağlar.



Görsel 43. Andy Warhol, Elektrikli Sandalye / Electric Chair, 1971. (Tuval üzerine serigrafı baskı ve akrilik boya, 56,2 × 71,1 cm). <https://124.im/s1e4>

Amerika Birleşik Devletleri'nin icatlarından biri olan idam cezasına çaptırılan hükümlüler için kullanılan Elektrikli Sandalye (Görsel 43), Andy Warhol'un "Ölüm ve Felaketler" serisinin tanımlayıcı bir imgesi olarak öne çıkmaktadır. Bu eser, sanatçının savaş sonrası Amerikan yaşamının yüzeydeki parlak görünümünü sorguladığını ve bu görünümün altında yatan daha karanlık gerçekleri gün yüzüne çıkardığını göstermektedir.

Walter Richard Sickert'in "siyah resimler" serisi, benzer tema özelliklerini Gerhard Richter ve Andy Warhol'un eserlerinde de gözlemlenmektedir. Bu üç sanatçının, dönem fotoğrafları, güncel olaylar ve gazete gibi unsurlardan yola çıkarak işlediği aynı tematik referanslar, ölüm teması ile ilişkilendirilmiştir. Ayrıca, eserlerdeki bulanık etkilerin de ölüm temasıyla bağdaştırıldığı görülmektedir.

Andy Warhol için serigrafı, tek bir imgeyi alıp manipüle etme yöntemi idi. Büyük ölçekli serigrafı baskı resmi fotoğraf süreçleriyle birleştirmek Warhol'un aksi halde başarması imkânsız olan pek çok şeyi yapmasını mümkün kıldı. Fotoğrafik bir imgeyi doğrudan, "hazır yapıt" gibi kullanmasına imkân verdi. Bu baskı tekniği, sadece tesadüfi olarak ortaya çıkan

birkaç değişlikle, imgeyi istenildiği kadar kopyalayıp yeniden üretebilmektedir (Thompson, 2014, s. 318).

2.3 Türk Sanatında Belirsizlik

Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin Avrupa'da kendilerini geliştirmeleri ve o dönemde Avrupa sanatından etkilenmeleri, Türk sanatında belirgin bulanık etkilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu durum, aynı zamanda Empresyonizm akımının da etkileriyle ilişkilidir. Empresyonizm, sanatçılara ışığın ve renklerin geçici yansımalarını yakalamaya yönelik bir perspektif sunmuş, doğanın anlık güzelliklerini tuvale aktarma arayışını teşvik etmiştir. Avrupa'dan dönen Türk sanatçıları, bu akımın sağladığı özgürleştirici etkiden yararlanarak geleneksel sanat anlayışlarını aşma cesareti göstermiş ve kendi coğrafyalarının ışık, doğa ve gündelik yaşamını yorumlamaya başlamışlardır.

Empresyonizmin getirdiği bu yenilikçi yaklaşım, Türk sanatında yeni bir üslubun gelişimine zemin hazırlamış, fırça darbelerinin serbestleşmesi ve renklerin daha canlı bir biçimde tuvale yansması ile birlikte yerel motiflerle harmanlanmış özgün bir anlatı biçimi ortaya çıkmıştır. Örneğin, bu dönemde sanatçılar, İstanbul Boğazı'nın sisli sabahlarını veya Anadolu köylerinde bir akşamüstü ışığının yansımalarını ele alarak, ışığın ve gölgelerin etkileşimini resmetmeyi tercih etmişlerdir. Geleneksel motiflerin bu yenilikçi üslupla bir araya gelmesi, Batı ve Doğu' nun birleştiği özgün bir sanat dili oluşturarak Türk resim sanatında önemli bir dönüşüm sürecini tetiklemiştir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yenilikçi atmosferinden etkilenen sanatçılar arasında Hüseyin Avni Lifij ve Avni Arbaş gibi isimler dikkat çekmektedir. Lifij, Empresyonist bir yaklaşım benimseyerek doğayı ve ışığı bulanık bir gözle yorumlamış; bu bağlamda manzara resimlerinde belirsizliği ön plana çıkarmıştır. Sanatçının fırça darbeleri, Avrupa'da karşılaştığı Empresyonist akım ile yerel renklerin bir bileşimini yansıtarak önemli bir estetik deneyim sunmaktadır. Bu temayı yansıtan önemli çalışmalardan biri, "Pipolu Otoportre" adlı eserdir (Görsel 44). Lifij, bu otoportrede kendisini derin düşüncelere dalmış bir biçimde, piposuyla tasvir etmektedir. Söz konusu portre, sıradan bir otoportreden ziyade, sanatçının iç dünyasını ve düşüncelerinin bulanık ve belirsiz yapısını yansıtan derinlikli bir çalışmadır.



Görsel 44. Hüseyin Avni Lifij, Pipolu Otoportre, 1908. (Tuval üzerine yağlı boya, 64 × 46 cm).

<https://124.im/YegUuh>

Lifij'in resimlerinde figürlerin ve mekânların sınırları net çizgilerle değil, yumuşak geçişlerle ve bulanık detaylarla verilmektedir; bu durum, izleyicinin duygusal ve zihinsel bir yolculuğa çıkmasını sağlamaktadır.

Avni Arbaş, Lifij'in ardından gelen bir kuşak olarak, belirsizlik temasını farklı bir açıdan ele almıştır. Arbaş, deniz, balıkçılar ve köy yaşamı gibi konuları işlerken, net detaylardan ziyade bu temaların ardındaki hisleri ve atmosferi ön plana çıkarmayı tercih etmiştir. Özellikle "Balıkçılar" adlı eseri (Görsel 45), bu temanın en güçlü yansımalarından biridir. Bu eserde, balıkçı figürleri ve deniz manzarası net sınırlar yerine yumuşak fırça darbeleriyle verilmiştir. Eserdeki bulanıklık, balıkçıların çetin deniz koşulları ve hayat mücadelesinin ardındaki hikâyeyi simgeler. Sadece su yüzeyindeki hareketin belirsizliği değil, balıkçıların silik yüzleri de dikkat çeker. Bu, hem denizin içinde bulunduğu sürekli değişimi hem de balıkçıların içsel dünyalarındaki derin duyguları yansıtır.



Görsel 45. Avni Arbaş, Balıkçılar, 1973. (Duralit üzerine yağlı boya, 74 x 105 cm). t.ly/ZBX6s

“Balıkçılar”da renk geçişleri oldukça yumuşak ve geçişkendir. Denizin mavisi ile balıkçıların koyu tonları arasında gidip gelen kompozisyon, denizle insan arasındaki ayrılmaz bağı gözler önüne serer. Rengin pürüzsüz, bulanık geçişi ile sanki deniz ile insan birbiri içinde gibi yansıtılmış gibidir. Balıkçı figürleri belirginleşmeden, adeta doğanın bir parçası olarak suyla bütünleşir. Bu bulanık ifade, izleyiciyi doğrudan bir sahneyi izlemekten ziyade, hayal gücünde canlandırmaya ve o dünyayı hissetmeye davet eder. Eserde, Avni Arbaş’ın Empresyonist renk kullanımına, yerel anlatım dilini eklemesi, izleyiciye yalnızca bir görsel değil, duygusal bir deneyim sunar.

İlerleyen yıllarda, Komet ve İrfan Önürmen gibi sanatçılar da benzer bir bulanık estetik anlayışını farklı biçimlerde sürdürmüşlerdir. Komet, soyut resimlerinde oluşturduğu belirsizlik ve bulanıklık ile izleyiciyi düşsel bir dünyaya yönlendirirken, soyut renk ve form oyunları ile zaman ve mekân kavramlarını yeniden sorgular. Sanatçının genel olarak ana temaları şiir, fantazi, düşsellik ve zaman gibi kavramlardır. Bu temaların eserlerinde kullanımını, sanatçının "Yaşadığımız, gördüğümüz her şey bir düş ve ben resmimde bunların peşine düşerim" şeklindeki ifadeleriyle desteklemektedir (Aşçı, 2022, s. 264). 1992 yılında ürettiği isimsiz bir eserinde (Görsel 46) bu anlayışın somut bir örneğine rastlanmaktadır. Eserde, sanatçı dört kuşağı zamansız bir mekânda, düşler dünyasında varmışçasına tasvir etmiştir.



Görsel 46. Komet, İsimless, 1992. (Tuval üzerine yağlı boya, 64 x 92 cm). t.ly/HIGk3

Komet'in eserlerindeki arka planın bulanıklığı, zamanın genel, felsefi ve tarihsel bağlamlardan uzaklaşan yönüne ve insan ilişkileriyle şekillenen belirsizliğe yapılan bir vurguyu ifade etmektedir (Küçükşen Öner, 2018, s. 1104). Komet, birey deneyimlerini ve güncel sorunları ele alarak insanlığın toplumsallaşma sürecinde ulaştığı tüketim odaklı durumu eleştirmektedir. Sanatındaki bulanık arka planlar üzerinde beliren figürler ve bu figürlerin birbirleriyle olan konumlandırmaları, çalışmasının önemli bir vurgusunu oluşturmaktadır (Küçükşen Öner, 2018, s. 1117).

İrfan Önürmen ise katmanlı yapılarıyla geçmişin ve şimdinin iç içe geçtiği bir bulanıklık yaratmaktadır. Tuval resimlerinin yanı sıra farklı materyaller kullanarak Kolaj çalışmaları yapar. Gazete ve kağıt gibi materyaller ile uyguladığı katmanlarıyla oluşturduğu eserlerinde, imgeler ve figürler birbirine karışarak çok katmanlı bir gerçeklik yaratır. Bu çok katmanlı yapı, hem kişisel hem de toplumsal bellek üzerine düşünmeye davet eder. İnsan figürüne sembolik anlamlar yükleyerek insanın toplum içerisindeki yalnızlığını, parçalanmışlığını ve yerini irdeler. Sanatçı eserlerini üretirken kullandığı malzemeler ile felsefik bir yaklaşım sunar.

Sanatçıya göre, bir gazete sayfası aracılığıyla figürün resmedilmesi, söz konusu olayın da resmin bağlamına entegre edilmesi anlamına gelmektedir. Önürmen, eserlerinde belleğe önemli bir vurgu yapmaktadır. Gerhard Richter gibi, eserlerinde fotoğrafı bellek ile ilişkilendiren sanatçı, toplumun geçmişine ve geleceğine dair her türlü bilginin gazete aracılığıyla görülebileceğini ileri sürmektedir (Güray Can, 2019. s. 34).

Fragmanlar, katmanlar, saydamlık, grileşme, iç içelik, kırılganlık ve lirizm gibi unsurlar, Önürmen'in eserlerinin belirgin nitelikleri arasında sıralanabilir. Bu unsurlar, yapıtların romantik duygulanımını şekillendirerek, estetik ve tematik derinlik kazandırmaktadır (Esmer, 2019).



Görsel 47. İrfan Önürmen, D Series No.10, 2016. (Tül katmanları üzerine akrilik boya, 225x160cm).

t.ly/JcHbd

3. BÖLÜM: SÜREÇ KAVRAMININ BOZULMAYA ETKİSİ

Süreç kavramı, belirsizlikten kaynaklanan bozulmanın önemli bir nedeni olarak kabul edilmektedir. Bir nesnenin süreç içerisinde nasıl bir değişim göstereceği, öngörülemeyen bir durumdur. Hem içerik hem de üretim aşamalarında derin anlamlar barındırması, bu temanın sanatçılar tarafından sıkça tercih edilmesine yol açmıştır. Süreç, sanatın dinamik yapısının temel bir unsuru olarak dönüşümü, değişimi ve hatta bozulmayı içermektedir. Bu bağlamda, bozulma yalnızca bir yok olma durumu olarak değil, aynı zamanda yaratıcı bir potansiyelin tetikleyicisi olarak da değerlendirilebilir.

Süreç kavramının bozulmaya etkisi, bir eserin veya kavramın sabit bir duruma sahip olmadığını, aksine sürekli bir evrim süreci içerisinde olduğunu göstermektedir. Sanat eserleri, zamanın geçişi ile birlikte çeşitli değişimlere maruz kalarak farklı anlam katmanları kazanabilir; bu durum hem izleyicinin algısında hem de eserin fiziksel yapısında belirgin bir şekilde gözlemlenebilir. Bu bağlamda, bozulma, kaçınılmaz bir sonuç olmaktan ziyade, zamanın izlerini taşıyan bir anlatım biçimi olarak değerlendirilebilir.

Sanatta bozulma kavramı, genellikle hem estetik bir araç hem de çok katmanlı bir anlam ifade etme biçimi olarak değerlendirilmektedir. Fiziksel bozulma, sürecin doğal bir sonucu olarak eserlerin zamansal boyutlarını ortaya koyarken, kavramsal bozulma ise sanatçının yaratım sürecinde bilinçli bir tercih olarak öne çıkabilir. Bu yaklaşım, geçmiş ile şimdiki eş zamanlı olarak görselleştirerek izleyiciyi zaman ve mekân arasında bir keşif yolculuğuna davet etmektedir.

Palimpsest, sanatın geçmiş ve şimdi arasındaki ilişkileri anlamak için güçlü bir metafor teşkil etmektedir. Katmanlı yapısıyla palimpsest, önceki dönemlere ait izlerin silinmiş olmasına rağmen tamamen ortadan kaldırılmadığını, aksine bu izlerin yeni anlamlar kazanarak yeniden yorumlandığını ortaya koymaktadır. Bu perspektif, geçmişin izlerinin sanat eserlerinde korunmasının, zamanın eser üzerindeki etkisini görünür kıldığını göstermektedir. Çürüme ise zamanın fiziksel etkilerinin eserlerin üretim sürecinde bir dönüşüm aracı olarak kullanılması açısından önemli bir kavramdır. Çürüme, hem somut hem de metaforik bir ifade biçimi olarak literatürde yer almaktadır. Bu bağlamda, Sam Taylor-Wood'un "A Little Death" adlı eseri (Görsel 50), çürüme temasını derinlemesine incelemektedir. Sanatçı, bir tavşanın zamanla çürüme sürecini video çalışması aracılığıyla

belgeleyerek, çürümenin yalnızca fiziksel bir bozulma değil, aynı zamanda varoluşsal bir sorgulama süreci olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, süreç kavramının bozulmaya etkisi, sanatın hem üretim hem de algı boyutunda temel bir dinamik oluşturur. Bu ilişki, yalnızca sanatçının üretim sürecini değil, aynı zamanda izleyicinin eseri deneyimleme biçimini de önemli ölçüde dönüştürmektedir. Zamanın ve bozulmanın izlerini taşıyan eserler, yalnızca görsel bir deneyim sunmakla kalmayıp, aynı zamanda zamanın akışını ve değişimin kaçınılmazlığını düşündürerek, derinlemesine bir kavramsal yolculuğa olanak tanımaktadır.

3.1 Katmanların Belirsizliği: Palimpsest

Sanat tarihinde palimpsest, farklı zamanlarda üretilen katmanların bir aradalığını ifade eden güçlü bir kavramdır. Aslen, eski yazmaların kazınarak yeniden yazıldığı yüzeyleri tanımlamak için kullanılan bu terim, çağdaş sanatta çok yönlü bir estetik ve düşünsel araç haline gelmiştir. Palimpsest, yalnızca geçmişin izlerini taşımakla kalmayıp, aynı zamanda belirsizlik, silik imgeler ve zamanın dokusuyla inşa edilen bir görsel hafıza da yaratır. Bu bağlamda, süreç kavramını da kendi bünyesine dahil eder.

Cebrail Ötğün'ün "Resimlerin Palimpsesti" başlıklı yazısında vurguladığı üzere, resimlerdeki palimpsestvari yaklaşımlar; yazının çeşitli resimsel ifadeleriyle resme dahil edilmesi, Kolajın katmanları, Dekolajın yıkıcı ve eksiltici unsurları ve yaratım süreçlerinin (silme, sökme, kazıma, ekleme) gözlemlenebilir izleri birer palimpsest olarak nitelendirilebilir (t24. Erişim: 23.11.2024. <https://t24.com.tr/yazarlar/cebrail-otgun/resimlerin-palimpsesti,37135>). Bu bağlamda, silme, sökme, kazıma ve ekleme gibi yaratım süreçleri, eserlerin özgünlüğünü tehdit eden faaliyetler olarak değerlendirilmektedir. Bu tür bir yaklaşım benimseyen sanatçıların eserleri, nihai halleriyle doğal görüntülerinden uzaklaşmakta ve bozulmaktadır. Dolayısıyla daha farklı anlam katmanlarına sahip bir ifade aracına dönüşmektedir.

Leah Dickerman'ın belirttiğine göre, Rauschenberg, silinmiş bir çizim yapma fikrinin Beyaz Resimler üzerindeki çalışmalarından kaynaklandığını ifade etmektedir. Bu düşüncenin ardından, kendi sanat pratiğinde silme eylemini denemeye başlar; ancak bunun etkili bir yöntem olmadığını kabul eder. Daha etkili bir yaklaşım geliştirmek amacıyla dönemin önde gelen sanatçılarından Willem de Kooning ile iletişime geçer ve onu bu fikre ikna eder.

Kooning, eserini zor silinebilir bir biçimde tamamladıktan sonra, Rauschenberg uzun bir çabanın ardından Willem de Kooning'in eserini silme işlemini tamamlar (Moma. Erişim: 23.11.2024, <https://www.moma.org/audio/playlist/40/642>). Geride, şaşırtıcı derecede belirsiz izler kalmakla birlikte, canlı ve palimpsestik bir yüzey oluşur.

"Silinmiş De Kooning Çizimi" adlı eser (Görsel 48), silinme süreci, zamansal boyutu ve yeniden ortaya çıkışıyla tam anlamıyla bir palimpsest niteliği taşır. Eski, yeninin yoğun müdahalesiyle yok edilmiş ve üstü örtülmüştür. Bu durum hem gizler hem de açığa çıkarır. Yüzeyde görülen unsurların anlamı, esasen görünmeyen unsurlar ile derinleşmektedir. İki yapı, aynı mekânda buluşmakta; birinin diğeri aracılığıyla görüldüğü ancak her ikisinin de varlığının söz konusu olduğu bir ilişki geliştirmektedir. Bu eserler hem farklı hem de uyumsuz bir bağlamda, hem anlaşma hem de çarpışma zeminine sahip bir etkileşim içindedirler (t24. Erişim: 23.11.2024. <https://t24.com.tr/yazarlar/cebrail-otgun/resimlerin-palimpsesti,37135>).



Görsel 48. Robert Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing / Silinmiş de Kooning Çizimi, 1953. (Kağıt üzerinde çizim izleri, 64,14 × 55,25 cm). t.ly/bunNM.

Palimpsest kavramı, tarih boyunca iz bırakan veya üst üste gelen anlam katmanlarının estetik bir ifade aracı olarak karşımıza çıktığı geniş bir alana işaret eder. Özellikle çağdaş sanat pratiklerinde, silme, kazıma, ekleme ve sökme gibi yaratım süreçlerinin görsel izleri,

eserlerin yalnızca nihai ürün olarak değil, aynı zamanda bir süreç ve dönüşüm alanı olarak görülmesini sağlamaktadır. Bu süreç hem eserin geçmişini hem de bugünkü varlığını görünür kılmakta, aynı zamanda özgünlüğünü "bozulma" ile yeniden tanımlamaktadır.

Cebraail Ötgün'ün vurguladığı gibi, palimpsestvari resimlerdeki yaratım teknikleri, bir yandan eserin özgün yapısını "tehdit" ederken, diğer yandan yeni anlam katmanları ekleyerek ifade zenginliğini artırır. Dekolaj ve kazıma gibi yöntemler, yalnızca tahribat değil, aynı zamanda bir yeniden yapılandırma sürecidir. Bu bağlamda, Robert Rauschenberg'in "Silinmiş De Kooning Çizimi" adlı eseri, palimpsest kavramını hem içerik hem de süreç boyutuyla en net biçimde örnekleyen çalışmalar arasında yer alır.

Silme eylemi, yalnızca yok etme değil, aynı zamanda görünür kılma çabasına dönüşmüştür. Silinme süreciyle oluşan yüzey hem geçmişin izlerini saklar hem de bu izleri ortaya çıkarır. De Kooning'in eseri, Rauschenberg'in müdahalesiyle bozulmuş; ancak bu bozulma, eseri yeni bir ifade alanına taşımıştır. Burada silinmişlik, yalnızca bir kayboluşu değil, aynı zamanda bir "yeniden doğuşu" işaret eder. Yüzeyde beliren izler, yok edilenin yankısını taşır; geçmişin bozulmuş halleri, geleceğe dair yeni bir bağlam yaratır.

Bu tür bir süreç, yalnızca fiziksel bir dönüşümü değil, aynı zamanda anlam düzeyinde bir bozulmayı da beraberinde getirir. Palimpsest eserlerdeki "bozulma", nesnenin kendi doğallığından uzaklaşmasını ifade etmekle kalmaz: Aynı zamanda, bu uzaklaşmayı estetik bir kavrayış biçimine dönüştürür. Silinmiş, kazınmış ya da eksiltilmiş unsurlar, eserlerin "tamamlanmış" birer ürün olmaktan çıkarak, zaman içinde gelişen ve katmanlanan süreçlerin aktif bir temsili hâline gelir.

Sonuç olarak, bu eserlerdeki "bozukluk" hem fiziksel hem de metaforik bir yapı olarak karşımıza çıkar. Palimpsestik süreç, bir yandan eserin geçmişine işaret ederken, diğer yandan bu geçmişin bozulması yoluyla yeni anlamlar üretir. Bu anlamda, sanat eserleri, yalnızca bir varoluşun değil, aynı zamanda bir yok oluşun ve yeniden inşanın hikâyesini anlatır.



Görsel 49. Halil Öztaşir, Kir Estetiği, 2022. (Tuval bezi üzerine yağlı boya, 60 x 120 cm).

“Kir Estetiği” başlıklı çalışmada (Görsel 49), “yeniden doğuş” kavramı incelenmiştir. Eser, iki figür aracılığıyla kir ve silinmişlik etkilerini hissettirecek şekilde tasarlanmıştır. Uzun süre kullanılan fırça temizleme bezinin süreç içinde rastlantısal olarak kirlenmiş bölgelerinin estetik değer taşıyıp taşımadığı sorusuna yanıt aramak amacıyla oluşturulmuştur. Benzer bir şekilde, özensiz bir biçimde yerleştirilen figürler, fırçanın bıraktığı kir ile anlam ilişkisi kurma çabası taşımaktadır. Bez üzerindeki birikmiş izler, figür içerisindeki kir aracılığıyla anlam düzleminde bir aradalığı temsil etmektedir. Palimpsest bağlamında değerlendirildiğinde, “Kir Estetiği” adlı çalışma, geçmiş izlerin silinmeden tuval bezi üzerinde kaldığı ve üst üste katmanlar halinde bir düzen içerisinde kullanıldığı bir yaklaşım sergilemektedir.

3.2 Süreç Bağlamında Çürüme

Çürüme, doğadaki tüm canlı ve cansız varlıkların zamanla karşılaştığı kaçınılmaz bir süreçtir. Bu süreç, fiziksel yapının bozularak dönüşmesiyle hem biyolojik hem de estetik bir olgu olarak karşımıza çıkar. Bozulma, çürümenin doğal bir sonucudur ve çoğu zaman olumsuz bir çağrışım taşır; ancak bu durum, aynı zamanda yenilenme ve yeniden doğuşun başlangıcı olarak da yorumlanabilir. Sanat ve felsefe alanında, çürüme ve bozulma kavramları, geçiciliği ve zamanın izlerini anlamlandırmak için güçlü bir metafor olarak kullanılır. Çürüme süreci hem fiziksel hem de kavramsal düzeyde bozulmayı temsil ederek, yapının çözülüşü ile yeni bir düzenin inşası arasında bir köprü oluşturur. Bu bağlamda, çürüme ve bozulma, kayıp ve dönüşüm arasındaki gerilimi simgeleyen çok yönlü bir kavram çiftidir.



Görsel 50. Sam Taylor Wood, A Little Dead, 2002. (Tek kanallı dijital video enstalasyonu) t.ly/OTLxs

Sam Taylor-Wood'un "A Little Dead" adlı çalışması (Görsel 50), çürüme ve zaman kavramlarını ele alır. Eserde, ölü bir tavşanın zamanla bozulan bedeni üzerinden, yaşamın geçiciliği ve doğanın döngüsel yapısı estetik bir bağlamda yorumlanmaktadır. Tavşanın çürüme süreci hem rastlantısal hem de organik bir şekilde meydana gelen dönüşümlerle, izleyiciyi hayat, ölüm ve yeniden doğuş temaları üzerinde düşünmeye davet eder. Bu süreç, yalnızca biyolojik bir gerçeklik değil, aynı zamanda bir estetik deneyim olarak sunulur. Çalışma, zamanın ve doğanın etkileriyle oluşan bu rastlantısal dönüşümleri, bir tür görsel ve kavramsal derinlikle birleştirir.

4. BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR

Belirsiz, puslu hava zevki çocukluk yıllarımdan itibaren kendini göstermeye başlamıştır. Sisli havalarda, güneşli açık günlerle kıyaslandığında kendimi daha iyi hissetmişimdir. Bu sebeple sisli görüntüler “görüntü bozuklukları” adını verdiğim ve içerisinde birçok teknikleri barındırdığı çalışmalarımın temel konusu olmuştur.

Bu teknikleri uygulayan sanatçıların temalarını ve çözümlerini araştırmadan önce, tez kapsamında incelediğim birçok sanatçının eserlerini izlemek benim için bir meditasyon deneyimi olmuştur. İzlediğim eserlerde kendimi bulmuş ve bu eserlerin derin anlamlar taşıdığını hissetmişimdir. Bu durum, resim ile kaynaştığım ilk dönemlerden itibaren benimle birlikte var olmuştur. Ancak ilk çalışmalarımda konturlar keskin ve belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Kendi içsel algımda bu tekniği fazlasıyla abartarak, ulaşılması güç bir hedef olarak değerlendirmiş ve bu bağlamda üretim yapmakta zorluklar yaşamışım. Uygulama biçimlerini gözlemlemek, araştırmak ve konu hakkında okumalar yapmak, eser üretiminden çok daha rahatlatıcı bir deneyim sunmaktaydı. Zira, bir kavrama ne kadar çok anlam yüklenirse, onunla etkileşim kurmanın o denli zorlaştığını düşünmekteyim. Yapılması gereken yalnızca denemek ve başarısızlık olsa bile uygulama yoluna devam etmektir. Lisans döneminin son zamanlarında bu bağlamda "bozukluk" adını verdiğim teknikleri uygulamaya başlamış bulunmaktayım.

Tuval, MDF ve kâğıt üzerinde gerçekleştirilen çalışmalarda, akrilik, sulu boya, pastel ve yağlı boya gibi çeşitli teknikler kullanılmıştır. Çalışmaların hazırlanması sırasında, referans olarak fotoğraf ve filmlerden alınan kesitlerden yararlanılmıştır. Resimler genellikle referans olarak kullanıldığı şekilde tasvir edilmiştir. Resim yüzeyinde boya henüz kurumadan yelpaze fırça veya zemin fırçası kullanımıyla renklerin birbirine karışması sağlanmış ve bu tekniğin uygulanması ile görüntü belirsiz bir etki kazanmıştır. Çalışmanın tamamlanabilmesi için birçok katman elde etmek gerekmiştir. Pierre Bonnard'ın eserlerini üretim şekli ve yapım aşamaları kendi çalışmalarımı ürettiğim aşamalara çok benzemektedir;

Bonnard eserlerini canlı modelden ziyade, çeşitli hazırlık çizimleri, renk notları, küçük kompozisyon eskizleri ve zaman zaman çektiği fotoğraflardan oluşturmuştur. Bu bağlamda, her bir resim, bir film prodüksiyonu gibi, kendi başına bir gerçeklik kazanmakta ve bu süreç, yıllarca süren bir rüya meditasyonu haline dönüşebilmektedir (thedrawingstudiotds. Erişim: 14.12.2024. <https://thedrawingstudiotds.org/on-pierre-bonnard/>).

Çalışmalarımın üretiminde daima bir süreç vardır. Bu süreç tıpkı Bonnard'da olduğu gibi belli aşamalardan geçtikten sonra ortaya çıkar. Ortaya çıkan çalışmada birbirinden çok farklı figürler, farklı manzaralar veya temalar belli bir ortamın içinden yakın ilişkilerdeki kişilerden oluşur. Yani görünen çalışmalar birbirine bağlı örüntüde etkileşim halindedir. Geleneksel anlamda süreç üzerine ürettiğim çalışmalar (Görsel 51, Görsel 52, Görsel 53) geleneğin özünden oluşmuş temalar içermektedir. Seyfettin Yıldız'ın "Nazan Bekiroğlu'nun Kurmaca Eserlerinde Geleneğin İzleri" adlı tezinde aktardığı gibi "tradition" kelimesinin kökeni Latince "tradere" fiiline dayanmaktadır ve öğretinin başkalarına aktarılması veya bilginin nesiller arasında iletilmesi anlamını taşımaktadır. Kelimenin mistik bir anlamda ilahi bir geleneğe bağlı olarak ruhani bir kurtuluşa erişmek; bir bilginin kuşaktan kuşağa iletilmesi, bir öğretiyi başkalarına aktarma ve teslim olmak ya da ihanet etme gibi iki zıt anlama sahip bir paradoks içerdiğini ifade edilir (Yıldız, 2011, s. 1-2). Bu bağlamda, eserlerin üretiminde tuval yerine halı kullanılmıştır. Belirli dönemlerde ev içinde kendi işlevlerini yerine getiren halıların, "tradere" fiilinde olduğu gibi kuşaktan kuşağa aktarılan bir ev nesnesi olarak süreçle olan bağlantısının bu çalışmaya dahil edilmesi amaçlanmıştır.



Görsel 51. Halil Özaşır, Aile, 2020. (Halı üzerine akrilik boya, 50 x 50 cm).

"Aile" başlıklı çalışma, bir grup figürün aile fotoğrafı çekirme eylemi üzerinden gerçekleştirilen bir sanatsal incelemedir (Görsel 51). Figürler, anonim bir biçimde tasvir edilmiştir ve bu figürler, baba, anne ve üç çocuğu temsil etmektedir. Çalışmanın amacı, dünya genelinde en idealize edilmiş aile görselinin yansımaları sağlamaktır. Bu yaklaşımın temel nedeni, aile bireylerini ayrı ayrı temsilleri yerine, bir bütün olarak tek bir varlık şeklinde ifade edilmesidir. Çocuklar ise bu bütünü vazgeçilmez parçalarıdır. Çocuklar, ebeveynlerinin yaşadığı koşulları deneyimleyecek ve bu süreçleri kendi gelecek nesillerine aktaracaklardır. Anne ve babalarının onlara vereceği ilk eğitim, hayatlarının önemli bir kısmını etkileyecektir. Bununla birlikte, anne ve baba arasında bazı derecelerde de olsa bir kopukluk mevcuttur. Bu bağımsızlığı göstermek amacıyla, anne açık beyaz tonlarda, baba ise koyu siyah tonlarda renklendirilmiştir. Çocuklar ise her iki rengin karışım tonlarıyla tasvir edilmiş ve böylece, anne ve babayı bir araya getirerek bir aile bütünlüğü oluşturma işlevini üstlenmişlerdir. Bu bağlamda, çalışmada gösterilen süreç, "tradere" fiilinin bir temsili olarak değerlendirilebilir.

Çalışmalar, soyutlama ve deneysellik ile karakterizedir. Renklerin uyumu ve doku kullanımı, izleyiciye derin bir duygusal deneyim sunmayı amaçlar. Çalışmalarda, doğanın ve insan figürünün soyutlaması ve yeniden yorumlanması yoğun bir şekilde yer alır. Bu, izleyiciye kendi iç dünyasına dalmak ve farklı bir perspektif keşfetmek için bir fırsat sunar. Düşünsel bir zenginlik sunmak amaçlanır.



Görsel 52. Halil Öztaşir, Soy-Sür Günü, 2021. (Sulu boya kâğıdı üzerine serigrafik baskı, 51 x 58 cm).

"Soy-Sür Günü" başlıklı çalışma (Görsel 52), gizli bir biçimde yerleştirilen üç işçi kadının bulunduğu ve halı motiflerinin belirgin olarak vurgulandığı bir serigrafik baskı çalışmasıdır. Çalışmada temsil edilen halı, büyükannemin dokuduğu bir eserdir. Anlatılan hikayelerden ilham alınarak üretilmiş çalışma hem işçi kadınlara hem de büyükannemin anısına ithaf edilmiştir. Çalışmanın temelinde, o dönemdeki genç kadınların, kendilerini dış dünyadan izole ederek nazardan, kötü düşüncelerden, büyüden ve diğer olumsuz durumlardan korunma inançları bulunmaktadır. Bu bağlamda, dış dünyaya bu denli kapalı olan kadınların, aynı zamanda kendilerini gösterebilme arzusunun da ortaya çıktığı söylenebilir. Halılar, bu ihtiyacı karşılayan önemli bir unsur haline gelmiş; işçilikleri, renkleri ve desenleri, bu arzuları bir nebze kapatmaya yönelik bir işlevsellik kazandırmıştır. Bu bağlamda, beğenilerin aslen halıya değil, gösteremedikleri kendi kimliklerine yöneltilmiş bir ihtiyaç olarak değerlendirilmesi mümkündür. Dolayısıyla, "Soy-Sür Günü" adlı çalışmada kadın figürlerinin gizli tutulması ve dokunan halının belirgin bir şekilde ön plana çıkarılması tercih edilmiştir.

Bu bağlamda, modern ve geçmişi birleştirerek yeni bir tarz oluşturma hedeflenmektedir. Modern anlayışı kavramak ve bir eser meydana getirmek, gelenekselin yeniden yorumlanmasını içermektedir. Bu eserler, bir halının sosyo-kültürel anlamını yansıtarak ve aileleri bir araya getirerek toplumsal kültürü yansıtmaktadır. Aile, geçmiş ile geleceği birleştiren önemli bir gerçekliktir. Kullanılan halılar günlük yaşam içinde kullanılmış ve bu nedenle bir süreç anlayışıyla fikir geliştirilmiştir.



Görsel 53. Halil Özaşir, Tefekkürün Meyveleri, 2020. (Halı üzerine akrilik boy, 100 x 50 cm).

Geleneksel isimli seri genel olarak halı ile ilişkilidir. Halı, işlevinin ötesinde, gelenek, örf ve adetlerle ilgili bir nesne olarak değerlendirilmektedir. Tefekkürün Meyveleri adlı çalışma bu bağlamla ilişkilendirilmiştir (Görsel 53). Yöreye özgü kıyafetlerle tasarlanmış figürler halı ile ilişki içerisinde bir arada gösterilmiştir. Bu durum, halılara atfedilen manevi ve kültürel değerle doğrudan ilişkilidir. Göçebe yaşam tarzında halılar, çadırların içini sıcak tutma, namaz kılma veya aile geçmişini yansıtan çeşitli sembollerle süslenmiş dekoratif unsurlar olarak kullanılmıştır. Halı, aile ile doğrudan bağlantılıdır ve evin tanımlanmasında önemli bir yeri vardır.

"Belirsizlik" adlı seri çalışmaların teması genellikle bir kişinin ruh halinin belirsizliği ve insanların genel olarak net bir kesinlikten yoksun olma durumu üzerine odaklanmaktadır. Bu eserlerin oluşturulması için, farklı film kareleri, eski fotoğraflar ve ailem tarafından çekilen fotoğraflar kullanılmıştır.

"Dedem Seneye Olacakları Tahmin Ediyor" başlıklı çalışma (Görsel 54), dedemin birkaç yıl önce geleceğe ilişkin yaptığı tahminlerin belirsizlik temasını şekillenmiştir. Dedem, geçmişe dair anlatımlarıyla dinleyicileri derin bir şekilde etkileyen yetenekli bir hikâye anlatıcısıdır. Dinleyiciler, onun anlatımıyla adeta hikâyenin içine çekilir ve kendilerini orada buluverirler. Ancak dedemin geleceğe dair konuşmalarında ortaya çıkan belirsizlik, geçmişe yönelik anlatımlarıyla olan tezatı gözler önüne sermektedir. Bu belirsizlik durumu, çalışmalarımın genelinde sıkça karşılaştığım bir olgudur. Dedemi anma ve onun gelecekle ilgili tahminlerini yansıtmaya amacıyla geliştirdiğim çalışmalar, görüntü bozukluğu bağlamında önemli bir role sahiptir.



Görsel 54. Halil Öztaşir, Dedem Seneye Olacakları Tahmin Ediyor, 2021. (Mdf üzerine yağlı boya, 43 x 20 cm).

"Belirsizlik" serisi, bireysel ve kolektif belirsizliklerin estetik bir yansıması olarak şekillenmektedir. İnsan ruhunun sürekli değişen ve tanımlanması güç doğası, bu eserlerin temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Çalışmalar, bireylerin içsel dünyaları ile dış çevreleri arasında kurdukları kırılgan ve geçici bağları görselleştirmeyi hedeflemektedir. Film kareleri, eski fotoğraflar ve kişisel aile arşivlerinden alınan imgeler, geçmişin katmanlı anlamlarını gün yüzüne çıkarırken, belirsizliğin nostalji ile birleştiği bir atmosfer yaratmaktadır.

Eserlerde kullanılan kaynakların referans alınma biçimi, belgenin ya da fotoğrafın statik olmaktan ziyade yeniden yorumlanabilir bir materyal olduğunu vurgulamaktadır. Bu imgeler, belirsiz hatlar ve solgun renk geçişleri ile izleyiciyi geçmişe ait bir hayalin içerisine çeker. Ancak bu hayal, netlikten uzak bir deneyim sunarak izleyiciyi sorgulamaya teşvik eder: "Gerçekten gördüğümüz şey bu muydu, yoksa görmek istediğimiz şeyin bir izdüşümü mü?".

"Doppelgänger" başlıklı çalışma, gizlilik ile ilişkilendirilen bir araştırmadır (Görsel 55). Bu çalışmada, ikizleri temsil eden iki figür yer almaktadır. Figürlerin alın kısımlarında 7 ve 8 numaraları yer almakta olup, bu numaralar figürleri tanımlamak amacıyla onlara verilmiş birer isim olarak kabul edilebilir. Nesnelere zayıflayan kontürleri, değişen atmosferik koşullar altında güneş ışığının yansımaları, titreşim ve sürecin görünürlüğü, okültist sanatçılar için önemli bir değer taşımaktadır (Akay Şumnu, 2023, s. 256). Karanlık bir tema içinde aydınlık bir görünüm sergileyen bu figürler, mitoloji bağlamında ikizlerin genellikle aynı bütünün iki yarısı olarak işlev gördüğünü, sıradan kardeşlerden daha derin bir bağ paylaştığını veya şiddetli rakipler olarak tasvir edilebileceğini ortaya koymaktadır (Hankoff, 1977, s. 310).

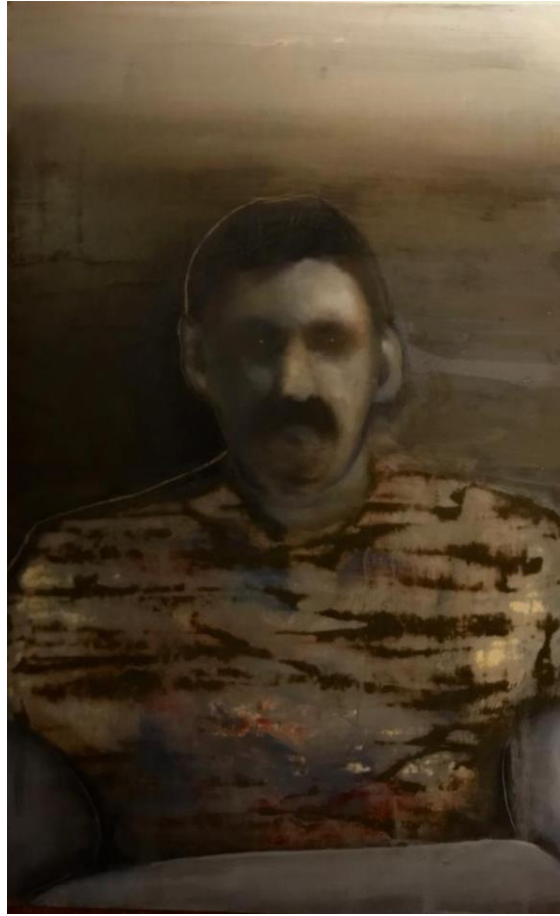


Görsel 55. Halil Özşair, Doppelgänger, 2023. (Mdf üzerine karışık teknik, 40 x 70 cm).

Teknik açıdan incelendiğinde, çalışmaların çok katmanlı yapısı, belirsizliğin hem fiziksel hem de kavramsal düzeyde ifade edilmesine olanak tanımaktadır. Örneğin, bir figürün silik kontürleri, yalnızca fiziksel bir kayboluşu değil, aynı zamanda zihinsel bir unutulmuşluğu veya belirsiz bir hatırayı da simgelemektedir. Yelpaze fırça veya zemin fırçası kullanılarak renklerin birbirine karıştırılması, sınırların ortadan kaldırılmasına ve dolayısıyla bu

belirsizliğin pekişmesine katkıda bulunur. Bu teknik, figürlerin ve manzaraların netlikten uzak, sürekli bir dönüşüm içinde görünmesini sağlamaktadır.

“Ömre” adlı çalışma, babam ile olan ilişkilerime dayanmaktadır (Görsel 56). Ön planda, yüzü belirsiz biçimde gösterilmiş bir erkek figürü vardır. Kahverengi ve açık mavi tonlarının birbiriyle karıştığı tema, portrenin bulunduğu yer hakkında fikir vermeyi amaçlar. Kollarının arasındaki dikdörtgen alan, figürün varlığını sürdürdüğü yer olarak düşünülmüştür. Üzerindeki kıyafet ise o alanda büyüyen ağacı temsil eder. Figür, ağaç ile ilişkilendirilmiş ve bulunduğu yerde sabit kaldığını ifade etmektedir. Çalışmanın temel amacı, çok yakın olduğumuz bir kimsenin hiç bilmediğimiz hikayelerine dayanmaktadır. Yakınımız olduğu için sürekli hakkında anlatılan hikayeleri dinleriz. Kendisine ait eşyalarla, araçlarla karşılaşırız. Fakat kendisinden bilgi alamayacağımız için bu karşılaşmalar, bize her zaman bir bilinmezlik doğurur. Çalışmaların genelinde görülen belirsizlik, bilinmezlik ile bağlantılı bir biçimdedir.



Görsel 56. Halil Öztaşir, Ömre, 2021. (Mdf üzerine yağlı boya, 30 x 50 cm).

Sanatsal sürecin her aşaması, bir meditasyon deneyimi olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmalar, izleyiciye yalnızca görsel bir sunum sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda kendi belirsizliklerini ve içsel sorgulamalarını keşfetme fırsatı sunar. Bu bağlamda, "Belirsizlik" serisi, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde belirsizliğin yıkıcı etkilerinin yanı sıra, yaratıcı ve dönüştürücü potansiyelini de ortaya koymaktadır.



Görsel 57. Halil Özaşir, Persona / Kişi, 2021. (Mdf üzerine yağlı boya, 50 x 50 cm).

"Persona" başlıklı çalışma, Carl Jung'un Persona teorileri ile bağlantılıdır ve bu teoriye dayalı şahsi eklemelerim ile ilişkili bir inceleme sunmaktadır (Görsel 57). Bu çalışmanın ana taslağında, belirsiz bir şekilde portrelenmiş genç erkek figürü yer almaktadır. "Persona", psikiyatrist Carl Jung'un teorilerinden birini ifade etmektedir. İnsan hem bireysel hem de toplumsal arketipleri içinde barındıran bir varlıktır. Dış dünyanın gözlemine sunduğumuz "maske" olarak tanımlanan sahte persona ortadan kaldırıldığında, gerçek özümüz açığa çıkmakta; onun altında ise çalışmada yansıtmaya çalıştığım belirsiz yüz bulunmaktadır. Belirsiz yüz, bireyin iç dünyasını ve ruhsal hayatındaki temsilini ifade etmektedir.



Görsel 58. Halil Öztaşir, Pure / Saf, 2021. (Mdf üzerine yağlı boya, 30 x 50 cm).

“Pure” adlı çalışma (Görsel 58), Carl Jung'un Persona teorileriyle bağlantılı olup, “Persona” adlı eserle (Görsel 57) benzerlikler taşımaktadır. Bu çalışma, bu teori temelinde kişisel eklemeler içeren bir inceleme sunmaktadır (Görsel 58). Eser, belirsiz bir yüz şekliyle tasarlanmış genç bir kadın figürüne odaklanmaktadır. Bu figür, ruhsal hayattaki özümüzün ortaya çıktığı bir evrende yer almakta olup, toplumsal benlik ve öz benlikten sıyrılmış bir konumda bulunmaktadır. Söz konusu evren, mutluluğu bir hedef olarak görmekten ziyade, onu varoluşun doğal bir parçası olarak kabul etmektedir. Öz benlik, mutluluğu bir hedef haline getirirken, sürekli olarak geçmişte veya gelecekte yaşamaya eğilimlidir. Toplumsal öz ise bu hedeflerin gerçekleştirilmesi amacıyla bir araç rolü üstlenmektedir. Bu bağlamda, “Pure” adlı çalışma isminin de ifade ettiği gibi, saf bir durumu temsil etmektedir.

Figüratif anlayış çerçevesinde, tablolarında duyguların yoğunluğu minimum seviyeye indirilerek çeşitli yüz ifadeleri ortaya çıkarılır. Bu anlayış nedeniyle renklerin kullanımı daha yumuşak ve daha sakin tonlardadır. Amaç, kişinin dış yapısından ziyade iç yapısını göstermeye odaklanmaktır. Çalışmaların, izleyicide bir benlik oluşturabileceği düşünülmüştür.

Günümüzde, yaş ilerledikçe bireylerde duyarsızlığın arttığına dair çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bu bağlamda, farklı sektörler bu olguyu ele alarak, birçok çalışma gerçekleştirmiştir. Örneğin, birçok reklam kampanyası, bireylere "sahte mutluluk" teması etrafında yapay deneyimler sunmaktadır. Rönesans döneminde olduğu gibi, günümüzde de belirli bir ideal güzellik anlayışı baskın durumdadır. Bu çerçevede, Maniyerizm, bu ideali sorgulama yoluna giderek sanatsal ifadelerine yeni yönler kazandırmış ve ifade biçimlerini yeniden şekillendirmiştir. Bu perspektiften hareketle, benim sanatsal çalışmalarım da dışavurumcu bir nitelik taşımakta olup, teknik olarak gerçekçilikten uzak bir şekilde üretilmiştir.



Görsel 59. Halil Özaşir, İstemsiz, 2020. (Mdf üzerine akrilik boya 25x50 cm).

"İstemsiz" adlı çalışma, soyut geometrik formların bulunduğu bir ortamda rahat bir duruş sergileyen figürün ön planda olduğu bir çalışmadır (Görsel 59). Geometrik formların pürüzsüz geçişleri, rahatlatıcı bir estetik hava katar. Figürün rahatlık hissiyatı veren duruşu ise başka bir ele alınan konular arasındadır. Figürün belirsiz yüz ifadesi ile geometrik formların belirsiz geçişleri arasında bir ilişki olduğu görülür. Işık, figürün yüzünün sol kısmından belirir; fakat figür, ayaklarıyla bu ışığı

geri çevirir. Artık ışık, konu edinilen ilgi duyulan bir unsur olmaktan çıkmış; belirsizlik içindeki geometrik formlar ve belirsiz yüz ifadeleri dikkat çeken unsurlar haline gelmiştir.



Görsel 60. Halil Öztaşir, Şase, 2023. (Mdf üzerine yağlı boya 30 x 50 cm).

"Şase" adlı çalışma, otomotiv sanayisinin ustalarından biri olan Seyitali Usta ile ilgilidir. Bu eser, eski ustaların konu edindiği ve daha çok makine-insan ilişkisi üzerine kurulu olan makinelerle olan ilişkilerimizi konu edinmektedir. Genel anlamda otomobil, sıradan bir insan için A noktasından B noktasına ulaşmayı sağlayan bir araçtır. Ancak sanayi kültüründe otomobil, yalnızca bir taşıma aracı olarak görülmez; birçok açıdan değerlendirilen karmaşık bir nesnedir. Parçalarının durumu, hasar görmesi, sağladığı konfor, kalitesi, eski ya da yeni oluşu gibi unsurlar, otomobili farklı bir bakış açısıyla incelememize olanak tanır. "Şase" adlı çalışma, otomobil nesnesi ile onunla etkileşimde bulunan insanları konu alarak makine-insan ilişkisini sorgulamaktadır.



Görsel 61. Halil Öztaşir, Yahyalı'da Balık Avı, 2021. (Mdf üzerine akrilik ve yağlı boya, 61 x 52 cm).

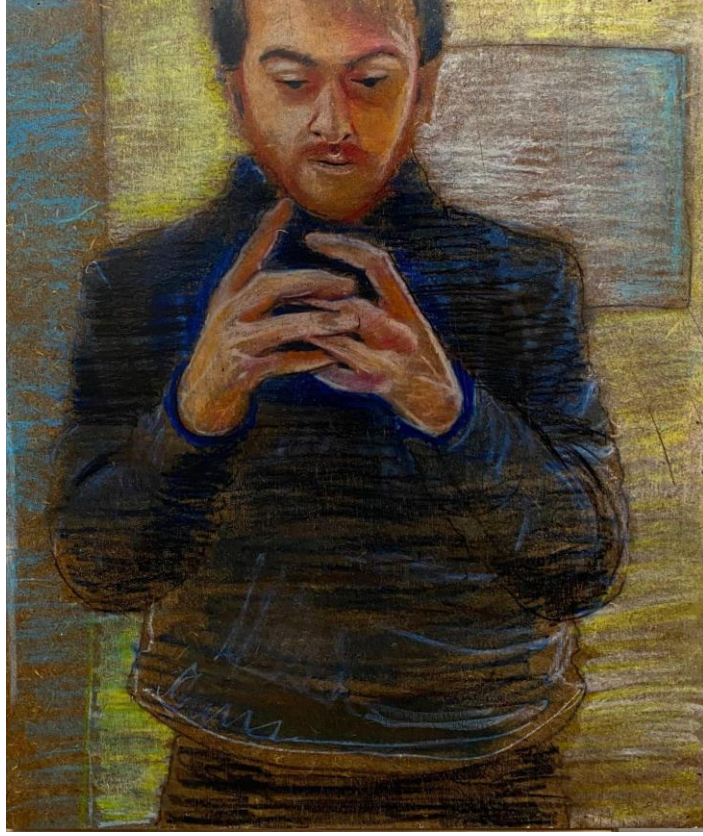
Sıradan bir günün etkilerini o gün hissetmeyebiliriz; ancak günler, haftalar ve belki de aylar sonra bu dönemin çeşitli etkilerinin hayatımızda derin izler bıraktığı anlaşılabilir. “Yahyalı'da Balık Avı” adlı çalışma, bu tür etkilerin incelenmesine yönelik bir katkı sunmaktadır (Görsel 61). Sıradan bir günde karşılaştığımız bireyler veya diğer unsurlar tarafından fark edilmemiz, hayatımız üzerinde önemli etkiler yaratma potansiyeline sahiptir. Bu nedenle, sıradan bir günün sıradan bir fotoğrafı, büyük dönüşümlere neden olabilir veya yalnızca bir anı olarak kalabilir. Bilinmezlik teması çerçevesinde, sıradan bir günün fotoğrafı üzerine yapılan değerlendirmeler, “Yahyalı'da Balık Avı” adlı çalışmada ele alınmıştır. İlk katmanda belirsizlik içinde yer alan kırmızı ve gri tonları, o anın fotoğrafını veya yaşanan ilk deneyimi temsil etmektedir. Son katmanda ise görülen mavilik, sonradan ortaya çıkan olasılıkları betimlemektedir.



Görsel 62. Halil Özaşir, Orman Yangını, 2022. (Mdf üzerine yağlı boya, 70 x 70 cm).

"Orman Yangını" adlı çalışma, erkek figürün karşısındaki kişiye bir şey anlatma durumu üzerinden tasarlanmış bir eserdir (Görsel 62). Erkek figürün el hareketleri, onun karşısındaki kişiyle ilgisini ifade etmek amacıyla kurgulanmıştır. Ayrıca, arka planda kullanılan belirsiz ve dikkat çekici olmayan renkler, izleyicinin dikkatini ışığa yönlendirmeyi hedeflemektedir.

Çalışmanın ana teması, dışarıda bir başkasıyla iletişim kurma durumunun yanı sıra, izleyiciyi farklı mekanlara çekme olasılığına odaklanmaktadır. Figür, izleyici ile etkileşim halindedir; ancak izleyicinin zihninde başka bir olay mevcuttur. Bu olay, yangın, orman, karanlık ve ıssız bir atmosfer gibi unsurları içermektedir. Resmin yaratıcısı, figür ile yüz yüze gelmesine rağmen, esas olarak odaklandığı düşüncelerle meşguldür.



Görsel 63. Halil Öztaşir, Farkındalık, 2022. (Mdf üzerine pastel boya, 60 x 52 cm).

"Farkındalık" başlıklı çalışma, otoportre türünde üretilmiş bir eserdir (Görsel 64). Bu çalışmada, erkek figürü belirsiz bir nesneye odaklanmaktadır. Titreşimli bir görünüm sergileyen eser, anlık durumun hareketliliğini yansıtmayı hedeflemektedir. "Persona" adlı çalışmada ele alınan (Görsel 57), insanın hem bireysel hem de toplumsal arketipleri içinde barındıran varlık olgusu, "Farkındalık" adlı eserde de derinlemesine incelenmektedir. Eserde tasvir edilen figür, bireysel bir varlık olarak betimlenmiş olup, toplumsal arketipi temsil eden "maske" olarak adlandırılan sahte personasına bürünme sürecini simgelemektedir. Bu bağlamda, eser, bireyin kimlik ve toplumsal rolleri arasındaki dinamik etkileşimi sorgulamakta ve izleyiciye derin bir düşünsel deneyim sunmaktadır.

Sonuç olarak, bu serinin teması, insanın varoluşsal doğasına dair evrensel bir mesaj içermektedir. Netlikten yoksun olmanın bir zayıflık değil, aksine sürekli gelişen bir sürecin parçası olduğu vurgulanmaktadır. Bu çerçevede, eserler yalnızca bir sanat objesi olarak değil, aynı zamanda izleyiciyi bu sürecin bir parçası olmaya davet eden bir arayışın ifadesi olarak konumlandırılmaktadır.

MS Paint programı üzerinden gerçekleştirilen müdahaleler, mevcut ilaç fotoğraflarını sanatsal bir bağlama taşımayı amaçlayan iki çalışma olarak dikkat çekmektedir (Görsel 65 ve Görsel 66). Bu eserler, ilaçların insan üzerindeki görünmeyen iyileştirici etkilerini hem fiziksel hem de psikolojik boyutlarıyla betimlemeyi hedeflemektedir. Glitch estetiği kullanılarak üretilen bu çalışmalar, hareketi ifade eden bir biçimde tasarlanmış olup, birbiriyle tekrar eden ve üst üste yerleştirilen görsel öğelerle izleyiciye dinamik bir deneyim sunmaktadır.



Görsel 64. Halil Öztaşir, Ömer Öztaşir, 2018. (Dijital çalışma).

Sanatın sağlık ve tıp alanlarıyla kesiştiği bu bağlam, eserlerin modern sanatın sınırlarını zorlamasını sağlar. İzleyiciyi, ilaçların yalnızca fiziksel etkileriyle değil, aynı zamanda duygusal ve psikolojik yönleriyle de yüzleşmeye davet etmektedir. Glitch estetiği, teknolojinin insan algısı üzerindeki etkilerine bir gönderme niteliği taşıırken; aynı zamanda ilaçların bilinen düzenli ve disiplinli yapısını parçalayarak, onların belirsizlik ve kaos ile iç içe geçen doğasına dikkat çekmektedir.



Görsel 65. Halil Özşir, Öznur, 2018. (Dijital çalışma).

MS Paint'in sınırlı araçlarıyla gerçekleştirilen bu müdahaleler, sanatçının teknik becerilerini ve yaratıcılığını ön plana çıkarmaktadır. Basit bir dijital araçla üretilen bu eserler, sanatın yalnızca sofistike araçlarla değil, aynı zamanda yaratıcı düşünceyle de güçlü bir şekilde var olabileceğini göstermektedir. Bu durum, çağdaş sanatın üretim süreçlerinde araçların değil, fikirlerin ve temaların öncelikli olduğunu bir kez daha vurgulamaktadır.

Sanat ile sağlık arasındaki bu bağlam, geçmişten günümüze birçok farklı disiplinin ilgi odağı olmuştur. Özellikle çağdaş sanat, sağlık ve tıpla ilgili meseleleri ele alarak toplumsal ve bireysel düzeyde farkındalık yaratma potansiyeline sahiptir. Bu iki eser (Görsel 65, 66), modern bireyin ilaçlarla olan ilişkisini hem eleştirel hem de empatik bir biçimde ele alırken, sanatın sağlık alanındaki rolünü yeniden tanımlama çabası içinde önemli bir yer teşkil etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, görüntü bozukluklarını teknik, sanatsal pratikler ve görsel çözümleme bağlamında ele almıştır. Görüntü bozuklukları, görsel unsurların geleneksel ya da gerçekçi bir biçimde sunulması yerine bilinçli bir şekilde çarpıtılarak veya soyutlanarak izleyicide belirli bir etki yaratmayı amaçlayan bir teknik ya da üslup olarak tanımlanmıştır. Çalışmada, görüntü bozuklukları "biçimsel bozulmalar" ve "renksel bozukluklar" olmak üzere iki ana başlık altında incelenmiştir.

Biçimsel bozulmalar açısından, ilkel sanat eserleri modern gözle değerlendirildiğinde, çarpıtma, sembolizm ve stilizasyon gibi doğal ifade araçlarının bir tür sezgisel görüntü bozukluğu yarattığı görülmüştür. Mağara resimlerinde görülen abartmalar, belirsizlikler ve dinamik tavırlar, belirli bir düşünce veya duygunun vurgulanarak ifade edilmesine olanak tanımıştır.

Sanatsal ifade biçimleri, Maniyerizm döneminin başlangıcıyla birlikte önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu süreçte özellikle El Greco'nun eserleri, biçimsel bozulmaların ilk belirgin örnekleri arasında değerlendirilmektedir. El Greco'nun eserleri betinlemekten çok dramatize etmek amacıyla biçimsel bozulmalar göstermiştir. Greco'nun eserlerinde hayal gücü ve sezgi gibi kavramların üretim sürecinde belirleyici unsurlar olarak öne çıktığı gözlemlenmiştir.

İlerleyen dönemlerde ise Empresyonizm, ışığın değişken etkilerini ön plana çıkararak bir akım olarak, ışık nesnesini renksel bozukluklarla birleştirmiştir. Bu bağlamda Cézanne, Empresyonizm'in biçimsel eksikliklerini eleştirerek, bu akımda gelişen renksel bozulmaları biçimsel bozulmalara dönüştürmüştür. Cézanne, duyguları ön plana alarak doğayı görüldüğü gibi değil, hissettiği gibi resmetmek amacıyla biçimsel bozulmaları eserlerine taşımıştır.

Bu yenilikçi tavır, Picasso, Gauguin ve Dubuffet gibi sanatçıların eserlerinde de etkisini sürdürmüştür. Teknolojik ilerlemelerin etkisiyle görüntü bozuklukları dijital sanata taşınmış; bu bağlamda Nam June Paik'in "Magnet TV" eseri, sanatsal ifade biçimlerinde teknolojinin etkisini gösteren erken örneklerden biri olmuştur. Biçim bozukluğuna ilişkin örnekler sunan birçok sanatçının eserlerinin, doğal görüntüden uzaklaşarak bilinçaltı düzeyinde bir form arayışını amaçladığı ifade edilmiştir.

Renksel bozukluklar ise, genellikle bulanık etkilerle ilişkilendirilmiştir. Bu tür bozukluklar, ilk olarak Rönesans döneminde Leonardo da Vinci'nin Sfumato tekniği ile ortaya çıkmış, renklerin kendi içinde yumuşatılıp bozulmasıyla atmosferik bir etki yaratılmıştır. Zamanla, Romantizm ve Empresyonizm gibi akımlar bu etkiyi farklı yönlerden ele almıştır. Romantizm'de bulanıklık etkisi yüce kavramıyla açıklanırken, Empresyonizm'de ışığın etkisiyle ortaya çıkan bir öge haline gelmiştir. Her iki akımın ele aldıkları bulanıklık etkisini ifade eden kavramlar aracılığıyla, eserlerin görünürlüğünün giderek bozulma ve belirsizlik sürecine girdiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, Soyut Ekspresyonist sanatçıların eserlerinde gözlemlenen yapısal görünürlükteki bozulmaların, soyutlamaya doğru bir yönelimi tetiklediği yorumlanmaktadır. Modernleşen dünya ile birlikte sanatsal üretimlerde içsel duygulara daha fazla odaklanılmış; Sickert, Richter ve Warhol gibi sanatçılar gündem konularını ve bireysel ifadelerini bulanık bir biçimde yansıtmışlardır. Türk sanatında ise Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin Avrupa sanatından etkilenmeleriyle belirsiz ve bozuk etkilerin ortaya çıktığı gözlemlenmiştir.

Bozukluk kavramı yalnızca biçimsel ve renksel bozukluklarla sınırlı kalmamış, çürüme ve silme gibi etkileri de kapsamıştır. Bu bağlamda Rauschenberg ve Sam Taylor Wood gibi sanatçıların eserleri incelenerek görüntü bozukluklarının sanatsal ifadeye katkıları analiz edilmiştir.

Tez kapsamında gerçekleştirilen çalışmalarda, gelenek bağlamında "trade" fiilinin analizi yapılmış; ayrıca halı üzerinden aile yapısı, kadın işçilerin rolü ve bu konudaki anlatıların değerlendirilmesine odaklanılmıştır. "Belirsizlik" başlıklı seri çalışmalarında, ruh hali, içsel çatışmalar, düşünsel süreçler, rastlantı, meditasyon ve Carl Jung'un persona teorisi gibi kavramlar çok yönlü görüntü bozukluğu teknikleri kullanılarak derinlemesine incelenmiş ve zengin ifade olanaklarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ahmetoğlu, Ülkü ve Denli, Salih. (2013). Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 3/8. s. 173-188.
- Akay Şumnu, Ece. (2023). Batı Modern Sanatında Mistizm, Ökült ve Kadın Sanatçılar. Sanat ve Tasarım Dergisi, 13/1, s. 253-269.
- Akıl, Selman. (2014). Hatanın Estetiği Olarak Glitch Sanatı. Erişim: 25.04.2024. <http://www.sanataak.com/hatanin-estetigi-olarak-glitch-sanati>
- Antmen, Ahu. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayınları.
- Arapoğlu, Fırat. (2009). Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi. (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Edirne.
- Artandculture, Sonja Knips Eseri Hakkında. Erişim: 06.01.2025. Artandculture: <https://artsandculture.google.com/asset/DgGm4xYSZIEp-Q>
- Artnews. (2015). Beyond the Infinite: Robert Rosenblum on the Sublime in Contemporary Art, Erişim: 07.02.2024. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961-3811/>
- Aspinall, Kate. (2022). Review of Walter Sickert at Tate Britain. 19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century, 1/1.
- Aşçı, Buket. (2022). Komet'in Renkleri, Figürleri, Düşleri. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 8/16. s. 223-266.
- Atalay, Mustafa Cevat ve Kanat, Sevtap. (2017). Görsel Sanatlarda Rastlantı ve Yaratıma Etkisi. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6/39, s. 3475-3500.
- Ateş, N. Coşku. (2022). Resim Sanatında Algı ve İmge İlişkisi Bağlamında Belirsizlik Olgusu. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. Ankara.
- Avşar, Pelin ve Polat, Ahmet. (2016). Yükseliş ve Öncü Sanatçılarıyla Soyut Dışavurumculuk. Sanat Eğitimi Dergisi, 4/1, s. 37-52.
- Burke, Edmund. (2008). Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma (B. Gümüşbaş, Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Çakıroğlu, Elif. (2022). Glitch Sanatının Resim Sanatına Yansımaları Bağlamında Andy Denzler'in Resimlerine Bakış. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 14/3, s. 305-328.

Çay, Meral Batur. (2017). Francisco Goya'nın Kâbus Resimleri Üzerine Bir İnceleme. Yıldız Journal of Art and Design, 4/2, s. 88-103.

Çelikbaş, Eda. (2020). Art Brut Hareketi ve Jean Dubuffet: Bir Sanat Terapisi Bağıntısı. Akdeniz Sanat Dergisi, 14/25, s. 35-43.

Dağlı, Şemseddin Ziya. (2022). Picasso'nun Sanat Pratiğinde Primitivizm Etkisi. International Academic Social Resources Journal, 7/38, s. 632-644.

Dalgıç, Mutlu Çağrı. (2019). Joseph Mallord William Turner ve Caspar David Friedrich Resimlerinde Sanayi Devriminin İzleri (Bitirme Ödevi). İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi. Sanat Tarihi Bölümü. İstanbul.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997), İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi.

Erdal, Gülleman ve Yılmaz, Meliha. (2018). James Abbott Mcneill Whistler'ın Eserlerinde Japonizm Etkisi, İdil Dergisi, 41, s. 25-32.

Erden, Eralp Osman. (2016). Modern Sanatın Kısa Tarihi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Erdoğan, Neslihan. (2017). Turner'ın Yüce Estetiği: Edmund Burke Üzerinden Bir Okuma. İdil Dergisi, 6/37, s. 2429-2443.

Erdoğan, Firdevs Candil. (2019). Gustav Klimt. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Erkal, Orhan. (2022). Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner'ın Erken Dönem Suluboya Resimlerinin İncelenmesi. Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi, 8, s. 205-241.

Esmer, Hayri. (2019). Gündelik Yaşamın Saydamlığına Adanmış Bir Anlatı. Erişim: 8.11.2024. Hayriesmer: <https://hayriesmer.com/makale/gundelik-yasamin-saydamligina-adanmis-bir-anlati/106?ln=tr>

Eyüboğlu, Sabahattin ve İpşiroğlu, Mazhar Şevket. (2013). Avrupa Resminde Gerçek Duygusu. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Fakewhale, (2023). Çarpık Vizyonlar: Glitch Sanatı Şekillendiren Sanatçılar. Erişim: 19.10.2024. <https://log.fakewhale.xyz/distorted-visions-artists-shaping-glitch-art/>

Farthing, Stephen. (2017). Sanatın Tüm Öyküsü (G. Aldoğan, F.C. Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Faust, Joan. (2012). Andrew Marvell's liminal lyrics: The space between. Newark, University of Delaware Press: Amerika Birleşik Devletleri.

Geçen, Fahrettin ve Dede, Bayram. (2021). Maniyerizm Sanat Anlayışında Eserlerdeki Biçimsel Bozulmalar ve Vurgu. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 37, 375-396.

Göktepe, Mehmet. (2020). Romantizm Sanat Akımı ve Sanatçıları Üzerine Bir Değerlendirme. Journal of Arts, 3/1, s. 45-66.

Güray Can, Zeynep. (2019). İrfan Önürmen Resminde Malzemenin Katmanlı Kullanımının Duysal Karşılıkları Üzerine Bir İnceleme. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 5/1. s. 33-40.

Hankoff, L. D. (1977). Why The Healing Gods Are Twins. The Yale Journal of Biology and Medicine, 50/3, s. 307-319.

Is Artificial Intelligence Set To Become Art's Next Medium? Erişim: 29.07.2024. Christie's: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6166184>

İldeş, Gülseren. (2003). Resim Sanatında Ekspresyonist Figür Yorumu. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Eğitimi Sanat Dalı. İstanbul.

İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar, (2017). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Jackson, Rebecca. (2011). The Glitch Aesthetic, Thesis, Department of Communication, Georgia State University.

Kanat, Sevtap. (2018). Glitch Sanatı. İnönü Kültür ve Sanat Dergisi, 4/2, s. 28-35.

Kınay, Cahit. (1993). Sanat Tarihi. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınevi.

Küçükşen Öner, Ferhunde. (2018). Komet'in Resimleri ile Şiirleri Arasındaki İlişki. Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi, 6/27, s. 1095-1121.

Luigi Loir Hakkında Daha Fazla Bilgi. Erişim: 23.04.2024. <https://londonartweek.co.uk/artworks/un-jour-de-pluie-a-paris/?cookie-state-change=1713883782223>

Malkondu, Tuba ve Başar, Gülcan. (2021). Mark Rothko'nun Renk Alanı Modülasyonu'nun İncelenmesi. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 7/1, s. 63-75.

Moradi, Iman. (2004). Glitch Aesthetics. Organised. Erişim: 07.01.2025. <https://organised.info/wp-content/uploads/2016/08/Moradi-Iman-2004-Glitch-Aesthetics.pdf>

Morley, Simon. (2010). Staring Into the Contemporary Abyss The Contemporary Sublime. Tate Etc, 20, Erişim: 02.03.2024, Tate: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-20-autumn-2010/staring-contemporary-abyss>

Mundy, Jennifer ve Cowling, Elizabeth. (1990). On Classic Ground: Picasso, Leger, De Chirico and the New Classicism 1910-1930. Londra: Tate Gallery.

Nagel, Alexander. (1993). Leonardo and Sfumato. The University of Chicago Press, University of Chicago Press.

Oskay, Alev. (2001). Kübizimde Kolaj. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Özeskici, Evrim. (2018). Sanatta Değişen Paradigmalar: Sanatçı, Eser ve Alıcı İlişkisi. Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, 20, s. 111-121.

Özkartal, Mehmet. (2009). Resim Sanatında Çizgi ve Çizgi Ritmi Üzerine. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1/4, s. 55-72.

Parsa, Alev Fatoş. (2007). Görsel Okuryazarlık: Görselleri Okuma Değerlendirme ve Yaratma Süreci. Yeni Düşünceler, 2, s. 111-127.

Pasek, Anne. (2017). The Pencil of Error: Glitch Aesthetics and Post-Liquid Intelligence. Photography and Culture, 10/1, s. 37-52.

Pill, Steve. (2020). Magic Circles. Artists & Illustrators Dergisi, Nisan Sayısı, s. 20-27.

Sabatox, (2018). #Glitchbooth. Erişim: 19.10.2024. Sabatox: <https://www.sabatobox.com/glitchbooth>

Sfmoma, Mark Rothko, No. 14, 1960 Hakkında. Erişim: 14.12.2024. Sfmoma: <https://www.sfmoma.org/artwork/97.524/>

Sırmalı, Evrim, (2019). Çağdaş Sanatta Yaratım Süreci Olarak Manipülasyon. (Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. Bursa.

Somer, Hasan Sarp. (2013). Sayısal Medya Sanatı Olarak Glitch Sanatı ve Etkileri. Mimar Sinan Üniversitesi. İstanbul.

Tate Britanya Sergi (2005). Turner Whistler Monet. Tate Etc. (20). Erişim: 05.04.2024, Tate: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-20-autumn-2010/staring-contemporary-abyss>

Thedrawingstudiotds, Pierre Bonnard Hakkında, Erişim: 14.12.2024. <https://thedrawingstudiotds.org/on-pierre-bonnard/>

Thompson, Jon. (2014). Modern Resim Nasıl Okunur, Modern Ustaları Anlamak (F.C. Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tonalism. Erişim: 23.04.2024. <https://www.tonalism.com/what-is-tonalism>

Tuğal, Sibel. (2018). Oluşum Süreci İçinde Op Art. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Turner'ın "Yağmur, Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu" İsimli Eseri. Erişim: 20.03.2024. <https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/england-constable-turner/v/turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway-1844>

Türk Dil Kurumu. Sözlük.gov. Erişim: 16.05.2024. Sozluk: <https://sozluk.gov.tr>

Uslu, Yaşar. (2016). Görsel Bozulmanın Adı; Glitch Art. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 5/27, s. 1967- 1976.

Uslu, Yaşar. (2017). Grafik Tasarımda Mükemmellik Kusurluluk Afişler. Bursa: Ekin Yayınları.

Ülger, Kani. (2022). Paul Cézanne'ı Anlamak: Sainte-Victoire Dağı'nın Provence'den Görünümleri Üzerine Bir İnceleme. Akademik Sanat, 15, s. 59-80.

Wikipedia. El Greco, Tekniği ve Stili. Erişim: 03.01.2025. https://en.wikipedia.org/wiki/El_Greco#cite_ref-Lambraki45_54-0

Yıldız, Seyfettin, (2011). Nazan Bekiroğlu' nun Kurmaca Eserlerinde Geleneğin İzleri. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Edebiyat Fakültesi Bölümü. İstanbul.

Yüksel, Bülent. (2016). Ressam Seurat'ın Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası Adlı Tablosu ve Besteci Webern'in Op. 21 Senfoni Adlı Eserlerinden Hareketle Noktacılık. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 1/1. s. 129-143.

YAYIMLAMA VE FİKRÎ 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 raporumda 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)

08/01/2025

Halil ÖZAŞİR

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin

Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze 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 imkânı 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 iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere 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.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Yazım Yönergesi' ne uygun olarak hazırladığım bu Tezde,

- Tez 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 Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

08/01/2025

Halil ÖZAŞİR

Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Görüntü Bozukluğu Üzerine Görsel Çözümler

Yukarıda başlığı verilen Tezimin 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
8.1.2025	77	141,270	26.11.2024	%8	2561037101

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez 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. (08/01/2025)

İmza

Halil ÖZAŞİR

Öğrenci No.: N21131437

Anasanat: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doçent, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU)

Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Visual Analyses On Image Deviation

The whole thesis 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
8.1.2025	77	141,270	26.11.2024	%8	2561037101

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. (08/01/2025)

Signature

Halil ÖZAŞİR

Student No.: N21131437

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED

(Associate Professor, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU)

