



**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA  
YETERLİK  
TEZİ**

**BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ  
OLARAK ALGI YANILSAMASI**

**MUSTAFA KOCALAN**

**RESİM ANASANAT DALI**

**MART 2018**



# **BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK ALGI YANILSAMASI**

**Mustafa KOCALAN**

**Danışmanı: Prof. Tansel TÜRKDOĞAN**

**SANATTA YETERLİK TEZİ  
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**MART 2018**

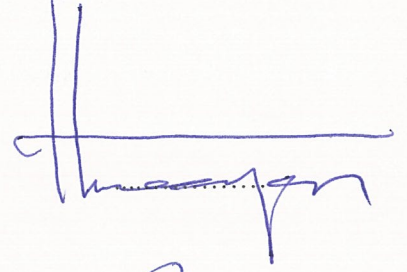


Mustafa KOCALAN tarafından hazırlanan “Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Algı Yanılsaması” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Danışman:** Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

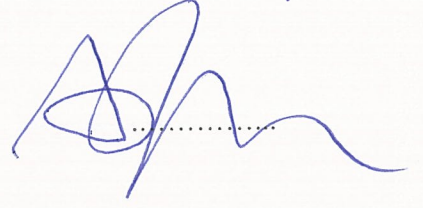
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



**Başkan :** Prof. Atilla İLK YAZ

Görsel Sanatlar Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

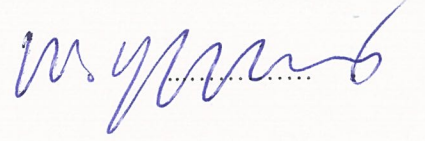
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



**Üye :** Prof. Mehmet YILMAZ

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



**Üye :** Prof. Refa EMRALİ

Heykel Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

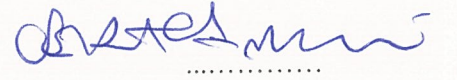
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



**Üye :** Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 06/03/2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof.Dr. Saliha AĞAÇ

Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

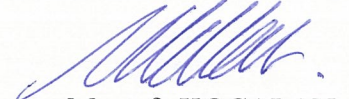


## ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

  
Mustafa KOCALAN

06/03/2018

# BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK ALGI YANILSAMASI

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Mustafa KOCALAN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Mart 2018

## ÖZET

İki boyutta üç boyut etkisi ve görünenin olduğundan farklı şekillerde algılanması gibi durumları nitelemekte kullanılan yanılsama sözcüğü/kavramı sanat dinamiklerinin mesajı iletme kaygısına yönelik çözümlemelerinde çeşitli şekillerde yer almıştır. Özellikle de güncel sanatta yanılgı ve yanılsama kavramlarına yaklaşım biçimleri teknolojik olanaklara paralel olarak değişmekte ve daha çok algı sürecini hedefleyen sorgulamalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanal yaşamı ve taklitçi yapıyı kusursuz bir şekilde bize sunan modern teknoloji, doğal olarak gerek sanat gerekse diğer alanlarda farklı paradigmalara rehberlik etmekte ve radikal değişimlerin de tetikleyicisi olmaktadır. Disiplinlerarası ilişkiler bağlamında üretilen ve alternatif sorgulamalara sahip olan güncel sanat pratiklerinde; manipülasyonlar, yanılsamalar ve simülasyonlar sayesinde izleyiciyle interaktif bir sanatsal iletişim gerçekleştirilmektedir. Algıyı şaşırtan ve izleyiciyle olağan dışı şekillerde etkileşimler sağlayan bu sanat dinamiklerinin görsel tuhaflığı ise her geçen gün daha da ilgi çekici hale gelmektedir. Bu çalışmada yanılsamaların sanatsal aktarımlara dönüştürülme biçimleri üzerinde durulmuştur. Buna istinaden izleyicinin algı mekanizmasından yararlanarak ve düşünmeye zorlayarak, uygulanan yanıltma teknikleriyle paradoks, manipülasyon, simülasyon, sanal gerçeklik ve ütopya gibi kavramların izleyici tarafından da sorgulanması istenmektedir. Çalışmanın sınırları 1980 sonrası güncel sanat pratiklerini kapsamaktadır. Söz konusu sanat pratiklerinin üretiminde kullanılan görsel yanılsama teknikleri bağlamında; mekân, uzam, espas, yüzey, perspektif, renk, ışık ve gölge gibi kavramlara odaklanılmaktadır. Dolayısıyla, çalışma içerisinde araştırmacının başta anamorfoz olmak üzere alternatif yanıltma yöntemlerinin yer aldığı sanatsal üretimlerine de yer verilmektedir. Çalışmanın bağlamına uygun biçimde *görünen gerçeğin ardındaki gerçekliği sorgulamak* üretimlerin kavramsal alt yapısını nitelerken, çeşitli fenomenler de işlenen konular arasında yer almaktadır.

Bilim Kodu : 404 / 7.016

Anahtar Kelimeler : anamorfik, görme algısı, güncel sanat, manipülasyon, paradoks, benzetim/simülasyon, yanılsama,

Sayfa Adedi : 245

Danışman : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

# PERCEPTION ILLUSION AS A CONTEMPORARY ART PRACTICE

(PhD Thesis)

Mustafa KOCALAN

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF FINE ARTS

March 2018

## ABSTRACT

The word/concept of illusion that has been used in some cases such as creating three-dimensional effects on the two-dimensional surfaces and visual wrong perception of reality different forms has taken place in different ways in the analysis of the art dynamics with a struggle to transmit message. In particular, approaches to the concept of illusion in contemporary art has changed in parallel with the technological opportunities and has mostly come into being as queries that target the perception process. The modern technology that provides us flawlessly with the structure of virtual life and imitation, naturally allows to create different paradigms both in art and in other fields and every passing day it becomes a trigger of radical changes. In contemporary art practices, which are produced in the context of interdisciplinary relations and have alternative agenda, an interactive artistic communication is realized with the audience through manipulations, illusions and simulations. The visual oddness of these artistic dynamics, which astonished the perception and provide interactions in extraordinary forms with the audience, is getting more and more interesting every day. This study focuses on the ways in which illusions are transformed into artistic forms. Additionally, it is demanded that some concepts such as paradox, manipulations, simulations, virtual reality and utopia are also questioned by audiences through the techniques of deception which was applied to benefit from their perception mechanisms and force them to think. The boundaries of the study involve in contemporary art practices after 1980. In the context of visual illusion techniques used in the production of art practices; they focus on some concepts like space, extent, spacing, surface, perspective, color, light and shadow. Therefore, the artistic productions in which involve the alternative techniques of deception of the researcher, notably anamorphosis, are included in the study. While the questioning of the reality *behind the reality that seen* appropriate to the context of the work characterizes the conceptual sub-structure of the productions, various phenomena are involved among arguments.

Science Code : 404 / 7.016

Key Words : anamorphic, visual perception, contemporary art, manipulation, paradox, simulation, illusion,

Number of Pages : 245

Advisor : Prof. Tansel TÜRKOĞAN



## TEŞEKKÜR

Bu araştırma sürecinde benden desteklerini esirgemeyen, fikirleri ile güç veren ve yönlendiren başta danışmanım Sayın Prof. Tansel Türkdoğan'a ve tüm hocalarıma; Pınar Atlı Danapınar, Onan Onur Reisoğlu, Yunus Kaya' ya ve diğer akadaşlarıma; son olarak da her zaman yanımda olan ve bana güç veren, bundan da son derece mutluluk duyduğum oğluma, eşime ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



## İÇİNDEKİLER

|                                                                                  |      |
|----------------------------------------------------------------------------------|------|
| ÖZET.....                                                                        | v    |
| ABSTRACT.....                                                                    | vi   |
| TEŞEKKÜR.....                                                                    | vii  |
| İÇİNDEKİLER .....                                                                | viii |
| ŞEKİLLERİN LİSTESİ .....                                                         | xi   |
| RESİMLERİN LİSTESİ .....                                                         | xiii |
| SİMGELER VE KISALTMALAR.....                                                     | xx   |
| 1. GİRİŞ.....                                                                    | 1    |
| 1.1. Problem .....                                                               | 3    |
| 1.2. Amaç .....                                                                  | 4    |
| 1.3. Önem .....                                                                  | 4    |
| 1.4. Varsayımlar .....                                                           | 4    |
| 1.5. Sınırlılıklar .....                                                         | 5    |
| 1.6. Tanımlar .....                                                              | 5    |
| 2. GÖRSEL ALGIDA VE ANLATIMDA YANILSAMA;<br>SİMÜLASYON ve GERÇEKLİK.....         | 7    |
| 2.1. Duyum, Algı ve Algılama .....                                               | 8    |
| 2.2. Bellek ve Zekâ.....                                                         | 11   |
| 2.3. Görsel Algı .....                                                           | 13   |
| 2.3.1. Görsel algının psikofiziksel değerlendirmesi. ....                        | 16   |
| 2.3.2. Görsel düşünme ve manipülasyon .....                                      | 17   |
| 2.3.3. Görsel algıyı etkileyen iç ve dış (psikolojik-fizyolojik) faktörler ..... | 20   |
| 2.3.4. Görsel algıda seçicilik, dikkat ve algı sabitliği.....                    | 23   |
| 2.4. Görsel Verilerin Algılanması ve Yorumlanması .....                          | 25   |

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.4.1. Işık ve renk algısı .....                                                | 26 |
| 2.4.2. Hareket ve yön algısı .....                                              | 29 |
| 2.4.3. Hacim ve derinlik algısı.....                                            | 30 |
| <u>Binoküler görme</u> .....                                                    | 30 |
| <u>Monoküler görme</u> .....                                                    | 34 |
| 2.4.4. Uzam, espas ve mekân algısı .....                                        | 35 |
| 2.4.5. Nesne, form ve zemin algısı .....                                        | 39 |
| 2.5. Gestalt Kuramı/Psikolojisi ve Algıda Görüntünün Organizasyon İlkeleri..... | 41 |
| 2.5.1. Şekil ve zemin ilişkisi .....                                            | 43 |
| 2.5.2. Benzerlik ilkesi .....                                                   | 45 |
| 2.5.3. Yakınlık ilkesi.....                                                     | 45 |
| 2.5.4. Basitlik ilkesi .....                                                    | 45 |
| 2.5.5. Tamamlama ilkesi .....                                                   | 46 |
| 2.5.6. Süreklilik ilkesi.....                                                   | 47 |
| 2.6. Görsel Algıda Yanılsama .....                                              | 48 |
| 2.7. Temel İlkeler Bağlamında Görsel Yanılsamalar ve Uygulama Yöntemleri ..     | 56 |
| 2.7.1. Perspektif, mekân ve espas ilişkilerinde görsel yanılsamalar.....        | 56 |
| 2.7.2. Renk ilişkileri bağlamında görsel yanılsamalar.....                      | 67 |
| 2.7.3. Hareket ve yön ilişkilerinde yanılsama.....                              | 73 |
| 2.7.4. Form-zemin ilişkileri bağlamında görsel yanılsamalar .....               | 79 |
| 2.7.5. Işık ve gölge.....                                                       | 81 |
| 2.7.6. Zıtlık, denge ve simetri bağlamında görsel yanılsamalar .....            | 85 |
| 2.7.7. Şeffaflık ve yanılsama .....                                             | 88 |
| 2.7.8. Art-imge /Ardıl görüntü.....                                             | 89 |
| 2.7.9. Kamufraj ve çağrışımlar. ....                                            | 94 |
| 2.7.10. Hibrit görüntü (hybride) .....                                          | 97 |
| 2.7.11. Olanaksız nesneler ve paradokslar.....                                  | 98 |

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| 2.7.12. Görsel efektler, hologramlar ve sahne illüzyonları..... | 101 |
| 2.7.13. Trompe l'oeil ve quadratura. ....                       | 104 |
| 2.7.14. Anamorfoz (anamorfik görüntü) .....                     | 107 |
| 2.7.15. Optik yanılsamalar ve düzenlemeler; op art .....        | 116 |
| 2.8. Sanat Pratiklerinde Görsel Yanılsamalar.....               | 117 |
| 2.9. Simülasyon, Gerçeklik ve Yanılsama İlişkileri .....        | 134 |
| 3. GÜNCEL SANATTA GÖRSEL YANILSAMALAR .....                     | 141 |
| 4. UYGULAMALAR .....                                            | 207 |
| 5. SONUÇ .....                                                  | 227 |
| KAYNAKLAR .....                                                 | 229 |
| ÖZGEÇMİŞ .....                                                  | 243 |



## ŞEKİLLERİN LİSTESİ

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 2.1. Gaetano Kanizsa, Kanizsa üçgeni yanılsaması 1955.....                | 21 |
| Şekil 2.2. Mustafa Kocalan, Aynı form, farklı anlam, 2017.....                  | 22 |
| Şekil 2.3. M. Kocalan. büyük-küçük form ilişkisi 2017.....                      | 37 |
| Şekil 2.4. M. Kocalan. kapatan-kapanan form 2027.....                           | 37 |
| Şekil 2.5. M. Kocalan, açık- koyu .ilişkisi 2017.....                           | 37 |
| Şekil 2.6. M. Kocalan, ışıkl-ışık-sız form 2017.....                            | 37 |
| Şekil 2.7. Mustafa Kocalan, kapatan kapanan form 2 2018.....                    | 40 |
| Şekil 2.8. Mustafa Kocalan, Rubin vazosu örneği 2017.....                       | 43 |
| Şekil 2.9. Mustafa Kocalan, benzerlik ilkesi 2010.....                          | 45 |
| Şekil 2.10. Mustafa Kocalan, yakınlık, küme oluşturma 2015.....                 | 45 |
| Şekil 2.11. Mustafa Kocalan, simetrik ve asimetrik form 2015.....               | 46 |
| Şekil 2.12. Mustafa Kocalan, geometrik ve amorf formlar 2015.....               | 46 |
| Şekil 2.13. Mustafa Kocalan, süreklilik 2017.....                               | 47 |
| Şekil 2.14. Ludimar Hermann, hermann ızgara illüzyonu, 1870.....                | 53 |
| Şekil 2.15. Ames odası 1.....                                                   | 61 |
| Şekil 2.16. Ames odası kuşbakışı.....                                           | 61 |
| Şekil 2.17. Rajiv Jhangiani, Muller-Lyer yanılsaması, Franz Carl M.L. 1889..... | 65 |
| Şekil 2.18. Roger Shepard, Shepard'ın masa illüzyonu,1990.....                  | 66 |
| Şekil 2.19. Mustafa Kocalan, Zöllner illüzyonu 2010.....                        | 78 |
| Şekil 2.20. Ewald Hering, Hering illüzyonu, 1861.....                           | 79 |
| Şekil 2.21. Wilhelm Wundt, Wundt illüzyonu,.....                                | 79 |
| Şekil 2.22. William Orbison, Orbison illüzyonu, 1939.....                       | 79 |
| Şekil 2.23. Ebbinghaus yanılsaması, Titchener halkaları, 2017.....              | 86 |
| Şekil 2.24. Uzun-kısa zıtlığı ve büyük-küçük ilişkisi, 2015.....                | 87 |
| Şekil 2.25. John Ayrton Paris, Thaumatrope (optik oyuncak), 1824.....           | 91 |

|                                                                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 2.26. Jean François Nicéron, Saint john the Apostle at Patmos, fresco executed in the minims monasteries in Rome, 1642,in Paris 1644.....          | 109 |
| Şekil 2.27. Perspektif Betimlemeli Izgara. diyagram B.A..R .....                                                                                         | 109 |
| Şekil 2.28. Leon Battista Alberti, görme ışını/alanı ve nicelik 1436 .....                                                                               | 110 |
| Şekil 2.29. J. F. Niceron, Plane anamorphosis of a head / Bir kafanın düzlem anamorfozları, 1638 .....                                                   | 110 |
| Şekil 2.30. J.-F. Niceron'un çiziminin iki kanallı anamorfoz yöntemine uyarlama                                                                          | 111 |
| Şekil 2.31. Leonardo da Vinci, Çocuk yüzü ve göz, Codex atlanticus, 1483-1518, Ambrosiana, Milan.....                                                    | 112 |
| Şekil 2.32. J.. F. Nicéron, La perspective curieuse le portrait de Saint-F/Saint-F'nin merakla beklenen portresi. de Paule réalisé par S.Vou, 1652 ..... | 114 |
| Şekil 3.1. Konstrüksiyon.....                                                                                                                            | 187 |
| Şekil 4.1. Baingio Pinna, Pinna yanılısaması.....                                                                                                        | 214 |

## RESİMLERİN LİSTESİ

|                                                                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Resim 2.1. Paul Klee, Fire at Full Moon/ Dolunayda ateş, 50x65cm. tuval üzeri yağlı boya, Folkwang Müzesi/Essen-Almanya 1933.....                 | 25 |
| Resim 2.2. David Brewster, The Stereoskop. London, 1856.....                                                                                      | 31 |
| Resim 2.3. Stereoskopik görüntü, Antwerpen 15 Anvers Le bassin au Bois, Tuileries sarayı, Paris, before 1871 .....                                | 32 |
| Resim 2.4. B. Julesz, Stereogram resim, bilgisayar destekli anaglif boyama, 1960..                                                                | 33 |
| Resim 2.5. Eleanor Gibson ve Richard Walk, Visual Cliff / görsel uçurum/derinlik deneyi, 1960 .....                                               | 34 |
| Resim 2.6. M. C. Escher. Bird & Fish / kuş ve balık No:22. Hindistan mürekkebi, renkli kurşun kalem, suluboya 1938 .....                          | 44 |
| Resim 2.7. Filippo Brunelleschi, Flornsa'da Santo Spirito Kilisesi için perspektif çizim, İtalya 1428.....                                        | 57 |
| Resim 2.8 Albrecht Dürer, Ölçüm dersleri'nden, 1525. ....                                                                                         | 58 |
| Resim 2.9. Mustafa Kocalan, droste etkisi 2016.....                                                                                               | 59 |
| Resim 2.10. M. C. Escher, Sanat/Resim Galerisi, taş baskı, 1956.....                                                                              | 60 |
| Resim 2.11. Mustafa Kocalan, Ames odası, örnek çalışma 2016).....                                                                                 | 62 |
| Resim 2.12. Ponzo yanılsaması 1, 2017.....                                                                                                        | 63 |
| Resim 2.13. Mustafa Kocalan, Ponzo yanılsaması 2, 2017 .....                                                                                      | 63 |
| Resim 2.14. Michael Paul Smith. Elgin park .....                                                                                                  | 66 |
| Resim 2.15. Mustafa Kocalan, model / enstalasyon, 2016 .....                                                                                      | 67 |
| Resim 2.16. Akiyoshi Kitaoka, Dönen yılanlar, dijital sanat 2003 .....                                                                            | 70 |
| Resim 2.17. Akiyoshi Kitaoka, Mavi ve yeşil sivraller grubu. 2009 .....                                                                           | 70 |
| Resim 2.18. Marcel Duchamp, merdivenden inen çıplak (nü), 1912, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia sanat müzesi, ABD 147 cm x 89,2 cm ..... | 74 |
| Resim 2.19. Victor Vasarely, Vega 201, 55x55 inç. T. üzeri yağlıboya 1968.....                                                                    | 76 |
| Resim 2.20. Victor Vasarely, Zebra, 20 x 36 cm, 1938, goblen. 1950.....                                                                           | 76 |
| Resim 2.21. Colin Ord, hareketli görüntüler, 2007, .....                                                                                          | 77 |

|                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Resim 2.22. Shigeo Fukuda, Lunch with a helmet on / Kasklı öğle yemeği, paslanmaz çelik 186×79×108cm Museum in Ninohe City Civic Center, 1987..... | 83  |
| Resim 2.23. Burhan Doğançay, kurdeleler serisinden-1983 / E. Aksoy koleksiyonu                                                                     | 84  |
| Resim 2.24. Sina, Alejandro & Moira, Spinning shaft / İplik mili, neon tüpler, elektrik motoru 67 x 128 x 37, Santa, 1978 .....                    | 85  |
| Resim 2.25. Pisa kulesi, zıtlık ve yön yanılsaması, 2015 .....                                                                                     | 88  |
| Resim 2.26. Eadweard Muybridge, fenakistiskop diski, 1893.....                                                                                     | 92  |
| Resim 2.27. Eadweard Muybridge, fenakistiskop diski, detay 1893 .....                                                                              | 92  |
| Resim 2.28. Viktorya dönemi zoetrope'nin modern bir kopyası (fotoğraf: Andrew Dunn), Steven A. Edwards.....                                        | 93  |
| Resim 2.29. Richard Balzer Zoetrope örnek çizimler.....                                                                                            | 93  |
| Resim 2.30. Resif Kaya balığı (Synanceia verrucosa).....                                                                                           | 95  |
| Resim 2.31. Einstein ve Marilyn hybrid image illusion .....                                                                                        | 97  |
| Resim 2.32. Gershon Elber, Penrose üçgeni/Tribar, necker küpü 3d tasarım .....                                                                     | 99  |
| Resim 2.33. M. C. Escher, Belvedere, 46.2 cm x 29.5cm taş baskı 1958.....                                                                          | 99  |
| Resim 2.34. Gershon Elber, 3d belvedere.....                                                                                                       | 100 |
| Resim 2.35. M. C. Escher, çağlayan, 380 mm x 300 mm, taş baskı, 1961 .....                                                                         | 100 |
| Resim 2.36. M. C. Escher, Ascending and descending / çıkış ve iniş, taş baskı, 355 mm x 285mm .....                                                | 101 |
| Resim 2.37. Pere Borrell del Caso, Escaping criticism / Kaçan eleştiri, İspanya'nın koleksiyon bankası, Madrid, 1874. ....                         | 105 |
| Resim 2.38. Antonio da Correggio, Assumption of the virgin/bakirenin varsayımı 1093x1195 cm. Parma Katedrali Kubbesi, 1526-30 .....                | 106 |
| Resim 2.39. Andrea Pozzo, cizvitrel misyonerlerliğe alegori, fresk, 1661-94 San Ignazio Kilisesinde tavan resmi. Roma.....                         | 106 |
| Resim 2.40. Genç Hans Holbein, Elçiler / Büyükelçiler ve detay, meşe panel üzeri yağlıboya, 207x209. 1533, Ulusal Galerî, Londra .....             | 112 |
| Resim 2.41. William Scrots, VI. Edward'ın anamorfik portresi'nin önden (anamorfik) ve yandan görünüşü, 44x75 cm. London,.....                      | 113 |
| Resim 2.42. Philippe Comar, Sténopé - The Representation of space, / Sténopé-mekânın temsili, konik ayna anamorfozu örneği Paris.1995 .....        | 114 |

|                                                                                                                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Resim 2.43. Jean François Niceron, Louis XIII portresi, tuval üzeri yağlıboya, Roma,1635 .....                                                                              | 115 |
| Resim 2.44. Bridget Riley, Düşüş, 141 x 140.5 cm, Tate Galesiri, Londra 1963...                                                                                             | 117 |
| Resim 2.45. Mağara Resmi, Lascauxs, (m.ö 15.000-10.000 dolayları).....                                                                                                      | 119 |
| Resim 2.46. Masaccio, Kutsal teslis, (1427) fresk, 680x475 cm Santa Maria Movella, Floransa).....                                                                           | 121 |
| Resim 2.47. Andrea Mantegna, camera degli sposi (çiftin yatak odası/gelin odası) 1465-1474, Fresko, Gonzaga Ailesi Düklük Sarayı Ducal Palace, Mantua).....                 | 122 |
| Resim 2.48. Georges Seurat, Asnieres’de yıkananlar, tuval üstü yağlı boya 201-300 cm. Londra Ulusal Galeri, Londra, 1883-84 .....                                           | 124 |
| Resim 2.49. René Magritte, Sözcüklerin kullanılışı, tuval üzeri yağlı boya, Los Angeles Sanat Müzesi, 1929).....                                                            | 126 |
| Resim 2.50. Salvador Dali, bir yüzün ve bir meyve kasesinin kumsaldaki hayali tuval üstü yağlıboya 114.2x143.7 cm. wadsworth atheneum, hartford 1938 .....                  | 127 |
| Resim 2.51. Mark Rothko, no. 61 (pas ve mavi) [kahverengi mavi, mavi üzerinde kahverengi] tuval üzeri yağlıboya, 292.74 x 233.68 x 4.45 cm, Çağdaş Sanat Müzesi, 1953 ..... | 129 |
| Resim 2.52. Yaacov Agam, double/çift metamorfoz III–1968-69).....                                                                                                           | 131 |
| Resim 2.53. Lawrence Gowing: parabolik perspektif. wood, 1963, Londra .....                                                                                                 | 132 |
| Resim 2.54. Naum Gabo, kinetic construction, durağan dalga, standing wave, 1919–20, replica 1985 .....                                                                      | 133 |
| Resim 2.55. Joseph Kousth, bir ve üç sandalye, Modern Sanat Müzesi,New York                                                                                                 | 137 |
| Resim 2.56. Tansel Türkdoğan, simülasyon, tuval üzeri akrilik, 90x125cm, 2005.                                                                                              | 139 |
| Resim 3.1.Beliz D. Cihandide, intouch / temasta Ekav sanat galerisi: İstanbul ....                                                                                          | 148 |
| Resim 3.2. Claire Bardainne ve Adrien Mondot, Hakanai, 40 min. 2013 .....                                                                                                   | 150 |
| Resim 3.3. Pablo Valbuena, Kinematope [Gare d'austerlitz] siteye özgü yerleştirme. ışık projektörü. ses sistemi,mimari Paris, FR. 2014.....                                 | 151 |
| Resim 3.4. Pablo Valbuena, Quadratura, siteye özgü yerleştirme, ışık projektörü, ses sistemi, mimari, Madrid 2010 .....                                                     | 152 |
| Resim 3.5. James Turrell, Casto, red, alçıpan, boya, xenon projektör, koleksiyon, the mattress factory, pittsburgh, 1967-1994 .....                                         | 153 |

|                                                                                                                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Resim 3.6. James Turrell, Aten Reign / Atina saltanatı/yönetimi, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 2013 .....                                                                            | 154 |
| Resim 3.7. Jonty Hurwitz, Kis of Chytrid / Chytrid' in (mantarın) öpücüğü, bronz ve krom, 2009-10 .....                                                                                        | 156 |
| Resim 3.8. Jonty Hurwitz, The hurwitz singularity / Hurwitz eşsizliği, 2008-2012                                                                                                               | 157 |
| Resim 3.9. Jonty Hurwitz, Rejuvenation / Gençleşme, bakır ve krom, 60x60x45 cm 2008 ) .....                                                                                                    | 158 |
| Resim 3.10. Istvan Orosz, The Raven / Kuzgun, Edgar Allen Poe, heliogravure, 2006 .....                                                                                                        | 159 |
| Resim 3.11. Istvan Orosz, Shakespeare'in tiyatrosu .....                                                                                                                                       | 160 |
| Resim 3.12. Istvan Orosz, kafatası illüzyonu- Diabolus galerisi .....                                                                                                                          | 160 |
| Resim 3.13. Bernard Pras. Salvador Dali, 2004.....                                                                                                                                             | 162 |
| Resim 3.14. Bernard Pras, Fransız postacı Ferdinand Cheval portresi, 2014.....                                                                                                                 | 163 |
| Resim 3.15. Tim Noble, sue webster, cold death / soğuk ölüm 2009.....                                                                                                                          | 164 |
| Resim 3.16. Tim Noble, Sue Webster Dirty white trash, with gulls/kirli beyaz çöp (martılarla).1998.....                                                                                        | 165 |
| Resim 3.17. Fred Eerdekens, metamorfoz, bakır, ahşap, ışık kaynağı, 2016 .....                                                                                                                 | 166 |
| Resim 3.18. Fred Eerdekens, Neo-Deo, 2002-2016, 400 x 1400cm, Sentetik malzeme, ışıklı projektör.....                                                                                          | 167 |
| Resim 3.19. Kumi Yamashita, Clouds / Bulutlar, kesilmiş alüminyum levha, tek ışık kaynağı, gölge, H200, W120, D10cm Commissioned by Stellar Place Sapporo JR Tower, Hokkaido, Japan.2005 ..... | 168 |
| Resim 3.20. Kumi Yamashita, Şehir manzarası, alüminyum numaralar, tek ışık source, shadow h250, w500, d 5cm commissioned by Namba Parks Tower, Osaka Japan. 2003.....                          | 168 |
| Resim 3.21. Diet Wiegman, Regarded from two sides / iki taraflı bakış 1984.....                                                                                                                | 170 |
| Resim 3.22. Diet Wiegman, Shadow dancing / Gölge dansı 2008 .....                                                                                                                              | 170 |
| Resim 3.23. Shigeo Fukuda, underground piano/yeraltı piyanosu, ahşaptan heykel, akrilastik, plastik 1984, 47 x 59 x 59 inç, 120 x 150 x 150 cm .....                                           | 171 |
| Resim 3.24. G.Rousse, Las Vegas, Perennial work, permanent in-situ installation, The Cosmopolitan Of Las Vegas Luxury Resort Hotel, Las Vegas (2016) .....                                     | 173 |



|                                                                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Resim 3.25. Georges Rousse, Châsse-sur-Rhône 2010 /ADAGP .....                                                                                                                 | 174 |
| Resim 3.26. Felice Varini, Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quarts / 12 yarım ve 4 çeyrek 23 Delikli Disk, Dinamo Sergisi, Büyük saray Paris Fransa, 2013..... | 176 |
| Resim 3.27. Felice Varini, Dört köşede yerdeki kare, Roma/İtalya, 1990 .....                                                                                                   | 178 |
| Resim 3.28. Felice Varini, Trois ellipses ouverts en désordre, Haselt'in halka açık alanda sanatı Belçika 2014.....                                                            | 178 |
| Resim 3.29. Fanette Guilloud, İmkansız geometri 4, 2013 .....                                                                                                                  | 180 |
| Resim 3.30. Fanette Guilloud, İmkansız geometri 6, 2013.....                                                                                                                   | 180 |
| Resim 3.31. OK GO Rock Grubu, the writing's on the wall/yazı duvarda.....                                                                                                      | 181 |
| Resim 3.32. Kurt Wenner, Uçan halı, Corpus Domini Celebration, Bettona, Italy 2011-2017 .....                                                                                  | 183 |
| Resim 3.33. Kurt Wenner, Gears of War Pavement, Kaldırım Sanat Galerisi 4, Los Angeles, California 2006 .....                                                                  | 183 |
| Resim 3.34. Heike Weber, Bodenlos / dipsiz, pigmentmarker on PU-floor and PU-sealing,, yaklaşık 60 m.kare, inside and outside, café of the Goethe Institut Prague, 2012.....   | 185 |
| Resim 3.35. Heike Weber, Ütopya, 2007, paintmarker on polystyrol videoloop, 465 x 465 x 270 cm Museum Bochum .....                                                             | 185 |
| Resim 3.36. Tomma Abts, Tys, 2015, tuval üzeri akrilik boya, 48x38cm. 2010.....                                                                                                | 186 |
| Resim 3.37. Thomas Medicus, Emergence Lab/ortaya çıkan laboratuvar 2015....                                                                                                    | 187 |
| Resim 3.38. Alex Chinneck, From the Knees of My Nose to the Belly of My Toes/ burnumun dizlerinden ayak parmaklarımın göbeğine, Chinneck İngiltere,Margate                     | 188 |
| Resim 3.39. Alex Chinneck, Take my lighting but don't steal my thunder 2014 ....                                                                                               | 189 |
| Resim 3.40. David Spriggs, Holocene 170 x 289 x 335 cm. 2011 .....                                                                                                             | 190 |
| Resim 3.41 Xia Xiaowan, A Squatted Man / Çömelmiş bir adam. 2004. Goetz Collection.....                                                                                        | 191 |
| Resim 3.42. Xia Xiaowan Skeçler #1, özel kalem, 6 mm kalınlığında 14 renkli cam panel 175 x 122 x 82 cm (2009).....                                                            | 191 |
| Resim 3.43. Dustin Yellin, Psychogeographies: the 3D human collages / Üç boyutlu insan kolajı, .....                                                                           | 192 |
| Resim 3.44. Neil Dawson Horizon /Ufuklar, Gibbs Farm 2013,15 x 10 x 36m .....                                                                                                  | 194 |

|                                                                                                                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Resim 3.45. Neil Dawson, Ripples/dalgalanmalar, Waikato sanat ve tarih müzesi 1987.....                                                                                                     | 194 |
| Resim 3.46. Nils Nova, Rotation / rotasyon, dokunmamış duvar kağıdına dijital baskı, MDF ahşap kurulum, 240 x 720 Installation view, Inversion, Photoforum PasquArt, Biel/Bienne, 2011..... | 195 |
| Resim 3.47. Sérgio Odeith. 3D, Anamorfik manipülasyon, lettering, letters, odeith, street art, 2017.....                                                                                    | 196 |
| Resim 3.48. Erik Johansson, Deviation / Sapma, 2017. ....                                                                                                                                   | 197 |
| Resim 3.49. Erik Johansson, Mind your step / Adımını düşün/dikkat et 3219 cm x1847 297m2, Stockholm. 2011. ....                                                                             | 198 |
| Resim 3.50. D. Buren, Catch as catch can / Yakala yakalayabilirsen, değişken boyutlarda yerinde çalışma 2014 .....                                                                          | 199 |
| Resim 3.51. Leonie Gene, Jörg Düsterwald, Laila Pregizer, Uwe Schmida Metamorfoz 2011-2017.....                                                                                             | 200 |
| Resim 3.52. Leonie Gene, Jörg Düsterwald, Laila Pregizer, Uwe Schmida Metamorfoz V, 2011-2017.....                                                                                          | 201 |
| Resim 3.53 Liu Bolin, Hiding in the City No. 98 / Şehirde saklanmak, info port, 2011 archival pigment print 46 1/2 x 59 inches (118 x 150 cm). ....                                         | 202 |
| Resim 3.54. Liu Bolin The Yellow River / Sarı nehir, 2011 .....                                                                                                                             | 202 |
| Resim 3.55. Johannes Stötter, The Wolf / Kurt . ....                                                                                                                                        | 203 |
| Resim 3.56. Markus Raetz, Siluetler, ahşap modelden demirdöküm, ayna (1992) 204                                                                                                             |     |
| Resim 3.57. Markus Raetz, Kopf / Kafa, kurulum 1984.....                                                                                                                                    | 205 |
| Resim 3.58. K. Sugihara Ambiguous Garage Roof / Belirsiz garaj çatısı, 2015. ....                                                                                                           | 205 |
| Resim 3.59. K.Sugihara, Eccentric Ring Toss / Ekzantirik halka atışı 2, 15 x 15 x 15 inç.....                                                                                               | 206 |
| Resim 4.1. Mustafa Kocalan, Anamorfoz II, Piet Mondrian, Composition in Blue, Yellow & red 1942. 100 x 165 x 1400 cm, fon karton, 2015 .....                                                | 211 |
| Resim 4.2. Mustafa Kocalan, Anamorfoz III, 160 x 270 x 350 cm, fon kartonu, 2016. ....                                                                                                      | 212 |
| Resim 4.3. Mustafa Kocalan, Anamorfoz IV, 150 x 260 x 350 cm. karton, 2016... 213                                                                                                           |     |
| Resim 4.4. Mustafa Kocalan, Anamorfoz V, Pinna Illusion, Akrilik boya, 2016 .. 215                                                                                                          |     |
| Resim 4.5. Mustafa Kocalan, Anamorfoz VI, Hermann-grid illusion. Akrilik boya 2016.....                                                                                                     | 216 |

|                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Resim 4.6. M. Kocalan, Anamorfoz VII/Kompozisyon, 250x260x2100cm, 2017                                                     | 218 |
| Resim 4.7. Mustafa Kocalan, Anamorfoz VIII, 2017, subazlı boya, ayna ,2017. ...                                            | 219 |
| Resim 4.8. Mustafa Kocalan, Ayna (katoptrik) Anamorfoz IX, 100x120x 27cm, tuval<br>üzeri yağlıboya ve silindir, 2017 ..... | 220 |
| Resim 4.9. Mustafa Kocalan, Anamorfoz XI, kağıt ve ışık kaynağı, 2017.....                                                 | 221 |
| Resim 4.10. Mustafa Kocalan, Anamorfoz X, sanayi atığı nesneler ve ışık kaynağı,<br>2017.....                              | 222 |
| Resim 4.11. Kevin Carter, Akbaba ve küçük kız, 1993. Original başlık: Struggling<br>Girl. ....                             | 223 |
| Resim 4.12. Mustafa Kocalan, Anamorfoz XII, atık ekmek ve ışık kaynağı, 2017                                               | 224 |

## SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

### Kısaltmalar

### Açıklamalar

**TDK**

Türk Dil Kurumu

**NND**

Nedir Ne De

**TED**

Technology Entertainment Design

## 1. GİRİŞ

Bilimsel, kültürel ve ekonomik gelişmeler ile birlikte radikal değişimlerin yaşanmasında başrolü üstlenen modern teknoloji, sanatta da farklı bakış açıları ve yorumların ortaya çıkışında önemli bir yere sahip olmuştur. 20. yüzyıl sonları ve özellikle de 21.yüzyılda hızla gelişmekte olan modern teknoloji, sosyokültürel faktörler ve yaşam koşullarından etkilenen sanatçılar, sorgulayıcı tavrını da ortaya koyarak düşünciyi yorumlamak ve aktarmak amacıyla yeni anlatım dilleri arayışına girmişlerdir. Bu alternatif anlatım biçimleri ve yöntemlerin kullanıldığı güncel sanat pratiklerinde ise manipülasyonlar ve fenomenler gibi görsel algıya yönelik yaklaşımlar sergilenmiştir.

Dijital teknolojinin, sanal gerçeklik gibi olguların yaratılmasında ve paralelinde sanat dinamiklerinde de çeşitli fenomenlerin gerçekleşmesinde büyük payının olduğu elbette inkâr edilemez. Ancak, gerek gerçeklik gerekse çeşitli yanılsamaların algılanabilirliği aynı zamanda dış veya iç etkenlerle şekil alan algı ve bilişsel süreçle de ilgilidir. Görme kültürü ile algılama biçimleri hakkında sorgulamalar yapan araştırmacı veya bilim adamları, genel olarak deneyim, düşünce, korku ve sevinç gibi kavramların algıyı etkilediğini; çağın koşullarına bağlı olarak da beklentilerin değiştiğini savunurlar. Örneğin, John Berger, cehennemin varlığına inanan Orta Çağ insanların, ateşe çağımızdakinden farklı bir anlam yüklemesi gibi verdiği çeşitli örneklere istinaden, düşüncelerin ve inançların nesneleri görüş biçimini etkilediğini öne sürer.

Algılama esnasında yaşanan bozukluklardan (izlenimlerin yanlış değerlendirilmesi) kaynaklanan görsel yanılsamalar, bazı ilkelerin yanı sıra, odaklanma, kıyaslama, tanıma ve kimlik kazandırma gibi unsurlarla da ilişkilidir. Yapılan çeşitli ampirik yaklaşımlara da dayandırılarak aslında algılanan ile gerçeğin tam anlamıyla örtüşmediği, düşündüklerimizin ve deneyimlerimizin algıyı etkilediği savunulur. Dolayısıyla da çeşitli etkenler ve bilişsel çıkarımlar doğrultusunda oluşan algısal manipülasyonlar, yanılsamalara dönüşebilmektedir.

Eski çağlardan günümüze sanat pratiklerinde yanıtma yöntemleri dönemlere göre farklı biçimlerde kullanılmıştır. Perspektifin keşfiyle birlikte iki boyutlu yüzeyde üç

boyutlu etki; *trompe l'oeil*, *quadratura* ve *anamorfoz* gibi yanılsama tekniklerinin de kullanımıyla daha güçlü bir şekilde sunulmuştur. Perspektif, uzam-espas ve derinlik kavramlarını algoritmalar ve deneysel yaklaşımlarla çözümleyen Brunelleschi'den Alberti'ye; keşfedilen perspektif kurallarını kusursuz bir biçimde resimlerinde uygulayan Masaccio'dan Da Vinci'ye; bahsi geçen yanıltıcı tekniklerle üç boyutlu etkiyi daha da güçlü kılan Pozzo' dan Harnett'a; çoğu sanatçı yanılsama kavramına benzer kaygılarla yaklaşmıştır. Ancak Sürrealizm, Kinetik sanat, Op art gibi 20. yüzyıl sanat akımlarında ve daha sonrasında hareket, ışık manipülasyonları, ardıl görüntüler, kamuflej, hibrit görüntüler, paradokslar, hologramlar, özel efektler ve optik illüzyonlarla görme ve bilinçaltını hedef alan çalışmalar üretilmiştir. Daha sonraki yıllarda ve günümüzde bilim, teknoloji, mühendislik gibi çeşitli disiplinlerin sanatla olan sınırları da ortadan kalkmıştır. Buna istinaden çağın koşullarına göre biçimlenen alternatif yöntemler sayesinde ulaşılan yeni bir dil ve sorgulama sürecinde ise; simülasyon, manipülasyon, ütopya ve sanal ortam gibi kavramlar çeşitli şekillerde ele alınmıştır.

*Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Algı Yanılsaması* isimli çalışmada bahsedilen kavramların daha iyi anlaşılabilmesi adına, ilk olarak, görsel algı, algılama sürecini etkileyen faktörler, yanılsamaların oluşması ile birlikte sanat pratiklerinde kullanım biçimleri hakkında araştırmalar yapılmıştır. Güncel sanat pratiklerinde algının yönlendirilmesi ve yanılsamalar bağlamında yapılan analizlere ek olarak, izleyiciyi yanıltmak, etkileşim içine girmesini sağlamak ve oluşan fenomenleri sorgulamak amacıyla yapılan uygulamalar ile de desteklenerek çeşitli önermelerde bulunulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde, başta algının nelerden etkilendiği ve buna bağlı olarak algının düşünceye göre mi; yoksa düşüncelerin algıya göre mi şekillendiği gibi merak edilen sorulara cevap aranmıştır. Bu bağlamda da bilimsel araştırmalar doğrultusunda algı ve algılamanın yanı sıra, *duyu*, *uyarıcı*, *uyarım*, *bellek*, *zeka*, *düşünce*, *dikkat*, *algıda seçicilik*, *yanılgı*, *yanılsama*, *simülasyon* ve *gerçeklik* gibi kavramlar ile birlikte *algılama sürecinde psikolojik*, *çevresel* ve *fiziksel faktörler*, *Gestalt psikolojisi* ve *algıda görüntünün organizasyon ilkeleri* gibi çeşitli başlıklara yer verilmiştir. Ayrıca yanılsama konusunda çeşitli öğretilerin ele alındığı ve genel

olarak incelendiği bu bölümde, mutlak olanın veya gerçeğin göreceli; dolayısıyla da sübjektif ve tartışılır olduğu fenomenler değerlendirilmiştir. Yanıltıcı özelliği olan teknikler konusunda araştırmalar yapılarak perspektif, zıtlık, biçim, renk ve ışık kombinasyonlarıyla oluşturulan yanılsamalar ve etkileri üzerinde durulmuştur. Yanılsamanın tanımı ve çeşitleri, hareket, yön, mekân, espas gibi temel ilke ve elamanlarla da ilişkilendirilerek değerlendirmeler yapılmıştır. Şeffaflık, simülasyon, art-imge-ardıl görüntü, kamuflaj, hibrit, paradoks, trompe-l'oeil, quadratura, anamorfoz vb. yöntem ve kavramların yanı sıra Sürrealizm, Kinetik sanat, Optik sanat gibi akımlarda yanılsama kavramına yüklenen anlam ve kullanım biçimlerine kısaca değinilmiştir.

Gerek bilinç ve düşüncenin gerekse algılanan gerçekliğin aslında bir yanılsama, bir taklit, benzer bir ifadeyle simülasyon olduğu öne sürülmektedir. İşte bu noktada çalışmada, çeşitli analizler yapmak, asıl gerçeklik ile algılanan gerçekliği sorgulamak adına; yanılsama ve gerçeklik diyalektiği de ele alınmıştır. Bilimsel gelişmeler ile teknolojinin olanakları sayesinde farklı bir anlatım diline sahip olan sanat pratiklerine dikkati çekmek amacıyla da hazırlanmış olan bu çalışmada, yanılsamayı içinde barındıran sanat pratikleri, manipülasyon, paradoks ve sanal gerçeklik gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda görsel yanılsamanın güncel sanatta sorgulanış biçimleri üzerinde durulan üçüncü bölümünde; perspektif, mekân, uzam-espas kavramlarıyla son derece ilişkili olan çeşitli yanılsama teknikleri ve seyircinin de yapıta dahil edildiği enstalasyon, heykel, video, resim, grafik, fotoğraf gibi örnek çalışmalar ele alınarak; algısal, düşünsel ve etkileşimsel boyutları analiz edilmeye çalışılmıştır.

Son bölümde ise araştırmacının bazı yanıltıcı teknikler ve özellikle de anamorfoz tekniğinin çeşitli yöntemlerini kullanarak gerek simülasyon ve yanılsamayı, gerekse algılanan gerçeğin ardındaki gerçeği sorgulamak istediği uygulamalar yer alır.

### **1.1. Problem**

Sanat dinamiklerini yorumlama veya çözümleme sürecindeki manipülasyonlar ve paradokslar gibi çeşitli etmenlere bağlı olarak oluşan yanılsamalar, izleyiciyi



gerçeklik konusunda tekrar düşünmeye yöneltmektedir. Dolayısıyla da güncel sanat pratiklerinde çeşitli teknik ve yöntemlerle gerçekleştirilen yanılsamaların yanı sıra gerçeği sorgulatan simülasyon kuramının yarattığı kaotik yapı ve fenomenlerin paradoksal yapısı da, çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır.

## **1.2. Amaç**

Görsel yanılsamalar ve sanat dinamikleri arasındaki ilişki ve oluşan kaotik yapının irdelendiği bu çalışmanın amacı; alternatif malzeme, teknik ve yöntemlerle uygulanan çalışmalarda yanılsamalar yaratarak, mekân, uzam, ütopya ve interaktif durumlarla birlikte, algılanan gerçeklik ardındaki gerçekliği sorgulayarak izleyiciyi *saklı gerçek* olgusuyla yüzleştirmektir.

## **1.3. Önem**

Yanılsamayı içinde barındıran çeşitli çalışmalarda, kavramsal sorgulamalar ile birlikte bilinçaltını hedef alan formalist yaklaşımlar sergilenir. Çeşitli göstergeler ve önermelere sahip güncel sanatta, birbirinden farklı teknikler, ampirik yaklaşımlar, yeni eğilimler, argümanlar ve spekülatif yapılar ortaya konulmaktadır. Simülasyon, yanılsama ve gerçeklik diyalektiği ile birlikte bu kavramlara farklı açılardan bakmak amacıyla oluşturulan fenomenler, sanatçının ve izleyicinin algılayış biçimini etkilemekte hatta değiştirebilmektedir. Görünenin arkasındaki gerçekliği arama sürecinde aslında algılandığı gibi olmayan ve izleyicinin de tedirginlikle yaklaştığı bir durum söz konusudur. Gerek oluşan fenomenler, gerekse bu çerçevede ele alınması düşünülen yanılsama kavramının sanat pratikleri bağlamında değerlendirilmeleri, çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

## **1.4. Varsayımlar**

Bu çalışma çerçevesinde görsel algılama sürecinde yanılsamaya neden olan faktörler hakkında yapılan araştırmalar ve bu doğrultuda uygulanan çalışmaların hem temel sanat ve tasarım gibi uygulama yöntemlerine hem de yeni fikirlere ve alternatif sorgulamalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

### 1.5. Sınırlılıklar

Araştırmada elde edilecek veriler için büyük bir bölümü 1950’lerden itibaren yayımlanan kitaplar, makaleler, dergiler, tezler, kataloglar ve internet gibi Türkçe veya yabancı kaynaklardan yararlanılmıştır. Araştırmayı desteklemek, çözümlemek ve yeni sorgulamalara yön vermek adına görsel yanılsama etkisine sahip 1980 sonrası güncel sanat pratiklerinden örnekler verilmiştir. Ayrıca günümüz teknoloji olanaklarından da yararlanılarak konuya ilişkin çeşitli uygulamalar gerçekleştirilmiş, referans alınan sanatçıların çalışmalarıyla ilişkilendirilip karşılaştırılmış ve bağlamları üzerinde durulmuştur.

### 1.6. Tanımlar

Manipülasyon: “Yönlendirme, seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değiştirme” (Türk Dil Kurumu, [TDK], 2017).

Paradoks: “Aykırı düşünce, çelişki” (TDK, 2017).

Yanılsama: “Var olan nesne veya canlıyı yanlış, ayrımlı veya değişik olarak algılama, galatıhis; illüzyon” (TDK, 2017).

Simülasyon: “Benzetim” (TDK, 2017). “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi” (Baudrillard, 2014).



## **2. GÖRSEL ALGIDA VE ANLATIMDA YANILSAMA; SİMÜLASYON ve GERÇEKLİK**

Algı, algılama, görsel algı, bellek, bilişsel süreçler gibi bir çok konu üzerinde gerek ampirik gerekse analitik sorgulamalar ve değerlendirmeler yapılmıştır. Örneğin, oluşan fenomenler ve algı biçimlerini irdeleyen Arnheim, verilerin nesneyi açık biçimde tanımlaması ve uygun kategorinin bellekteki imgesini yeterince andırması gibi koşullar gerçekleştiğinde algının sınıflandırılabilirliğini söyler. “Bu koşullar yerine getirildiği takdirde bir otomobil görmek, onu bir otomobil olarak görmekle eş anlamlı olur. Fakat çoğunlukla, uyarı o kadar belirsizdir ki, gözlemci bellek deposundan ortaya çıkanlar arasında en uygun modeli araştırırken uyarıda farklı şekil örüntüleri bulabilir” (Arnheim, 1997/2012, s.110). Bu açıdan değerlendirildiğinde bellekteki imgeler sayesinde beynin bu tür yapıları birbirine uyarlamaya ve tanımaya çalıştığı görülür. Ancak çözümleme esnasında uyarıcının sınırları, şiddeti veya büyüklüğü gibi özelliklerinin yetersiz olduğu durumlarda algıda belirsiz görüngüler ortaya çıkabilir.

Bulunduğu ortama bağlı olarak uyarıcının yinelenmesi rengi, dokusu, kokusu, şiddeti, netliği, hareketi büyüklüğü gibi sahip olduğu doğal veya yapay özelliklerinin yanı sıra, gözlemcinin uyarıcı hakkındaki bilgileri, fiziksel özellikleri ve psikolojik durumu da görsel algıyı etkileyen faktörler olarak sıralanabilir. Kişinin algısında çeşitli fenomenlerin gerçekleşmesine neden olan nesnel veya öznel faktörler elbette bu kadarla sınırlı değildir. Ancak genel olarak yanılsamalar bu faktörlere ve çeşitli ilkelere dayandırılmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde, algıyı yönlendiren yanılsamaların gerçekleşmesinde rol oynayan etmenler ile birlikte, bu konuyla ilgili kuram ve kavramlar üzerinde durulmuştur. Yapılan araştırmalar sonucunda başta duyum, algı ve algılama olmak üzere, bellek, zeka, algıda seçicilik, görsel algının psikofiziksel değerlendirmesi, görsel verilerin algılanması ve yorumlanması, gestalt kuramı, yanılsamaların sanat pratiklerinde kullanım biçimleri, simülasyon ve gerçeklik gibi konulara yer verilmiştir.

## 2.1. Duyum, Algı ve Algılama

İnsanların çevreye olan duyarlılığını, uyumunu sağlayan ve hareketini yönlendiren duyum; duyu organlarıyla edinilen izlenim ve algılama yeteneği olarak tanımlanır. Bu süreçte uyarılar beyinde işlenerek yorumlanır ve bilgiye dönüşür. Aynı zamanda hem dinamik hem de karmaşık bir olgu olan bu uyarıların yorumlanması sonucu farklı algılar meydana gelir.

Duyum ve algı hakkında yapılan çeşitli araştırmalarda, en çok üzerinde durulan konular; uyarıcıların tüm gerçekliğiyle algılanıp algılanmadığı ve buna istinaden oluşan algı farklılıklarıdır. Duyumun gerçekleşme süreci ya da biçimlenmesi, duyu organlarının yeterliliği, uyarıcının özelliği hatta içinde yaşanan çevre veya mekânla ilişkilidir. Gözün ışığa, kulağın sese tepki vermesi gibi alıcıların her biri farklı uyarıya tepki vermektedir. Ancak çok düşük seviyede olan uyarıcılar, kimi zaman alıcılar tarafında ayırt edilememektedir. Hatta uyarıcılar belirli bir seviyenin altında olduklarında da duyumun gerçekleşme ihtimali ortadan kalkabilir. Kemal Sayar ve Mehmet Dinç'in *Psikolojiye Giriş* isimli kitaplarında bahsettikleri gibi; *mutlak eşik* ve *fark eşiği* denilen sınır ya da seviye genel olarak kişinin psikolojisine göre de değişebilmektedir. Dolayısıyla uyumun ve algının gerçekleşmesi amacıyla uyarıcılar alıcısı için birbirinden farklı derecede belirlenen eşikin altında ya da üstünde olmaları gerekir. Yazarlar bu değişimde algılanan çevrenin de etkisini vurgulayarak mutlak eşik; bir uyarıcının duyu alıcılarını uyarabildiği en düşük şiddet olarak tanımlamıştır. Algılama esnasında uyarıcıların şiddeti aynı seviyede kalmadığı takdirde algıda değişiklikler meydana gelebilir. Ancak uyarıcının şiddeti belirli bir seviyede olması gerekmektedir. Bu sayede şiddetin seviyesindeki artış ya da azalma fark edilebilir. Duyu alıcılarının şiddeti fark edebildiği en düşük düzeye ise, fark eşiği denilmektedir. Bu sınırlayıcı eşiklerin olması, sınırları aşan eşiklerin olduğunu ve bunların olası etkilerinin de olabileceğini göstermektedir. “Bu konu ile ilgili bilim adamları yaptıkları deneylerde ve araştırmalarda, mutlak eşik içerisinde olmadığı için bilinçli olarak algılamadığımız mesajların bilinçaltı algımız yoluyla bizi etkileyebileceğini göstermiştir” (Sayar ve Dinç, 2013, s.23-25).

Sağlıklı bir algının gerçekleşmesi için doğal ortamda uyarıcıların standart koşullara uyması gerekmektedir. Etkisi standartların çok altında veya üzerinde olan uyarıcılar ise rahatsız edici hatta fiziksel zararlarla sonuçlanabilen boyutlardadır. Amerika Birleşik Devletlerindeki Güney Minneapolis eyaletinde Orfield Laboratuvarlarında dünyanın en sessiz odası, bu konu hakkında verilebilecek en iyi örneklerden birisidir. Bu oda, %99,99 oranında ses geçirmez özelliğe sahiptir. İnsanların kulakları sessizliğe uyum sağladıktan sonra, normal koşullarda hiç duymadığı sesleri yavaş yavaş duymaya başlar. Kalp, mide, akciğer gibi faaliyet içinde olan organların sesleri tahammül edilemez hale gelir. Bir süre sonra denge sağlamakta da güçlük çekmekte olan insanlar, halüsinasyon görmeye başlar. Laboratuvar sorumlusu Steven Orfield, bu nedenlerden dolayı o zamana kadar içinde kalınabilen en uzun sürenin 45 dakika olduğunu söylemiştir (Thornhill, 2012).

Duyu organlarının ve beynin işleyişi sayesinde insan algıladığı veriler karşısında nasıl bir tepkide bulunacağına karar verip bu doğrultuda çevreden gelen uyarılarla uyum sağlayabilir. Böylece duyular, algısal sistemin duyuusal eksikliğini tamamlayıp kişinin çevresini doğru algılamasını sağlar.

Fiziksel, sosyal, kültürel ve psikolojik etmenlere göre algılar biçimlenebilir. Örneğin nesnenin dehşet, korku veya beğenme gibi psikolojik etmenler sayesinde gerçekte olduğundan daha büyük, etkili ve hızlı algılandığı söylenmektedir. Aynı zamanda ilk başta algıya farklı gelen ve rahatsız edici uyarıcılar belirli bir süre tekrarladıktan sonra alışılmaya ve etkisini yitirmeye başladığı da gözlemlenmiştir. Beklentiler de benzer şekilde algıyı etkilemektedir. Ancak beklentilerin dışında gerçekleşen uyarımlar organizmada farklı tepkilere ve yanılsamalara yol açar. Böylelikle alışılmamış olaylar karşısında algılamada istek dışı refleksler meydana gelir.

Işık, ses gibi çeşitli uyarıların zihinde anlamlı bir deneyime dönüşmesiyle oluşan ve canlılar için büyük önem taşıyan *Algı*: “bir şeye dikkati yönelterek o şeyin bilincine varmaktır” (TDK, 2017). İletişim psikolojisi uzmanı Doğan Cüceloğlu *İnsan ve Davranışı, Psikolojinin Temel Kavramları* isimi kitabında, benzer bir ifadeyle algı ve algılamamanın tanımını yaparken, aralarındaki anlam farkına da değinir. Cüceloğlu’na (1991, s.118) göre, “Duyu, alıcı hücrelerin dış çevredeki fiziksel enerjileri

yakalayarak sinirsel enerjiye çevrilmesiyle oluşur. Bu sinirsel enerji beyinde işlenir ve işlemin sonucunda bir algısal ürün ortaya çıkar. Bu işleme algılama (perceiving) ve ortaya çıkan ürüne de algı (perception) adı verilir”. Jonathan Crary *Gözlemcinin Teknikleri (On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite)* isimli kitabında ise, Fransız Fizikçi ve Matematikçi Andre-Marie Ampere’nin algıyla ilgili kısa bir tanımına yer verir. Ampere, algıyı: (Une suite de différences successives), birbirini izleyen farklılıklar silsilesi olarak tanımlamıştır (Crary, 2010, s.113).

İnsanlar duyularını, sezgilerini ve zihinlerini kullanarak doğayı algılamaya çalışırlar. Algının biçimlenmesinin anlamlandırmaya ve yorumlamaya bağlı olduğunu ifade eden psikologlar, dünyayı algılama şekliyle ilgili iki ana teoriyi geliştirmiştir. “İlki, duyuların, daha önceki bilgilere dayandırılarak ilgili hipotezler üretip test edilme fikrine dayanan *Yapısal Algı (constructive perception)*, ikincisi, algıdaki en önemli öğenin uyarımdaki bilgi olduğunu ve öğrenmenin ve bilişin, algıda gereksiz olduğunu savunan *Doğrudan Algı (direct perception)*’dır” (Üçüncü, 2013, s.13). Örneğin yapısal algı, görme eylemini gerçekleştiren göz ile birlikte beynin deneyimlerine, bunları işleyiş biçimine ve duyuşal sistemin etkileşimine bağlıdır.

Duyumun yorumlanması ve düzenlenmesini gerçekleştiren beyin; taşıyıcı olan ise duyu organlarıdır. Bu nedenle de duyu organlarında tepki uyandıran kimyasal veya fiziksel bir enerjiden söz edilebilir. Algılanan verilerin değişkenliği ve biçimsel yaklaşımları sorgulandığında; fizyolojik ve psikolojik durumlar ile birlikte etkisinde kalınan etmenler ve verilerin gerçekliğinin algılamaya uygun olup olmadığı göz önünde bulundurulabilir. Dış dünyanın doğru biçimde algılanıp algılanmadığı konusunda ve algının fenomenolojik bağlamda yapılan değerlendirmelerinde en büyük payı iç ve dış etkenler oluşturmaktadır. Örneğin Arnheim ve Gombrich gibi bir çok yazar tarafından duyuşal verilerin biçimlendirilmesinde bir nevi geçmişin etkisinin olduğu, nesnenin görülmek istenilen şekilde algılandığı öne sürülmektedir. Bu açıdan ele alındığında ses, ışık, koku gibi uyarımlar sayesinde oluşan algıya beynin farklı anlamlar yüklediği söylenebilir.

## 2.2. Bellek ve Zekâ

Genel olarak *Bellek*: “yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle olan ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza ve zihin”; *Zekâ* ise, “insanın, düşünme, akıl yürütme, objektif gerçekleri algılama, yargılama ve sonuç çıkarma yeteneklerinin tamamı” olarak tanımlanmaktadır. (TDK, 2017). Zekânın ve hafızanın oluştuğu sınırsız bir kapasiteye sahip beyin, nöronlar arasında kurulan ilişkiler sayesinde çeşitli faaliyetlerin gerçekleşmesini sağlar. Arnheim, *Düşüncenin İmgeleri* başlığı altında, nesnenin bellekteki karşılığının oluşma biçimi hakkında açıklama yaparken, bellek ile doğrudan algı arasındaki ilişkileri, zihinsel imgenin neye benzediği, imgelerin düşünme yetisindeki rolü üzerinde durur. Aynı zamanda yazar, algı ile bellek arasındaki en yararlı ve yaygın etkileşimin, görünen şeylerin tanınması esnasında gerçekleştiğini söyler ve bu konuyu şu şekilde açıklar:

Geçmişte kazanılan görsel bilgi, görüş alanında ortaya çıkan bir nesnenin ya da eylemin doğasını fark etmeye yardımcı olmakla kalmaz; ayrıca mevcut nesneye topyekûn dünya görüşümüzü oluşturan şeyler sistemi içinde bir yer de tayin eder. Böylece algının neredeyse her edimi, verili bir fenomenin görsel bir kavram altına yerleştirilmesini gerektirir - düşünme açısından çok tipik bir işlemdir bu (Arnheim, 1997/2012, s.109).

Dolayısıyla da bu yerleşmenin gerçekleşmesi için algılamanın sınıflandırması gereken somut veya nesnel bir kavramın oluşumuna ihtiyacı vardır. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse; “Zihin şekilsiz olana şekil veremez. Örneğin psikolojide yansıtma tekniği denilen yöntemin gelişiminde bu açıkça gösterilmiştir. Amorf malzemenin zihne, kendi kavrayışını duyuşal malzemeye dayatma özgürlüğü sunması beklenebilir. Hâlbuki hiçbir yapısı bulunmayan uyarıya verilen tepkiler zayıf ve keyfidir” (Arnheim, 1997/2012, s.109). Bir formun veya nesnenin tanımlanabilmesi, bir olayın çözümlenebilmesi deneyim ve bellekteki imgelerin yardımıyla gerçekleşmektedir. Ancak yazarın da ifade ettiği gibi amorf biçimlere anlam yüklemek ve kimlik kazandırmak oldukça güç olabilir. “Bellek, şimdinin algılanması üzerine güçlü bir etkiye sahiptir. Fakat algılananın kendi başına bir şekli yoksa geçmişte kazanılmış hiçbir şekil, şimdi görülen hiçbir şeye uygulanamaz. Algılanan kendine özgü bir kimlik taşımadıkça hiç kimse onu tanıyamaz” (Arnheim, 1997/2012, s.98). Bu noktada, belleğe kaydedilen bilgilerin oluşum sürecinden



bahseden Karadağ (2004, s.13) ise, belleği “bilgilerin denetimsiz ve sistemsiz biçimde yer aldığı bir depo” olarak tanımlarken beynin gözün gördüğü şeylerin tamamını kaydetmediğini de ifade eder.

Richard L. Gregory, *Knowledge in perception and illusion* isimli makalesinde zekâ ve bilgi ilişkileri, yanılsama olayları, yanılsamaların sınıflandırılması ve görsel fenomenler hakkında çeşitli görüş ve savlara yer vermiştir. Gregory’ e göre (1997, s.1121-1126), Felsefe ve bilim, görüşü dünyanın pasif bir penceresi gibi ve zekâyı aktif sorun çözme olarak görerek, geleneksel olarak zekâyı algıdan ayırmıştır. Özellikle görüşün, zeki bir şekilde bilgiye dayanarak sorun çözme içermesi oldukça yeni bir düşüncedir. Arnheim ise belleğin algıyla ilişkisi hakkında çözümlemelere giderken, nesnenin bellekteki karşılığının nasıl oluştuğu ve kapalı gözle bilinen bir nesnenin veya benzeri bir şeyin izlenimini düşünmeyi sağlayan bir tür içsel resim mi? var sorularına cevap aramıştır. Örneğin ressam stüdyosunda bir fil çizebilir. Ona hangi modelden çizdiği sorulduğunda zihinde hayvanın açık bir resmi olduğunu kabul etmeyebilir. Fakat ürettiği şeyin doğruluğunu yargılar ve düzenler diyen Arnheim, aynı zamanda algıyla düşüncenin birliğini yeniden kurmak istemiştir.

Bellek ve zekâ kavramlarının ilişkili olduğu bilinç ve bilinçaltı konusunda da çeşitli sorgulamalar ve analizler yapılmıştır. Dr. Joseph Murphy’nin söylemiyle alışılmış düşünceleri ve düş gücünü kaderin nasıl biçimlendirerek yarattığını öğretmek amacıyla yazılan C. James Jensen’in *Bilinçaltı Zihninizin Gücü* isimli kitabında, bilinçli ve bilinçaltı zihinlerle ilgili çeşitli önerilere yer verilmiştir. Jensen’a (2016, s.24) göre, “düşünce sürecinizi yönetmeye başladığınızda bilinçaltınızın güçlerini herhangi bir sorun ya da zorluğa karşı kullanabilirsiniz. Başka bir deyişle dümenin başına, bilinçli bir şekilde her şeyi yöneten sonsuz güç ve her şeye gücü yeten yasayla birlikte geçersiniz”. Bir bakıma bu tür yetiler yaşam şeklini de değiştirebilirler. Örneğin cesareti, yaratıcılık, yorumlama konusunda ve özellikle de imgelem bağlamında değerlendiren Rollo May, kişinin bu yaratıcı yetiyi canlı tutabilmesi adına cesarete ne kadar ihtiyaç duyduğu konusuna değinir. May, (2013, s.131) *Yaratma Cesareti* isimli kitabının *İmgelem ve Biçim* başlıklı yazısında, bilinç ve zihinle ilişkilendirdiği imgelemi, zihnin uzanışı olarak tanımlamıştır. Algının

kimliği veya teşhisi konusunda ise yorumlamaya ve bütünlemeye hizmet eden imgelerin rolünün büyük olduğunu dile getiren Üçüncü (2013 s.13) ise aynı zamanda algılama ile tanımanın iç içe geçtiğini söyler. Psikologlar ve araştırmacılar genel olarak bilginin direkt denemeyle ve yaşantılar sonucu elde edilebileceğini, yapısalcılığın aksine bilincin öğelerine ayıramayacağını savunurlar.

### 2.3. Görsel Algı

Görsel algı insanın hareketi ve yürüme yeteneği gibi bilinç düzeyindeki davranışların büyük bölümünü belirleme özelliğine sahiptir. Duyular arasında kıyaslama yapıldığında örneğin Platon ve Berger gibi bir çok yazar veya araştırmacı görme yetisinin diğer duyulara göre daha önemli ve üstün olduğu konusunda hemfikirdir. Örneğin Berger, görmenin sözcüklerden daha önce gelebileceğini, içinde bulunduğumuz çevreyi ve konumu görerek kavrayabileceğimizi ve görmenin anlama, kavrama ve kimlik kazandırma konusunda önemli olduğunu ifade eder.

Görülenleri kavramanın, karşılaştırma yapmanın ve algılanan gerçekliğin bilincine varmanın önemini vurgulayan Genç (2010, s.2), “bir görüntüyü *algılama*’yı, o görüntünün varlığını yalın bir biçimde bilinç alanına almak, onu sezip anlamak”; *görme*’yi, ise “bir şeyin fiziksel varlığını görüntü olarak seçmek, diğerlerinden ayırt etmek” olarak tanımlar. Tevfik Alıcı ise, *Gerçek bir yanılsama: Bilinç* isimli kitabında görme ve algının oluşumunu çeşitli şekillerde ele almış ve görme eylemini şu şekilde özetlemiştir;

Nesnelerden gözümüze yansıyan ışık, ilk önce gözümüzün ağ tabakası üzerinde bulunan alıcı hücreler tarafından kaydedilir. Kendilerine çarpan ışık kuantaları (fotonlar) tarafından faaliyete geçirilen bu alıcı hücreler, ışığı sinirsel iletiye dönüştüren hücrelerdir. Bu hücrelerin faaliyete geçmesi, tipik bir sinir hücresi (nöron) gibi ateşleyerek tepki vermesi anlamına gelir.... Nesneler görüş alanımızda bulundukları yerlere göre ağ tabakanın farklı bölgelerini uyarırlar. Ağtabakada bulunan her bir alıcı hücrenin görüş alanımızda sorumlu oldukları küçük bir alan vardır. Optik bilimlerde bu küçük alana o hücreye ait alıcı alan (receptive field) adı verilir. Alıcı hücreler yalnızca kendilerine düşen alandan gelen sinyallere tepki verirler. Böylece gördüğümüz nesnelerden gözümüze yansıyan ışığın ağ tabakanın farklı yerlerini farklı derecelerde uyarmasıyla, bu nesnelerin ağtabaka üzerinde iki boyutlu izdüşümleri (imgeleri) oluşur. (Alıcı, 2012, s.94).

Yazarın da bahsettiği gibi, bu imgelerin oluşumu esnasında her bir hücrenin görüş alanına bağlı olarak kendisinin sorumlu olduğu bir alan vardır. Arnheim'e (1997/2012, s.326) göre ise "Görsel algı niteliklerin, nesnelerin, olayların imgelerini sağlayarak kavram oluşumuna zemin hazırlar. Gözlerin doğrudan ve anlık aldığı uyarının çok ötesine uzanan zihin, bellek yoluyla erişilen geniş imgeler alanında iş görmekte ve bütün bir hayat deneyimini bir görsel kavramlar sistemi olarak örgütlemektedir". Bu örgütlenme ise zihinsel süreçle ilgilidir.

Fotoğraf makinesi veya herhangi bir objektiften daha üstün bir özelliğe sahip olan göz, ışık ve nesneler arasında sürekli bir etkileşim içindedir. Işığı algılayan retina katmanında milyonlarca *çubuk* hücreleri ve ağırlıklı olarak fovea bölgesinde *koni* hücreleri bulunmaktadır. Göze giren ışık bahsedilen hücrelerde kimyasal değişikliklere neden olur ve bu hücreler merkezi sinir sistemine mesajlar iletir. Sayar ve Dinç'in *Rods* ve *cones* olarak bahsettiği çubuk ve koni hücrelerinin hassaslıkları ışığın derecesine göre değişmektedir. Mesela "çok ışıklı ortama gözün uyum sağlaması (light adaptation) ile gözümüz çok parlak bir ortamda, az ışıklı/karanlık ortama gözün uyum sağlaması ile de (dark adaptation) gözümüz az ışıklı ya da nispeten karanlık bir ortamda görebilir" (Sayar ve Dinç, 2013, s. 27).

Görmenin sadece biyolojik ve fiziksel değil aynı zamanda zihinsel ve düşünsel açıdan da ele alınması gerektiğini değinen Richard Leppert ise *Sanatta Anlamanın Görüntüsü* isimli kitabının *Bilmek İçin Görme, Görmek İçin Bilme* başlıklı yazısında, algılayabilmek için bir şeylerin bilinmesi veya tanınması gerektiğini söyler. "Romalı bilgin Pliny şöyle diyordu: "görme ve gözlemlemenin asıl enstrümanı zihindir: gözlerin rolü, bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap işlevi görmektir" (Leppert, 1996/2009, s.20).

Görme bilimi hakkındaki ilk düşünceler ve öne sürülen savlar yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Yaklaşık 2000-2500 yıl önce Antik Yunan âlimleri ve Romalı filozofların görme eyleminin nasıl gerçekleştiği konusundaki tartışmaları günümüze kadar yansımıştır. Eski filozoflar için önemli ve merak edilen konulardan biri de görme eyleminin nasıl gerçekleştiği ve gözün ne gördüğü yani hangi fiziksel varlığı algıladığı olmuştur. Yunan düşünce okullarında araştırmacılar tarafından yapılan

incelemelerde, gözden objeye giden bir çeşit ışık olduğu gibi objeden göze giden veya her iki taraftan da gelen ışınların birbirleriyle çarpıştığına dair savlar öne sürülmüştür. M.Ö. 500 civarında ise Romalı Filozof Boethius (M.S. 450) görmenin müşterek bir yeti olduğunu ancak bunun gözlere gelen imgelerden mi yoksa nesneye gönderilen ışıklardan mı kaynaklandığı konusunda bilim adamları tarafından da net bir cevap verilemediğini söylemiştir (Arnheim, 1997/2012, s.35). Antik Yunan filozoflarının görme ile ilgili araştırmaları, yorumları ve bu duyumun gerçekleşme süreci tartışmalı bir hal almıştır. Demokritos (MÖ 460-370) yeni filizlenen atom teorisinden bir görme mekânizması tasarladı: görsel sahnedeki nesnelerden küçük bir madde yayıldığını ve bu maddenin gözün içine girdiğini ileri sürdü. O'na göre bu madde göze girdiğinde bir şekil kaynağının temel karakterini (hacmini, şeklini, rengini) koruyordu ve göz onu dokunma duyusu gibi hissediyordu. Aksini düşünen diğer Yunan filozoflarından örneğin Platon ise maddeden değil de gözden bir görsel güç yayıldığını öne sürmekteydi (Groh, 2016, s. 21). “Kitabül Menazır” (Optik Kitabı) isimli kitabında ışık ve görme konularına yer veren Arap fizikçi İbn-i Heysem’ de (965-1040) görmenin gerçekleşme biçimi konusunda Demokritos ile benzer fikirdeydi. Ancak,

Heysem, Demokritos’ un toz temelli nesne-ışın teorisini benimsemek yerine görmenin temel bileşeninin ışık olabileceği ihtimaline ağırlık verdi. Heysem neyin görüleceğini, neyin görülmeyeceğini ve görünen nesnenin nasıl bir hissiyat yarattığını ışığın belirlediğini vurguladı. Güneşe bakmanın yoğun ağrıya neden olduğunu, parlak bir nesneye uzun süre baktıktan sonra göz başka yöne çevrildiğinde gözün önünde bir süre o nesnenin hayalinin belirlediğini... belirtti. (Groh, 2016, s. 24).

İtalyan ressam, filozof ve dil bilimci Leon Battista Alberti (1404-1472) ise ele aldığı görsel açı, görme alanı gibi çeşitli terimler üzerinde durarak düzlem konusunda yaptığı çeşitli tanımlarda, mekânın veya ışığın düzlemi etkileme ve biçimlendirmenin algısal bağlamda görme ile ilişkisini değerlendirmiştir. Alberti’ye göre,

Bunun görme gücüyle ilgisi vardır, çünkü gözlemci konumunu değiştirdiği anda bu düzlemler daha büyük, daha farklı kontura ya da renge sahip görünürler. Bütün bu nitelikler görme ile ölçülür... Filozoflara göre düzlem, görülen şeyin biçimini duyulara taşıyan (görsel ışınlar adını verdikleri) ve görmeye hizmet eden ışınlar aracılığıyla ölçülür. Göz ile görülen düzlem arasında uzanan bu ışınlar, kendi kuvvetleriyle ve fevkalade incelikle, hızla bir araya gelirler; havada şeffaf nesnelerden geçer, yoğun ve yarı saydam nesnelere bir noktada çarpar, orada

meydana getirdikleri işaret bağlanırlar. Antikçağ düşünürleri arasında bu ışınların gözden mi, yoksa düzlemden mi çıktıklarına dair ciddi tartışma vardı. (Alberti, 1436-2015, s.21)

Aynı zamanda Alberti, aralarında şiddet ve fonksiyon açısından farklılıklar olan ışınların düzleme çarpmaları sayesinde düzlemin niteliğinin ölçülebildiğine de değinmiştir. Johannes Kepler (1571-1630) ise, insan gözünün dünyanın görsel bir temsilini nasıl aldığını anlamak istemiş ve görünen şeyin gözün retina yüzeyi üzerinde *anlık bir görüntü* olarak var olduğunu keşfetmiştir. Kepler 1604'te gözü “odaklanma özellikleri olan bir mercek ile takviye edilmiş optik bir mekânizma” olarak tarif eder. Bu tarif onu görmeyi bir *resimden* aşağı kalmayan “retinal bir görüntünün oluşumu olarak tanımlamaya götürür” (Harris, 2013, s.200) Nesnelerden yansıyan verilerin yorumlanması ve anlamlandırılması belli başlı ilkelere ve kurallara bağlıdır. “Oysa ne beynimiz gözümüzün ağtabakasında bulunan alıcı hücrelerden ibarettir, ne de ağtabakada oluşan iki boyutlu imgeler beynimizin görsel algıyı oluşturmak için kullandığı tek bilgi kaynağıdır” (Alıcı, 2013, s.104-105). Beyin kendi ilke ve kuralları dâhilinde nesneye anlam yüklemektedir.

### 2.3.1. Görsel algının psikofiziksel değerlendirmesi

Çevredeki uyarıcıların ne kadarı göze ulaşmaktadır? Her uyarıcı gerçek özelliğiyle ve doğru algılanıyor mu? gibi sorulara cevap aranırken, algılanan nesnenin özellikleri dışında psikolojik ve fizyolojik etkenlerde de incelenip değerlendirilir. Örneğin Ertan ve Sansarcı (2011, s.71) bireyin görsel algılamadaki ölçütlerini: “sosyo-kültürel durum, zekâ, eğitim seviyesi ve bu eğitimin niteliği, deneyimler estetik değerler ve bireyin içinde bulunduğu toplumun değerleri ile olan ilişkisi” olarak sıralar. Çağın koşulları, kültürel bağlamda ön görülen ve toplumsal yaşamla ilgili olgular, çevrenin etkisi gibi çeşitli unsurlar algılananın farklılık gösterme olasılığını da güçlendirir. Bu veya buna benzer inançlar, önyargılar, beklentiler ve motivasyon gibi ölçütler de genel bir sorgulamayla ele alındığında algıyı etkileme ihtimalleri de göz önünde bulundurulması gerekir. Aynı zamanda sosyokültürel bağlamda paylaşılan veya kazanılan deneyimler insan davranışlarında ve farklı fenomenlerin oluşmasında da etkin olabilmektedir. Bu ve buna benzer durumlarda, nesne her ne kadar kendi gerçek yapısını korumuş olsa da, deneyimler algılama ve

yorumlamayla ilgili farklı sonuçlar doğurabilirler. Bu bağlamda da dikkat çekme, algıda seçicilik, algılama önceliği gibi çeşitli olasılıklarda bir grup nesnenin veya bir sistemdeki elemanların arasındaki hegemonyayı, sadece nesnenin özelliği değil algılayan kişinin anlayış biçimi gibi psikolojik ve fizyolojik durumları da belirler. Böylece algı, daha önceki görsel deneyimle takviye edilir ya da tamamlanır.

Algı psikolojisinin tarihçesinin 19. yüzyılın ikinci yarısında başladığına işaret eden Stoklossa, bu psikolojik yaklaşımın temel amacının “sürecin karmaşık yapısını parçalayıp basit görevlere indirgeyerek hangi dış etkenin hangi algı sürecini uyardığını görmek” olduğunu söyler (Stoklossa, 2007, s.210; aktaran Aktaş, 2011, s.27). Ayrıca gözün aynı zaman diliminde çevrenin sadece küçük bir bölümünü algıladığı ifade edilir. Bu durum ise, algının belirsizliği gibi problematikleri doğurabilmektedir.

Sonuç olarak, görsel algıdaki değişimler sadece gözün fizyolojik işleyişle sınırlı değil, uyarıcıların kullanım amaçları ve şekilleri gibi özelliklerine de bağlıdır. Görsel algılama sisteminin gerçeği birebir algılama konusunda tam olarak yetkin olmadığı düşünülür ki örneğin, görme biçimlerinin arasındaki farklılıkları değerlendiren Berger, (1972/2013, s.10) “her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize bağlıdır” der. Dolayısıyla algılama sürecinde nesnenin ve kişinin özelliklerine bağlı fiziki, fizyolojik ve psikolojik unsurlar algının önem derecesini ve kimliğini belirleyen ölçütler olarak sunulur.

### **2.3.2. Görsel düşünme ve manipülasyon**

Düşünmenin gerçekleşmesi zekâya ve bilgi potansiyeline bağlıdır. Görsel algıyla düşüncenin ilişkisini araştıran Arnheim (1997/2012, s.28), düşünme denilen bilişsel işlemlerin algının esas malzemeleri olduklarını, görsel algı ve görsel düşünmenin benzer şeyler olduğunu söyler. Aynı zamanda yazar, herhangi bir nesne hakkında akıl yürütmenin nesneyi algılama tarzıyla başladığını ve yetersiz bir algının düşünce zincirini tamamen alt üst edebileceğini de vurgular.

Görsel düşünme hakkında Stanford Üniversitesi'nde bir süre eğitim vermiş olan Mc Kim, “devamlı, üretken ve yaratıcı düşüncenin; önce zorunluluk, sonra yeterince bilgi birikimi sağladığında, daha sonra esnek olunabildiğinde gelişeceğini anlatır” (Yüksel, 2002, s.177). Duyuların sadece bilme yetisi araçları olmadığından ve hayatta kalmayı sağlayan biyolojik destekler olduğundan da bahseden Arnheim, duyuların en başından itibaren insanların ve hayvanların çevrelerindeki hayatı engelleme veya sürdürme konusunda görevini, önemini ve bu bağlamda algının amaçlı ve seçici olduğunu vurgulamıştır. Bu fikri destekleyen Yüksel, görsel düşüncenin oluşabilmesi adına kişinin zekâsını, bilgi potansiyelini bilinçli olarak kullanmasının gerekli olduğunu belirtir.

ABD'li Filozof William James'in (1842-1910) görsel algılama ve düşünce kavramları hakkındaki yorumu ise şöyledir: “Genellikle gördüğümüz şeyler, sadece önceden algıladığımız şeylerdir: önceden algıladığımız şeylerse, sadece bizim için etiketlenmiş şeylerdir ve bu etiketler de zihnimize damgalanmıştır. Etiket stokumuzu kaybedersek, zihinsel olarak dünyanın ortasında kayboluruz” (Arnheim,1997/ 2012, s.111). İnsanın yaşamı boyunca zihninde yer edinmiş deneyimleri ve birikimleri güncel yaşamı yönlendirmektedir ki örneğin bir nesneye anlam yüklenmesi ve hakkında fikirler üretilmesi bu etkenlere bağlıdır.

Arnheim, algılanan şeyin, nesnenin bir parçası olmadığını, nesnenin benzeri veya eşdeğeri, olduğunu söyleyerek gözün gördüğü nesnenin gerçek yapısı mı? yoksa beyinde önceden yer edinmiş nesnenin benzeri mi? sorularına açıklık getirmiştir. Benzer bir sav üzerinde duran Alıcı'ya (2013 s. 79) göre ise, bize uyarım olarak ulaşan görüntüler gerçekte dış dünyanın kendisi değil, beyinde oluşan öznel bir deneyimdir. Bu ifadeye göre yazar, görüngünün değişken olabileceğini, şekil, derinlik, renk gibi nesnenin görüntüsüyle ilgili özelliklerinin görsel sistemin bir yeteneği ve beynin bu özelliklerin değerlendirme potansiyeline sahip olduğunu vurgulamıştır. Bu noktada şunu da dile getirmek gerekir ki, bazı durumlarda kimileri için görünür olan imge başka birileri için görünür olmayabilir. Dolayısıyla da öznel veya sübjektif algı ve yorumlama devreye girmektedir. Derman'da gerçeği tam anlamıyla algılamamanın mümkün olmadığı konusunda benzer önerilere sahiptir. “Bireyin algıladığı aslında, nesnenin kendi varlığından çok, onun oluşturduğu

duyumsal verilerdir. Bu bağlamda, bireyin dış gerçekliği oluşturan nesneler ile doğrudan ilişkisinden söz edilemez. Gerçeklik söz konusu olduğunda da nesnelerin kendi varlıklarından çok, onların oluşturduğu algıların varlığı gündeme gelmektedir” (Derman, 2010, s.27). Görsel algılama ve algısal veriler hakkındaki bu tür yorumlardan anlaşıldığı üzere, nesnenin gerçek yapısı algılanandan ve dolayısıyla betimlenenden daha farklı olabilmektedir. Örneğin gerçeklik ve temsili olan gibi konuları gerek René Magritte gerekse Joseph Kousth gibi sanatçılar sanatsal ifade biçimleriyle ele almışlardır.

Uyarıcılara karşı gerçekleşen paranormal tepkiler ve buna neden olan manipülasyonlar konusunda da çeşitli analizler ve yorumlar yapılmıştır. Örneğin Brian Ward, *Altıncı Duyu, Duyu ötesi Algı* (1979) isimli kitabında üzerinde sıklıkla durduğu *paranormal yetilerin* veya durumların zihni yanıltma gibi, kişilerin ruhsal durumunu, duyumlarını ve bedenin hareketini etkileyebilme ihtimalinin de olduğunu ifade eder. “Beyinlerimizin yaptığı işlevin nitelik yönünde ruhsal değil, fiziksel olduğunu biliyoruz. Beyin hücrelerimizin içindeki karmaşık kimyasal tepkimelerin ürettiği milyonlarca elektrik kıvılcımı bir araya gelerek düşünce sürecini oluşturur” (Ward, 1979, s.22).

Genel olarak fiziksel etkiler ile birlikte geçmiş deneyimler, istekler, beğeniler ve ihtiyaçlar gibi psikolojik manipülasyonlara maruz kalan algının bu sayede düşünsel boyutta da biçimlendiği söylenmektedir. Örneğin Platon, dışsal uyanların nasıl fark edilip bilinçaltına alındığı ve insanın eğitilerek aydınlatılmış ile aydınlatılmamış olanı arasındaki farkı mağara alegoriyle destekler.

Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş.... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar ne kimıldanabiliyorlar, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarından. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya,... Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Elllerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor... Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanındakileri nasıl görürler. Ancak



arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi?... bu zindanın içinde birde yankı düşün. Geçenlerden biri her konuştuğu, mahkumlar bu sesi karşılarındaki gölgenin sesi sanmazlar mı?... Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz ister istemez, değil mi? (Platon, 2015, s. 289-290).

Platon, adamlardan birini çözüp serbest bırakıldığında ilk önce bütün hareketlerinin ona acı vereceğini, aynı zamanda daha önce gördüğü şeylerin sadece bir gölgeden ibaret olduğunu ve şu an gördüklerinin gerçeğe daha uygun olduğunu duyduğunda şaşırıp kalacağını söyler (Platon, 2015, s.290-291). Sağduyu konusunda yanıltıcı bir sistem olarak alışkanlıklardan kaynaklanan algı ve düşünce ilişkisini örneklediren Platon burada, görsel alışkanlıklar, fizyolojik ve psikolojik etkilerden dolayı oluşan bir sonucun, bir olgunun örneğini de verir. İnsan bir süre maruz kaldığı bu duruma alışmış ve koşullanmıştır. Bu koşullanmaya neden olan manipülasyon ise gerçeğin farkına varılmasını engellemiştir. Platon aynı zamanda gölge kavramına da farklı bir anlam yüklemiştir. Alışkanlıkların sonuçlarına bağlı olarak uzamsal derinlik algısıyla da ilgili benzer örneklerle rastlanılmaktadır. Örneğin araştırmacılara göre, espas, uzam, perspektif deneyimlerine sahip olmayan biri için uzaklık-yakınlık ilkeleri ve derinlik algısını anlamlandırmak zordur.

Tüm bu görüşler ve düşüncelerin dışında bir antiteze de yer veren Gombrich, deneyimlerin algılama sürecinde önemsiz bir role sahip olduğuna inanan bazı ruhbilimcilerin de olduğuna dikkati çeker. Tüm bu rasyonel veya ampirik yaklaşımlar doğrultusunda değerlendirilebilecek bir diğer konu ise nesneyi algılama ve beyinde biçimlendirmede devreye giren algıda seçicilik ve görüntü sabitliğidir. Bu başlıklar ayrıca psikofiziksel değerlendirme bağlamında da ele alınabilir. Ancak algıda seçicilik, algısal organizasyon gibi çeşitli olgular tekrar söylemek gerekirse dış ve iç etmenlerin etkisi altında biçimlenmektedir.

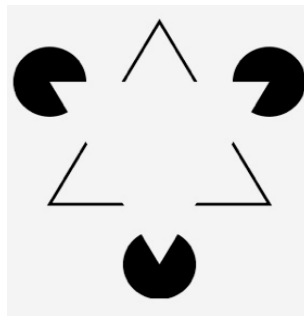
### **2.3.3. Görsel algıyı etkileyen iç ve dış (psikolojik-fizyolojik) faktörler**

Görsel algının sosyal, kültürel, fizyolojik ve psikolojik etmenlerden dolayı değiştiği ve gerçeğin tam anlamıyla algılanmadığı konusunda açık ve net bir yargıya sahip olan Berger'e (1972/2013 s.8) göre, düşünceler ya da inançlar nesneleri görüşü

etkiler ve bu nedenle de kişiler dünyayı farklı şekillerde algılayabilirler. Çünkü görme uyarılara karşı mekânîk bir etkide bulunma olayı değildir.

Görsel algılamada görüntünün bilgiye dönüşme sürecinde kişinin başvurduğu en önemli kaynaklardan biri, önceki deneyimlere dayanan bilgi dağarcığıdır. Psikolojik açıdan genel verilere dayandırılarak değerlendirildiğinde, önyargıların yarattığı körlükler ve düşünce tarzının algıyı biçimlendirdiği ancak bunun çok fazla farkında olunmadığı söylenebilir. Kişiler dünyayı olduğu gibi değil algılamak istediği gibi ve bazen de algılamak zorunda kaldığı şekliyle algılar. Örneğin çevre ve kültürel değerler, kişinin psikolojik durumunu etkileyen faktörlerdir. Dolayısıyla kişinin geçmiş dönemde yaşadıkları, ilgi alanları, korkuları, beklentileri, motivasyonu, yeteneği, eğitimi ve zekâsı gibi özelliklerine göre değişiklik gösteren bu faktörlerin etkisi altında nesnelerin yapısı farklı algılanabilir. Bu konu hakkında İmmanuel Kant, düşünme tarzında değişikliklerin olabileceğini ifade eder. İngiliz şair ve ressam William Blake' e göre ise; “göz nasılsa nesne de öyledir” (Crary,1992/2010, s.83). Tüm bu sözlerden de anlaşılacağı gibi; kişi, nesnenin gerçek özelliğinden ziyade görmek istediği gibi görmekte ve o şekliyle algılamaktadır.

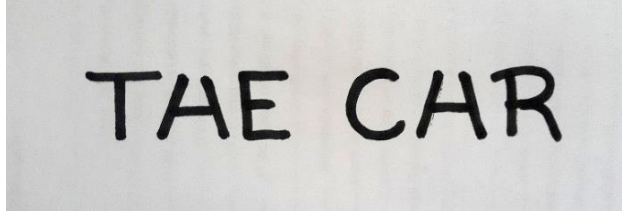
Algının özelliklerinden bir diğeri ise nesne veya form hakkında bilginin eksik olmasına rağmen beynin komutuyla gözün bunu bütün olarak görebilmesidir. Gestalt algı kuramlarında da yer verilmiş olan bütünlük ilkelerinden birisi de bu tür fenomenlerdir. Örneğin, İtalyan Psikolog Gaetano Kanizsa'ya (1913-1993) ait *Kanizsa üçgeni* (bkz. Şekil 2.1) isimli bir tasarımda görüldüğü gibi formlar eksik ya da kesik olsalar bile beyin onları tamamlamakta ve tam olarak algılamaktadırlar.



**Şekil 2.1.** Gaetano Kanizsa, Kanizsa üçgeni yanılsaması, 1955

<http://www.symphicis.com/blog/2015/8/9/the-rule-of-closure>

Bir başka örnekte ise, gözün retinaya düşen görüntüyü algılamak istediği şekilde, yani tanıyabildiği herhangi bir şey haline getirerek algılaması ile ilgilidir. Şekillerin ve nesnelerin farklı biçimlerde ya da imgelere benzetilebilecek yapıda yani esnek olması gerekmektedir. Şekil 2.2’ de görüldüğü gibi birbirleriyle aynı olan şekiller kullanıldığı yere göre hem “A” hem de “H” olarak algılanmaktadır.



Şekil 2.2. Mustafa Kocalan, Aynı form - farklı anlam, 2017

Yine benzer bir örnekte de; alışkanlıklar veya edinilen tecrübeler yardımıyla gözün ve beynin karışık kelimeleri nasıl doğru algılayıp, okuyabildiği görülebilir;

*Bir ignliiz üvnseritsinede ypalain arşatramya gröe, kleimleirn hrfalreiinn hnagi srida ayzalıdkılrai ömneli dğeliimş. Öenlmi oaln brincii ve snonucnu hrfain yrenide omısaımyş. Ardakai hfraliren sırsai kriaşk oslada ouknyuorumş. Çnükü kleimlrei hraf hraf dğeil bri btüün oalark oykuorumuşz. Bakın nasıl da düzgün okudunuz..! (Bakkalcı, 2013, s.5).*

Metinde günlük kullanılan sıradan kelimeler geçmektedir. Kelimelerin yapısı çarpık bile olsa Türkçe yazıp okumayı bilen çoğu kişi bunları tanıyarak ya da bilinen kelimelerle eşleştirerek doğru okur. Bu noktada referans alınabilecek kaynaklardan biride Gombrich’ in eksik ya da yanlış olanı beynin tamamlaması konusunda verdiği örneklerdir.

Herhangi bir metni okuduğumuzda, gözümüzün önünde örneğin yanlış harflerin bulunmasına karşın, doğrularını okuduğumuzu sanıp yanlışları görmezden gelerek atlayabiliriz; bir konuşmayı dinlediğimizde ise gerçekten bunun ne kadar azını duyduğumuzu, yabancı bir tiyatro temsilini izlediğimizde hemen anlarız. Çünkü böyle bir temsilde karşılaştığımız güçlükler, oyuncuların söylediği sözcüklerin bize yabancılığından çok bunları duyamamamızdan kaynaklanır.(Gombrich, 1992, s.199).

Beynin eksiklikleri tamamlama yetisi gibi verilen örnekler, yapılan açıklamalar kişisel özellikler ve imgenin anlam kazandırılmasıyla ilgilidir. Kısaca özetlemek

gerekirse, verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere alışkanlıklar, düşünceler, inançlar, geçmişin izleri, istekler ve benzeri faktörler iç etmenler olarak değerlendirilmektedir. Uyarıcının yinelenmesi, büyüklüğü, şiddeti, değişkenliği gibi durumlar ile birlikte sosyal, kültürel ve çevresel faktörler, doğal oluşumlar, yaşana değişimler, gerek birbirinden farklı disiplinlerde gerekse sanatsal ifade biçimlerinde kullanılan çeşitli ilke ve elemanlar sayesinde oluşan fizyolojik faktörler ise görsel algıyı etkileyen dış etmenler olarak ele alınır.

#### **2.3.4. Görsel algıda seçicilik, dikkat ve algı sabitliği**

Duyum ile başlayan algılama sürecinin en temel özelliklerinden biri olan seçici dikkat, uyarıcının veya algılayan kişinin psikolojisi ve fiziksel özelliklerine bağlı olmakla birlikte gruplama ve yorumlama gibi kavramlarla da ilişkilidir. Bu sürecin yaşanmasında ise büyük pay görsel algıya aittir. Arnheim gibi önemli araştırmacı yazarlar tarafından da seçiciliğin görmenin en temel özelliklerinden biri olduğu, organizmanın ise görme biçimini kendi ihtiyacına ve algılanan çevrenin yapısına göre ayarlayabileceği söylenmektedir. Dolayısıyla çevrenin değişimine paralel olarak duyumlarda da bir değişimin gerçekleşebileceği ve bunun da daha çok algıda seçiciliğe neden olabileceğinin altı çizilmektedir.

Seçici dikkatin en yoğun biçimde gerçekleşmesi uyarıcının şiddeti ve değişim göstermesin yanı sıra hareketine bağlıdır. Göz statik olandan ziyade değişene ve hareketli olana yönelmektedir. Bazı durumlarda ise örneğin; çok fazla uyarıcıdan etkilenmesine rağmen dikkat çekici veya üzerine odaklandığı uyarıcı dışında diğer uyarıcıları net bir şekilde algılayamamaktadır. Ancak bu tür hegemonyaya sahip uyarıcılar söz konusu olmadığı takdirde beyin tüm uyarıcıları aynı anda algılamaya çalışır. Bu durumda da net bir algı oluşmama ihtimali ortaya çıkar.

“Uyarıcı miktarı arttıkça anlama, öğrenme içgüdüleriyle seçme zorunluluğu ortaya çıkar. Bu seçme işleminde kişinin yaşamı boyunca edindiği öğrenmeler ve geliştirmiş olduğu psikolojik yaşantılarla etkileşime girerek elemeler yapar.... İşte, etkilenme ortamı içinde uyarıcılar ve sonunda seçilenler üzerindeki algısal odaklaşmaya “dikkat” denir” (Aydınlı, 1992, Akt: Çağlayan ve diğerleri 2014).

Örneğin, kişilerin kamusal alanlarda uyarı yazılarına olan tepkisi farklılık gösterdiği gibi dikkatin yönelim biçimi de bu tür etmenlere bağlıdır.

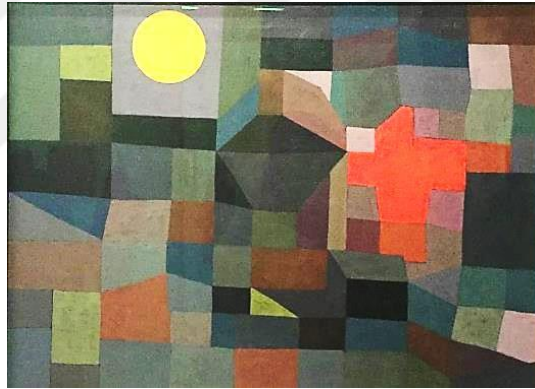
Genellikle beynin dikkat fonksiyonuna bağlı olarak hareket halinde olan birkaç nesneden fazlasına odaklanmanın mümkün olmadığı durumlarda “Bakar-kör” diye tabir edilen bir olgudan söz edilir. Belleğe giden duyuları işleyip, algı oluşturma kapasitesi sınırlı olduğundan, göz algılayabileceğinin fazlasına ilgisiz kalabilir. Kişinin beden hareketine göre gözlerin algısal seçiciliği de değişebilir. Çevredeki değişimler karşısında kendini hazırlayan organizma durağan olandan daha çok harekete tepki verir. Aynı zamanda görmeyi kendi ihtiyaçlarına göre ayarlar ve kendini savunmaya alarak uygun olan konuma gelir. Gözden aniden kaybolan veya rengi, konumu ve biçimi değişen bir nesneyi algılayan gözlemci kendi koşullarını da duruma göre değiştirir. Ancak organizma tekrarlanan hareketlere belirli bir süre sonra tepkisini göstermemeye başlayabilir.

Hayvanların ya da insanların, çok küçük ve uzak olsa da, bir harekete hızlı bir şekilde tepki vermesinin, hareketle hareketsizliği daha retinal düzeyde birbirinden ayıran kestirme bir yol sayesinde mümkün kılındığını söyleyen Arnheim, körleşen duyulara ve algılara veya koşullanmaya şöyle bir örnek verir. “Bir kurbağanın, gözünün önünde mükemmel bir yiyecek olabilecek ölü, hareketsiz sinekler olduğu halde açlık çekmesi, bize zihni fazlasıyla koşullanmış, dolayısıyla beklenmedik fırsatlara yanıt veremeyen bir adamın körlüğünü hatırlatır” (Arnheim, 1997/2012, s.38). Benzer bir açıdan değerlendirildiğinde, kişinin fiziksel herhangi bir problemi olmadığı halde gerçek nesnenin varlığından (diğer duyular aracılığıyla) haberdar dahi olsa, o nesneyi bazen göremeyebilir.

Bu konuya kapsamlı ve çeşitli açılardan yaklaşan Arnheim, hayvanların görüş alanlarının homojen değil hiyerarşik olduğundan ve hayvanların ihtiyaçlarına paralel olarak görüş alanlarında algısal özelliklerinin öne çıktığını ifade eder. Örneğin, “Ringa martısının sarı gagasında, alt çene kemiğinin ucunda kırmızı bir nokta gelişmiştir. Yumurtadan yeni çıkmış civciv bu kırmızı nokta sayesinde annesinin gagasının ucunu gagalar. Annesinin gagasında kırmızı nokta yoksa gagalamaz, civciv gagalamazsa annesi yemek vermez” (Arnheim, 1997/2012, s.39). Dolayısıyla

alışkanlıklardan, şartlanmadan ve beklentiden kaynaklanan bir eylem, bir durum söz konusudur. Yazar buna istinaden basit şekillerin ve saf renklerin çevredekilere göre daha kolay algılanabildiklerine ve dikkat çekici olduklarına da değinir. Uyarıcıda dikkat çekici özellik olmadığı takdirde ise organizma tepki göstermeyebilir.

Görsel anlatımda ve özellikle de iki boyutlu yüzeyde yön, ölçü, ışık, renk, doku ve hareket gibi etkenler, algıda seçicilik konusunda tetikleyici unsurlardır. Renklerin şiddeti, psikolojik etkileri ve basit formun kolay algılanması veya çevresindeki diğer formlardan farklı olması dikkati çekmekte ve algıyı yönlendirmektedir. Müziğin ritmiyle de bağlantı kurarak rengin doygunluğunu, değerini ve niceliğini kullanan Paul Klee'nin *Fire at Full Moon* isimli eserinde (bkz. Resim 2.1.) hangi açıdan bakılırsa bakılsın sarı ve kırmızı form dikkati çekmektedir ki bu baskın yapı rengin ışıklılık değerine yani şiddetine bağlıdır.



**Resim 2.1.** Paul Klee, Fire at full moon / Dolunayda ateş, 50x65cm, tuval üzeri yağlıboya, Folkwang Müzesi / Essen -Almanya, 1933

<http://www.loveinthecityoflights.com/date-with-paul-klee/10.10.2017>

Sonuç olarak; ihtiyaçlar, istekler, ilgiler, kültürel özellikler, geçmişteki yaşam biçimi; uyarıcının uzaklığı, şiddeti, hareketi, ritmi, büyüklüğü, rengi veya biçimi gibi çeşitli faktörler gerek görsel algıyı, gerekse diğer algıları ve algısal seçimi yönlendirmektedir.

#### **2.4. Görsel Verilerin Algılanması ve Yorumlanması**

Algılama, bilindiği üzere dinamik bir süreçtir. Beyin ise gerçeği, kendisine ve uyarıcılara ait çeşitli özelliklere bağlı olarak algılar ve anlam yükler. Bu konuya

açıklık getirmek adına, ışık ile renk algısının yanı sıra form, hareket, derinlik, espas ve mekân algısı gibi çeşitli fenomenlerin oluşumu ve bunların algıyı etkileme biçimleri alt başlıklar altında ele alınmıştır.

#### **2.4.1. Işık ve renk algısı**

Görme olayının gerçekleşmesinde ve renklerin algılanmasının temelinde yatan ışık ve bu ışığın dalga boylarıdır. Görünen ışığın dalga boyu, 380 nanometre ile 760 nanometre arasında değişmektedir ki gözün algılayabildiği bu iki sınır arasındaki farklılıklar renk algılanabilmesini mümkün kılar. Beyin nesnelerin rengini algılamak için bu dalga boylarının arasındaki değişimi ayırt etmekle mükelleftir. Rengin görülmesi fizyolojik bir süreçtir. Gözbebeğinden gelen ışığın, saydam yapıya sahip lensten geçerek nesneler arasında net alan bilgisi oluşturduğuna değinen Altunay' a (2009/2013, s.77) göre; “Lens kornea ile birlikte, görünür ışığın retinaya odaklanmasını sağlar. Retinaya gelen ışınlar elektrik enerjisine dönüşerek göz sinirleri tarafından beyne iletilirler. Retinada bulunan foto reseptörler ışığın renklerine göre farklı tepkiler vererek, renklerin algılamasını sağlarlar”

Görsel algılamada ışık etkeninin özellikleri ve ışık konusunda kapsamlı bir araştırma yapan Caner Karavit (2006, s.9) *Işık Gölge* isimli kitabında, insanın içinde yaşadığı çevreyi, belli duyumsamaların fizyolojisiyle ilgili değişimlerini beyinde değerlendirilmesiyle algıladığını açıklar. Yazara göre de, duyuusal izlenimin gerçekleşmesi için temel olarak ışığa ihtiyaç vardır. Aynı zamanda, görme alanı içerisinde açık-koyu, büyük-küçük gibi karşıtlıkların, ışığın sebep olduğu gölge, renk doygunluğu ve ışıklılığı gibi faktörlerin olması gerekmektedir. Gözün, ışığı niteliksel ve niceliksel açıdan değerlendirilmesi ise, ağ tabakada yer alan ışığa duyarlı sinirlerden oluşan iki tür alıcılar aracılığı ile gerçekleşir, bunlar daha önce de bahsedildiği gibi sopacıklar ve konilerdir.

Işık ile renklerin fiziksel oluşumlarını inceleyen Isaac Newton'ın (1643-1727) yanı sıra Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) renkleri fiziksel, kimyasal ve psikolojik açıdan değerlendirip ele alarak nesneleri algılamanın ışığa bağlı olduğunu savunmuştur. Alman matematikçi ve astronom Johannes Kepler de (1571-1630) 1604'de basılan *Astronomiae Pars Optica* isimli kitabında; ışığın nasıl bir doğrultuda

ilerlediğini ve gölge oluşturduğunu, bir ortamdan başka bir ortama geçerken nasıl büküldüğünü, ayrıca uzağın ya da yakının neden net görülemediği çeşitli deneylerle açıklamıştır (Burnie,1992/ 2011, s.14-15).

Sayar ve Dinç (2013, s.28), insanların renkleri nasıl gördüğü hakkındaki teorilerden birinin, 1802 yılında Thomas Young tarafından ortaya atılan üç renk (trichromatic theory) teorisi olduğundan bahsetmiştir. 1852 yılında Hermann von Helmholtz tarafından geliştirilen bu teoriye göre ışığın temel renkleri kırmızı, mavi ve yeşil'dir. 1870 yılında Edward Hering (1834-1918) tarafından ortaya atılan karşıt görüş (the opponent process theory) teorisine göre ise dört temel renk vardır. Bunlar kırmızı, yeşil, mavi ve sarıdır. Renk algısı konusunda çeşitli araştırmalar yapan Arnheim'in bu konu hakkındaki ifadesi de şu şekildedir:

Göz yuvarı içinde devam eden kayıt işlemleri bile oldukça seçicidir. Örneğin on dokuzuncu yüzyılın başından beri retinanın, renk hakkında beyni bilgilendirirken, çok sayıda renk tonunun her birini özel bir iletiye kaydetmediği, aksine kendini diğer bütün renklerin türetildiği temel renklerle ya da renk dizileriyle sınırlandırıldığı varsayılmıştır. Bugün artık deneysel ve anatomik olarak doğrulanmış olan bu varsayım şu anlama gelmektedir ki: gözdeki fotokimyasal süreçler, bilinçli algılama düzeyinde renkleri birkaç temel rengin çeşitlemeleri ve kombinasyonları olarak görmemizi sağlayan soyutlamaya benzer bir soyutlama sayesinde ilerlemektedir. Bu ustalıklı sadeleştirme sayesinde görme, yalnızca birkaç tür iletici sayesinde, altından kalkılamayacak kadar çok sayıda iletici gerektirecek bir görevin üstesinden gelebilmektedir kolaylıkla hatta fizyolojik açıdan görme duyusunun, kaydettiği malzemeye kavramsal bir düzen empoze ettiği bile söylenebilir. (Arnheim, 1997/2012, s.37).

Renklerin algılanış biçimleri, ışığın özelliğine ve renkler arası ilişkilerine bağlıdır. Beynimiz nesneye ait renge bir kimlik kazandırırken veya hangi renk olduğu ve gözde nasıl bir etki bıraktığı konusunda yorumlamalara giderken onu çevresindeki renklerle ilişkilendirir ve kıyaslama yapar. Bu karşılaştırma sonucunda ise birbirinden farklı tonlarda renkler algılanır. Aydınlık, karanlık, mat, parlak gibi farklı yoğunluklardaki renklerin değişimleri ve çağrışımları ise yanılsamalara neden olur. Örneğin simultane renk kontrastlığında olduğu gibi gri bir zemin üzerinde yer alan kırmızı noktaya bir süre bakıldığında çevresi yeşil algılanabilir. Ya da turuncu bir zemine bir süre bakıldıktan sonra gri bir zemine bakıldığında mavimsi bir ton algılanabilir.



Görme ve algılamada ışıklılık uyması ile renk uyması olarak gözün iki farklı uyma türünden söz eden Karavit, ışıklılık uymasını; sıklıkla farkına varılan uyma biçimi olarak tanımlanmaktadır. Örneğin, ışıklı bir ortamdan karanlık bir ortama geçildiğinde veya karanlıktan aydınlığa çıkıldığında ilk birkaç saniye gözün ışığa ya da karanlığa alışma süreci yaşanır. “Gözümüzdeki diyafram, göz bebeğinin çapı, ışık ortamına göre değişir. Buda 16 kat ışıklılık farkının içeriye girmesi anlamına gelir. Bunun ötesindeki değişikliğe göz farklı uyumlar yapar. Renksel uyma ise, gözün renkli ışığa alışması sonucunda meydana gelen durumdur” (Karavit, 2006, s.11).

Sanatsal oluşumlarda renk, fiziki ve teknolojik açıdan öte plastik değerler olarak sorgulanmıştır. Bilhassa Erken Rönesanstan itibaren bilinçli olarak derinlik etkisi yaratma, hacim sağlama, espas ve mekân oluşturma adına perspektif, ışık, gölge ve renkten faydalanılmıştır. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıldan itibaren ise kavramsal yaklaşımların yanı sıra şekil, alan, renk gibi biçimsel değişiklikler ve çeşitli kaygılar olarak varlığını göstermiştir. Örneğin Hans Hofmann *Saf Resimde Renk Sorunu – Kreatif Köken, The Color Problem in Pure Painting- Its Creative Origin* başlıklı denemesinde renk ilişkilerini şu şekilde açıklar:

Her renk her hangi bir diğer renk ile gölgelendirilebileceğinden her renk skalası için, sınırsız bir değişim çeşitlemesi mümkündür. Örneğin bir kırmızı kendi içinde, mavimsi, yeşilimsi, sarımsı kahverengimsi vb. olabilir. Resmin bütünselliği içinde bunun gerçek renginin ortaya çıkışı, bütün diğer renklerle ilişkisine bağlı olacaktır. Bir renk skalasındaki her hangi bir renk nüansı, herhangi bir anda, herhangi bir renk skalasına köprü olabilir. Bu resmin bütün yüzeyinde renk skalası dokusunu yönlendirir. (Hofmann, 1955, s.540, Aktaran Fineberg, 2014, s.62).

Işık ve rengin anlamını dikkate alan sanatçılar arasında Modern sanatın önemli temsilcilerinden Paul Klee, bilinçaltında gerçekleşen yaratıcı süreçler üzerinde durmuştur. Aynı zamanda “Klee’nin resimleri yanılsama konusundaki derin bilgilerini ortaya koyar” (Klee, 2011, s.4) Daha önce de bahsedildiği gibi bir kompozisyonda renk, çevresinde ilişki kurduğu renkler, lekeler, formlar, nesne vb. diğer unsurlar sayesinde farklı etkilere ve biçimlere sahip olur. Dolayısıyla görsel anlatımda renk, bazen bir mekânı, bazen figürü, bazen de iki boyutlu bir formu veya kavramı ve imgeyi temsil eder.

#### 2.4.2. Hareket ve yön algısı

Madde ve enerjinin birbirlerine dönüşümünün yarattığı hareketi; enerjinin devinimi, nesnelerin ya da varlıkların nitelik ve yer değişimi olarak tanımlayan Atalayer'e (1994 s.117) göre, "nesnelerin yerleri sabit olduğu hallerde de uzaysal pozlarını değiştirmeleri hareketin göstergesidir. Her varoluşun dışsal (görünen), içsel (görünmeyen), sınırlı veya sınırsız hareketleri daima vardır. Fiziksel, kimyasal, organik hareketlerin hepsine birden, "mekânîk" hareket denilir". Genç (2010, s.5), görsel sistemle kassal sistemin arasındaki ilişkiyi açıklarken hareketi iki gruba ayırır. Birincisi bir şeyi görmeye yönelik hareket (keşfedici), ikincisi ise bir işi yapmaya yönelik harekettir. Tuğal (2012, s.76-86) ise, cisimlerin konumunun zamana göre değişimi olarak tanımladığı hareketi, durağan hareket, devingen hareket, ışığın hareketi gibi başlıklar altında ele alarak resim sanatındaki hareketin sanatçı, sanat eseri ve izleyicinin birbirleriyle olan ilişkisine bağlı olduğunu ve kontrastlıklarla da algılanabileceğini ifade eder.

Algının niteliğini algılananın içinde bulunduğu ortam ve bağlamları belirler. Görsel algıda uyarıların nesnelerin gerçek niteliklerinden daha az belirgin olması nedeniyle gerçek yapıları bire bir algılanamamaktadır. Başka bir açıdan değerlendirildiğinde ise, algılanan nesne veya figürün hareketi ve hareket ettiği alanın özellikleri algılanabilme ölçüsünü belirler. Nesnenin bulunduğu mekân veya arka fonun düz olması, karmaşık olduğu durumdan farklıdır. Örneğin fonun karmaşık olduğu durumunda hareketin daha hızlı algılandığı öne sürülür.

Psikologların *boyut istikrarı* diye adlandırdığı bir olgudan veya görsel algıda değişmezlik konusundan bahseden Derman'a göre, (2010, s.32-33) algılanan nesneler perspektif nedeniyle bozulmaya uğrayabilir. Bakış açısı ya da aradaki mesafe değiştiğinde görünen nesnenin yapısında farklılaşmalar oluşur, ancak algısal ipuçları sayesinde algılanan nesne bilinen özellikleri sayesinde bilinçaltında yeniden düzeltilir. Algılanan şeyin hareketi ile birlikte retinadaki görüntü boyutu da paralel olarak değişebilir. Burada üçüncü boyut ve derinlik etkisinin de rolü devreye girer.

Başta resim, grafik, fotoğraf, heykel, tasarım ve seramik olmak üzere çeşitli sanat dinamiklerinde hareket; zıtlık, renk sistemleri, ritim, parlaklık, büyüklük kavramları

ile birlikte çizgisel ve lekesele etkiler, doku farklılıkları gibi etkenlerle elde edilebilir. Aynı zamanda sanat eseri ve izleyici arasındaki ilişki de hareketin özelliğini belirler. Zemin-form veya mekân-figür algısında yaşanan muğlaklıklar hareket ve yön sayesinde de netliğe kavuşabilir. Genellikle harekete sahip olan figür veya form olarak algılanır. Görüntüye değişkenlik, süreklilik ve canlılık etkisi veren hareket, Fütürizm, Kinetik sanat ve Optik sanat gibi akımların gerek amaca gerekse tekniğe yönelik temel unsuru olmuştur. Tasarım elemanlarının kullanımı, ilkelerin uygulanışı ile birlikte hareket sayesinde paradokslar, optik yanılsamalar gibi çeşitli görsel fenomenler oluşturulabilir. Bununla birlikte günümüz teknolojik olanaklarının da son derece etkin biçimde kullanıldığı sanat dinamiklerinde hareketin yaratmış olduğu etkilere ve fenomenlere dair birçok örnek verilebilir.

#### **2.4.3. Hacim ve derinlik algısı**

Görünenin retinada bıraktığı “iz” iki boyutludur. Ancak birtakım etkenler ve ilkeler sayesinde bu iki boyutluluğu beyin üç boyutlu halde algılamaktadır. “Derinlik algısı daha yüksek bir malumatın, daha ilkel bir boyutta kodlanması sonra da bu kodun tekrar üç boyutlu algıya dönüşmesiyle olur” (Bulduk, 2014, s.98). Görme eyleminin gerçekleşmesinde ve beynin ağtabakada oluşan iki boyutlu imgelerde derinlik algısında kullanılan çeşitli ipuçları mevcuttur ki beyin bahsedilen kodlamaları bu ipuçları sayesinde gerçekleştirerek derinliği ve mesafeyi algılar. Bu ipuçları ise, gözlerin çift algılama biçimi olarak bilinen; *Binoküler görme* ve tek algılama biçimi *Monoküler Görme* olarak isimlendirilir.

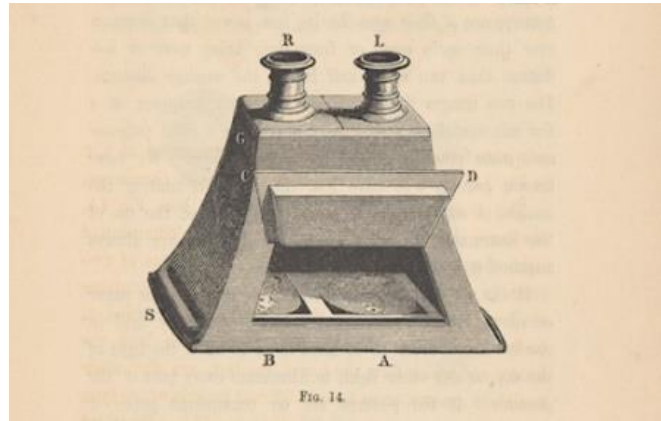
#### **Binoküler görme**

Derinliğin algılanabildiği stereoskopik veya üç boyutlu görmenin gerçekleştiği Binoküler görme; iki gözün aynı anda algılama faaliyetidir. Gözler farklı açılarda görüş alanına sahip olmalarına rağmen beyin iki farklı görüntüyü birleştirerek derinlikli ve hacimli bir yapı algılar. Alıcı, binoküler görme eylemini göz kavuşumu ve göz ayrışımı olarak iki grupta tanımlamıştır. “Göz kavuşumu; farklı uzaklıklarda nesnelere odaklanırken gözlerin farklı açılarla bir noktada kavuşmasıdır. Göz ayrışımı ise; iki gözün nesnelere küçük bir açı farkıyla bakması nedeniyle nesnelerden iki göze ulaşan bilgilerin farklı olmasıdır” (Alıcı, 2013, s.95). Tüm bu

ilkeler derinlik ve üçboyutlu etkiye sahip görüntüde yer almaktadır ya da derinlik yaratılmak istenen iki boyutlu yüzeyde kullanılmaktadır.

Gözlerin gördüğü bu iki farklı görüntü *Stereoskop* ismi verilen bir alet (bkz. Resim 2.2) ile de teklit edilmiştir. Stereogramı 1838 yılında keşfeden İngiliz bilim adamı Charles Wheatstone'ın (1802-1875) ayna; İskoç bilim adamı David Brewster (1781-1868) ise ayna yerine lens kullandığı birçok deneme sonunda objektif stereoskopu icat etmiştir. Wheatstone ve Brewster 1850'den sonra Kuzey Amerika'da ve Avrupa'da yaygınlaşan stereoskop ile elde edilen fenomenler hakkında kapsamlı yazılar yazmıştır. Prizma ve aynalardan meydana gelen bu stereoskop yaklaşık 1860'lı yıllarda düşük maliyetli bir şekli üretilmeye başlanmıştır.

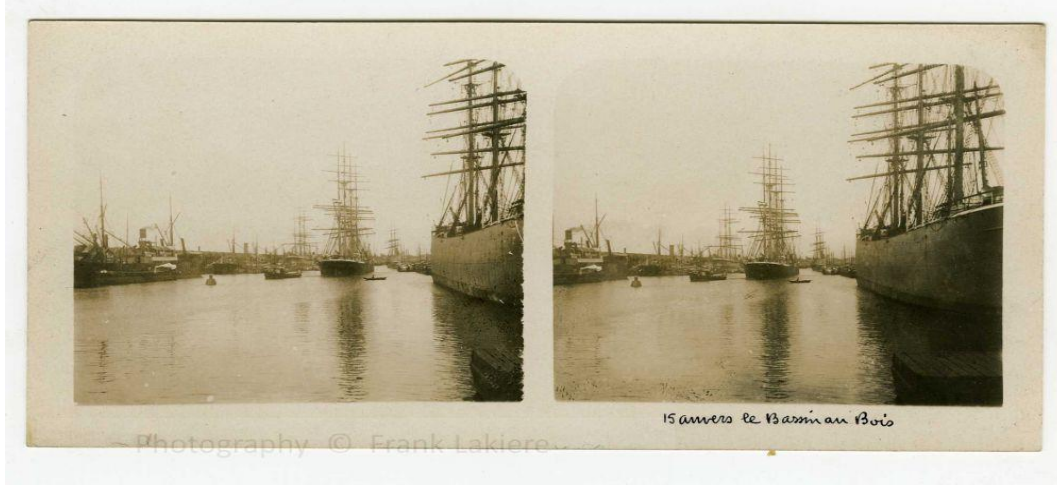
Brewster'a göre; derinlik iki farklı resmin basit bir biçimde birleştirilmesi ya da üst üste yerleşmesiyle elde edilmemektedir. Her bir gözün nesnenin üzerine çevrilmesiyle iki resim üst üste gelir, ancak derinlik, iki resimdeki benzer noktaları sırasıyla hızlı bir biçimde birleştiren optik eksenlerin oyununun bir ürünüdür... resimler birleşmiş gibi görünse de derinlik her resimde bulunan ve gözlemciyle aralarındaki farklı uzaklıklara karşılık gelen benzer noktalara göre kendilerini sırasıyla değiştiren ve bu noktaları birleştiren optik eksenlerin oyunu sayesinde oluşur. (Crary, 1992/2010, s.133).



**Resim 2.2.** David Brewster, Stereoskop, London, 1856

<https://blogs.ethz.ch/digital-collections/2009> (17.10.2017)

Brewster aynı zamanda gerçekte stereoskopik bir imgenin oluşmadığını ve yaratıların sihirden ibaret olduğunu bu fenomenin ise izleyicinin iki imge arasındaki farklılığı deneyimlemesiyle elde ettiğini öne sürmüştür.



**Resim 2.3.** Stereoskopik görüntü, Antwerpen 15 Anvers Le bassin au Bois, Tuileries Sarayı, Paris (before 1871)

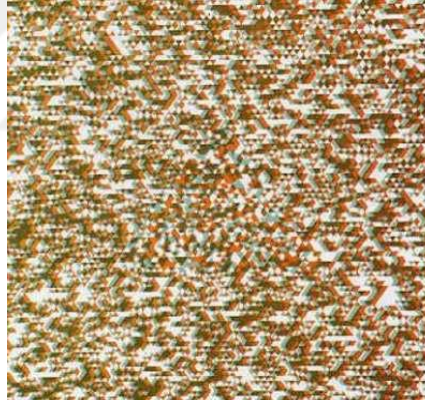
[http://www.lakiere.info/Stereokaarten\\_eng.htm](http://www.lakiere.info/Stereokaarten_eng.htm) (16.12.2017)

R. L. Gregory' ise *Eye and Brain: The Psychology of Seeing* isimli kitabında, 1820'lerin sonunda fizyolojistlerin, gözün arkasında retinadan çıkıp beyne giden ve her bir gözün retinasında yer alan sinirlerin beyin ilgili ayrısına giderken kesiştiği optik noktanın yapısı hakkında anatomik kanıt aradıklarını belirtir (Gregory, 1979, s.45). Her bir gözün farklı bir imge gördüğünün antik dönemden beri bilindiğine değinen Crary, aynı zamanda 1830'larda bilimcilerin bedenin iki göze dayalı bir görmeye sahip bir yapı olarak tanımladığından ve her bir gözdeki optik eksenin açı farklılığını hesaplanması bu farklılığın fizyolojik temelini öneminden de bahsetmiştir. O dönemlerde araştırmacıların merak ettiği ise; gözler birbirinden farklı imge algılıyorsa, bunlar nasıl tek görüntü olarak algılanmaktadır? (Crary, 1992/2010 s.130). Bu soruya cevap olarak yazar, William Porterfield'in şu açıklamasına yer vermiştir: "Yüz yıllarca iki alternatif açıklama sunulmuştu. Bunlardan biri, belirli bir zaman tek bir gözle gördüğümüzün dışında hiçbir şey görmediğimizi ileri sürmekteydi, diğeri ise Kepler'in 1750 gibi geç bir tarihte ortaya attığı bu kurama göre her göz nesneyi kendi gerçek konumuna yerleştiriyordu" (Porterfield, 1759, s.285, Crary,131). Yazar burada, bir süre gözlerin birbirinden bağımsız bir görüntüyü algıladığını ve her birinin farklı algı özelliğine sahip olduğunu vurgulamıştır.

Derinlik algısının en gerçekçi bir şekilde gözlemlenebildiği stereoskopik görüntülerde ise bazen paralakslarla sonuçlanan çeşitli fenomenlere rastlanır. Alıcı, perspektif kurallarıyla çizilen manzara resimlerinde algılanan derinlik etkisiyle,

stereoskopik görüntülerdeki derinlik algısı arasındaki farkı şu şekilde açıklamıştır: “Gözler tuval üzerinde gezinirken hep aynı düzlem üzerinde odaklanır. Oysa gözler stereoskopik resimlerde gerçek derinlik algısında olduğu farklı mesafelere odaklanır. Stereoskopik resimlerde derinlik algısının deneyimlenebilmesi için gözlerin kâğıt üzerinde değil, kâğıdın arkasında bir yerlere odaklanmış olması gerekmektedir” (Alicı, 2012, s.95). Perspektifin uygulandığı resimlerde algılanan üçboyutlu etki ve derinlik; göz kavuşumu sayesinde stereoskopik görüntüde çok daha gerçekçi ve etkilidir. Örneğin resim sanatında Salvador Dali’nin de göz yanılgısıyla ilgili araştırmalarında etkileyici stereogramlar oluşturduğu söylenebilir.

20. yüzyılda yaygınlaşan *Stereogram* ismiyle de bilinen fotoğraflarda (bkz. Resim 2.4) stereoskop yardımıyla derinlik ve göz yanılgısına sahip stereo görüntüler oluşturulmuştur. Günümüzde yoğun bir biçimde kullanılan bu stereogram görüntülerde üç boyutluluk; ışık, renk hareket ve tekrar ilişkileriyle elde edilir.



**Resim 2.4.** Bela Julesz, Stereogram resim, bilgisayar destekli anaglif boyama, 1960

<http://hubel.med.harvard.edu/book/b37.htm> (20102017)

Görsel ve işitsel algı uzmanı, psikolog Bela Julesz (1928-2003) tarafında uygulanan bu stereogram görüntüler, tekrarlanan birimlerden oluşmaktadır. Çeşitli bilgisayar efektlerinden elde edilen gizemli ve üç boyutluymuş gibi algılanan stereogramlar karmaşık ve çözümlenmesi kolay olmayan görüntülerdir. Gözler arasındaki fiziksel yakınlık iki farklı görüntüyü birmiş gibi algılanmasını sağlayan bir özelliktir. Her iki göz farklı açılarda algılamasına rağmen beyinde binoküler görme olarak isimlendirilen tek bir görüntü oluşmaktadır. Ancak bu fonksiyonun etkili ve tam bir şekilde işlev görmesi için görme duyusunda bir bozukluk olmaması gerekmektedir.

## Monoküler görme

Monoküler görme tek gözle gerçekleştirilen algılamadır. Sayar ve Dinç görsel algının fizyolojik değerlendirmesinde derinlik algısının oluşmasını sağlayan ipuçlardan bahsederken monoküler görme hakkında şu yorumu yapmışlardır; “Bir resim aslı kadar derinliğe sahip görünmese bile genellikle üçboyutlu izlenimi verir. İnsanlar derinliğe işaret eden bu ipuçlarının çoğunu tek gözleri ile değerlendirebilir. Buna tek göz görüşü denir” (Sayar ve Dinç, 2013, s.36). Burada altı çizilmesi gereken, tek gözle elde edilebilen uzam ve derinlik algısı için, iki paralel çizginin ufukta bir noktada birleşiyormuş gibi görünmesi, nesnelerin birbirini kapatması, yakında bulunan nesnelerin dokularının uzaktakilere göre daha ayrıntılı olması ve büyük algılanması gibi belli başlı ilkelerdir.



**Resim 2.5.** Eleanor Gibson ve R.Walk. Visual Cliff, görsel uçurum/derinlik deneyi 1960

<https://www.researchgate.net/> 20.01.2018

Derinlik algısı hakkında yapılan deneylerde araştırmacılar bebeklerin belli bir zaman diliminden sonra derinlik kavramının farkına vardıkları ve çeşitli hayvan türlerinin de ilk günden itibaren derinliği algılayabildiklerini gözlemlemiştir. Eleanor Gibson ve Richard Walk tarafından 1960 yılında denenmiş *Görsel uçurum (Visual Cliff)* isimli deneyde (bkz. Resim 2.5), platformun kenarına taşan geniş bir cam plaka altında uçurum etkisi yaratan damalı bir alan yer almaktadır. Cam platform üzerine konulan 6 ay ve üzeri (veya kendi başına hareket edebilme yetisi olan) bebekler,

uçurumu fark ettiğinde düğüme korkusundan dolayı kendilerini geriye çekmiştir. Saydam cam platform altında y ksekl  in farkına varan bebekler ilgilerini çekebilecek şeyler yapılsa dahi tereddütte kalm  , o yöne doğru ilerlememi lerdir. Deney, hayvanlar ile de denenmiş ve benzer sonuçlar elde edilmiştir.

Beyin    boyutlu algı, espas, mekân ve uzam   z mlmelerinde retinada oluşan imgelerden yararlanmaktadır. Bir nesnenin retinaya yansıyan imgesinin büyüklüğü derinlik alg s  için kullanılan bir bilgidir. Nesnenin retinaya yansıyan imgesi gözden uzakla t  a küçülür ve netli i azalır. G z bunu tamamen yakın-uzak, ön-arka, büyük-küçük ilişkisinin de i kenli ine bağlı olarak görür ve değerlendirir. “Derinlik boyutu, oldukça farklı nitelikte bilişsel faktörlere de katkıda bulunur. Mesela nesnelerin büyüklüğünü de i tirerek gözlemcinin ihtiyaçlarına uyarlanmalar n  sa lar. Çünkü her ne kadar görme kuramının ilk dönemlerinde buna inan lm   olsa da, algı nesnesi, göze bütünüyle girmez” (Arnheim, 1997/2012, s.43).

Derinlik ve üçboyutlu algılama yetileri fizyolojik ve psikolojik bağlamda değerlendirildiğinde; beyin ile görme duyusu, zaman zaman da diğer duyuların işlevi ve kişisel deneyimlerin ön plana  ıkt  ı görülmektedir. Nesnenin büyüklüğü veya bulunduğu alanın ölçüsü bellekteki bilgilere göre değerlendirilebilir ve kıyaslama yapılabilir. Bu nesneler ve alan derinliği hakkında bilgi sahibi olunmad  ı takdirde yapılan kıyaslamalar, gerek uzaklıkların gerekse b y kl   lerin doğru değerlendirilmesi konusunda yetersiz kalabilirler. Ayrıca perspektif, zıtlık, espas, kapanan kapatan gibi ilkeler ile birlikte, çevredeki uyarıcıların    k, renk, doku gibi özelliklerine bağlı ipuçları da derinlik alg s n n temel unsurlar olarak sınıflandırılabilir.

#### **2.4.4. Uzam, espas ve mekân alg s **

Görsel bağlamda çeşitli ipuçlarına dayanarak algılanan mekânda uzaklık, espas ve b y kl  k gibi kavramlar, varlıkların ve mekânın birbirlerine ba lı de erlendirilmeleriyle ilişkilidir. Örneğin, monoküler görme ile ilişkilendirilen *kinestetik* vizyon yani; uzam  gözlerimiz ve bedenimizin hareketi ile deneyimleriz (Ocvirk ve diğerleri, 1968/2015, s.225).  l  lebilir mesafe, nesnelerin temel niteliği ve uzayda kaplad  ı alan olarak tanımlanan uzam; mekân nesne ilişkisi ve derinlik



konusunda temel problemlerden biri olarak kabul edilir. “Uzam neredeyse resim düzlemi seviyesine kadar daraltılabilir, ama tamamen değil, çünkü bir görüntüdeki herhangi bir öge bir çeşit uzam hissi yaratır. Elbette bütün bunlar iki boyutlu sanatın sadece yanılmasıdır, ama... üç boyutlu sanatın çok gerçek bir yapı taşıdır” (Ocvirk ve diğerleri, 1968/2015, s.225).

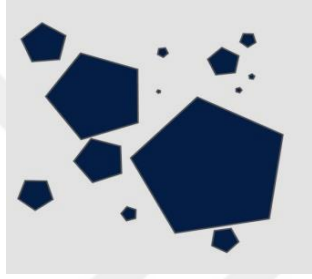
Gerçek mekân-mesafe-nesne ve derinlik ilişkilerinde kullanılan, kelime anlamıyla da aralık, boşluk olarak bilinen *espas*; resim yüzeyinde, kompozisyon elemanları, boya ve çizgi katmanları arasındaki ön arka ilişkisi ve boşluklar olarak tanımlanmaktadır. Mekân ve *espas* kavramları hakkında araştırma yapan Ülker, duyuların mekânın sınırlarını belirleme biçimlerine şu şekilde değinir:

Espasın ele alınışı, sanatçının o resmin dünyasına dair bir beyanıdır. Bu beyanın niteliği, çağa, farklı yaklaşım ve felsefi anlayışlara, sanatsal akımlara bağlı olarak kuşkusuz değişikliğe uğrar. Berger, ressamların resmetmeye çalıştıkları şeyin, tek tek nesnelerden çok, onların aralarındaki “görünmez boşluk” olduğunu söyler. Ona göre, boyanan lekelerle birliği sağlayabilecek tek şey boşluğun kendisidir. (Ülker, 2014, s.30-31).

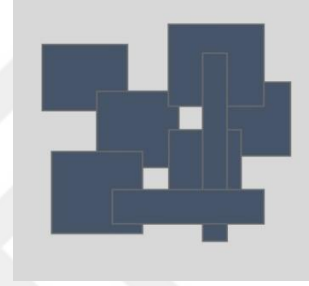
Editörlüğünü H. Anna Suh’un yaptığı *Leonardo’nun Defterleri* isimli kitabında Da Vinci (2013, s.15), nesne-mekân ilişkileri ve çözümlemelerine şöyle bir açıklık getirmiştir: “Herhangi bir nesnenin sınırları, en sonda gelir. Bu önermenin doğruluğu ortadadır, çünkü bir nesnenin sınırı bir yüzeydir; ki bu yüzey, içerdiği nesnenin parçası olmadığı gibi; nesneyi çevreleyen havanın da bir parçası değildir; hava ile cisim arasındaki ortamdır”. Espasın derinliğin algılanmasındaki rolü, üç boyutlu etki yaramak için önceliğin retinada yer alan imgelerden faydalanma biçimleri ve nesnelerin uzamsal alandaki ilişkilerinden bahseden Alıcı’ ya göre ise;

Eğer nesne tanıdık bir nesneyse, kişi bu nesnenin gerçek büyüklüğü konusunda bir fikir sahibi olacağından retinaya düşen imgenin büyüklüğü, nesnenin uzaklığı konusunda bize bilgi sağlar. Ancak bir nesnenin algılanan büyüklüğü aynı zamanda o nesnenin algılanan uzaklığı tarafından da etkilenir. Bir nesnenin algılanan uzaklığı ise, nesnenin retinal imgesinin büyüklüğünden başka etkenler tarafından da belirlenir. Bu etkenlerden bazıları algı psikolojisinde göz kavuşması, göz ayrışımı, doğrusal yakınsama örtüşme, dokusal ayrıntı ve hareket paralaksı gibi isimlerle bilinir. (Alıcı, 2012, s.94).

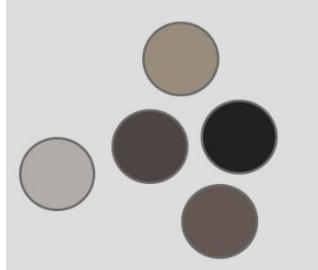
Kompozisyonda elemanlar arasındaki bağ ve uzaklık, tanıdık nesnelerin arasındaki espas ve mesafeyle çözümlenebilmektedir. Ancak gözden uzaklığı bilinmeyen nesnenin büyüklüğü tamamen doğru tahmin edilemeyeceği gibi, büyüklüğü bilinmeyen bir nesnenin ise gözden uzaklığı doğru tahmin edilemeyebilir. Ayrıca küçük olan form veya nesnelerin uzakta, (bkz. Şekil 2.3), kapatan formun önde, (bkz. Şekil 2.4), açık olan formların ise koyulara nazaran daha geride algılanması (bkz. Şekil 2.5), ışığı yoğun olanın ışıksız olanlara göre daha öne çıkması veya dikkat çekmesi (bkz. Şekil 2.6), gibi renk ilişkileri ve etkenler sayesinde formlar veya nesneler arasında önden geriye doğru bir espas, uzam ve derinlik etkisi gözlemlenir.



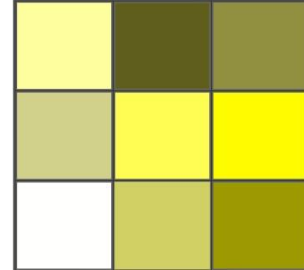
Şekil 2.3: M. Kocalan. büyük-küçük ilişkisi, 2017



Şekil 2.4: M. Kocalan. kapatan-kapanan 2017



Şekil 2.5: M. Kocalan. açık- koyu ilişkisi, 2017



Şekil 2.6: M. Kocalan. ışıklı-ışıksız form. 2017

Mekân, sadece görme duyusuyla değil dokunma duyusuyla da algılanabilir. İki boyutlu görüntülerden oluşan veya görsel olarak algılan mekân üçboyutluymuş gibi algılanır ve aldatıcıdır. Dokunma duyusuyla algılan mekân ise Ülker’inde belirttiği gibi en az üç boyutludur. Espas ve derinliğin kavranmasına hizmet eden çeşitli kurulumlar ve tasarımlar için, alan veya yüzey imkânı sağlayan *mekân*; “insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerin sürdürülmesine elverişli olan boşluk, olarak tanımlanır. Mimari bir mekân yaratmak ise, geniş anlamdaki doğadan veya peyzaj mekânından insanın kavrayabileceği bir bölüm sınırlamaktır” (Hasol,

1998, s.306). Bu konu hakkında çeşitli sentezlere sahip olan Amerikalı antropolog Edward T. Hall (1914-2009) ise, “mekân algısının ormanlık bir alanda yaşayan ilk insan tarafından oluşturulduğunu öne sürmüştür. Buna göre, en ilkel anlamda, yakındaki ağaç ile uzaktaki ağaç arasında kurulan ilişki, fiziksel olduğu kadar görsel olarak da bir mekân duygusu oluşturmaktadır” (Demirel, 2004).

Jennifer M. Groh, *Mekân Yaratmak, Beyin Neyin Nerde Olduğunu Nasıl Biliyor* isimli kitabında mekânın sınırlarını, büyüklüğünü, sahip olduğu yapısal özelliklerini ve içinde bulunan imgeleri algılamak bağlamında çeşitli analizler yapmıştır. Yazar, ölçme biçimini, beynin ise bunu nasıl değerlendirdiğinin yanı sıra gözlerin ışığı nasıl algıladığını açıklayarak mekân ve bağlamı konusunda “nerede?, hangi konumda?, nasıl? ve neden?” sorularına cevap aramıştır.

Fiziksel eylemlerimize duysal girdiler kılavuzluk eder. Mekân içinde hareket etmemizi ve neyin nerede olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Örneğin gördüğümüz nesnelerin konumlarıyla ilgili algımız, gözlerimizin nereye baktığıyla ilgili bilgiyi gerektirir ve bu bilginin gözlerimiz her hareket ettiğinde ve retina üzerindeki ışık örtüsü her değiştiğinde güncellenmesi gerekir. Dolayısıyla da farklı yapılara veya kimliklere sahip olan nesneleri mekân içinde sınırlara sahip oldukları için birbirinden farklı görürüz. Örneğin; kedinin nerede bittiği, halının nerede başladığını görebilirsiniz, çünkü ışık örtüsü yerden yere, (kediden halıya) değişiklik gösterir. Bu mekânsal sınırı algılayamasaydık kedi ile halının farklı varlıklar olduğunu anlayamazdık. (Groh, 2016, s. 15).

Groh’un da bahsettiği gibi, nense - mekân ve nesnelerin birbirinden ayrımı ışık gibi çeşitli unsurlara ve değişen koşullara bağlıdır. Örneğin nesnelerin fiziki özellikleri ve ışığın gözde yarattığı etki, mekân ve nesne ayrımı yapabilmeyi sağlar. Genel bir ifadeyle, formu zeminden ayıran sadece kontur değil renk, doku, ışık ve gölge gibi unsurlardır. Nesneler veya formlar arasındaki mesafeler, ön arka ilişkileri, mekânda derinlik ve uzam gibi kavramlar ise daha önce de söylendiği gibi perspektif ve espasla ilişkilidir.

Alberti, düzlem konusunda yaptığı çeşitli araştırmalarda mekânın veya ışığın düzlemi etkimle ve biçimlendirmesi konusunda görme yetisinin ilgisi olduğuna değinmiş ve bu durumu şu şekilde değerlendirmiştir: “Gözlemci konumunu değiştirdiği anda bu düzlemler daha büyük, daha farklı kontura ya da renge sahip görünürler. Bütün bu nitelikler görme ile ölçülür” (Alberti, 1436-2015, s.21). Daha

önce de bahsedildiği gibi Arnheim'in izdüşümsel imgenin büyüklüğünün, fiziksel nesnenin gözden uzaklığına bağlı olduğunu ifade eden sözü de Alberti'nin bu savını desteklemektedir.

Sonuç olarak iki boyutlu yüzeyde derinlik yaratmak adına uzam-espas, mekân ve perspektif çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Espas-uzam mekân ilişkisi ve buna benzer olanaklarla oluşturulan yanılsamalar sayesinde izleyicinin görüntüyle etkileşime geçmesi sağlanır. Resim sanatında eski dönemlerden bu yana farklı şekillerde çeşitli ilke ve elemanlar yardımıyla kimlik kazandırılmaya çalışılan mekân, algısal bağlamda sorgulandığında, etkileşimlerden ve kişilere göre değişebilen bilişsel süreçten de söz edilebilir. Dolayısıyla uzam-espas ve mekân, gerek algılama gerekse anlatım biçiminde farklı fenomenler olarak da karşımıza çıkabilir.

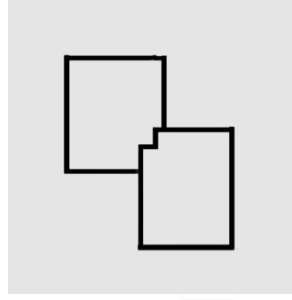
#### **2.4.5. Nesne, form ve zemin algısı**

Form algısı hakkında yapılan araştırmalarda rastlanan sorunlardan biri de, şekillerin kendiliğinden mi yoksa belli başlı aşamalar ve öğrenme sürecinden geçerek mi algılandığıdır. Kavram yaratmanın temelinin şeklin algılanmasında yattığından bahseden Arnheim' e göre,

Retinaya yansıyan optik imge, fiziksel karşılığının mekânîk açıdan eksiksiz bir kayıdır; fakat bu imgeye tekabül eden görsel algı verisi böyle bir kayıt değildir. Şeklin algılanması uyarıcı malzemede bulunan ya da malzemeye yüklenen yapısal özelliklerin kavranmasıdır. Fakat bu malzeme, algılamada kazandığı şekillere nadiren tam olarak uyar. Mesela görebildiğimiz kadarıyla dolunay gerçekten de yuvarlaktır. Fakat yuvarlak olarak gördüğümüz şeylerin çoğu, kelimenin tam anlamıyla yuvarlak değildir, sadece yaklaşımlardır (Arnheim, 1997/2012, s.43.44).

Işığın nesne üzerine düşen şiddeti, yönü ve oluşan gölge sayesinde de hacim ve derinlik etkisi oluşur. Ancak iki boyutlu yüzeye indirgendiğinde formlar, renk şiddeti, büyüklüğü, ön arka ilişkileriyle çeşitli konumlarda ve şekillerde algılanır. Nesne veya formlar arasındaki hiyerarşik duruma bir açıklık getirilmesi durumunda, perspektif haricinde Gestalt ilkelerinin yanı sıra kapatan ve kapanan ilkesi de devreye girmektedir. Farklı bir açıdan değerlendirildiğinde ise, nesnelerin algılanması konusunda biçimler ve renkler ön plana çıkmaktadır. Bu algılama ise

deneyimlerle ilintilidir. Örneğin sınırlarını belirleyen konturları başka bir kontur tarafından kesilmeyen veya engellenmeyen form önde algılanabilir. Şekil 2.7’de görüldüğü gibi her ne kadar gerçek şekli bilinmese de çizgileri kesilen form kapanan form olarak yani geride algılanmaktadır.



**Şekil 2.7:** Mustafa Kocalan, kaptan ve kapanan form 2, 2018

Renk ve form ilişkilerinde algı farklılıklarıyla ilgili denemelerde ise aynı renk ve büyüklükteki konturlara sahip formların, diğer formlardan daha şiddetli algılandığı da söylenmektedir. Tabi bunun yanı sıra formların doku özelliği, temsil ettiği renklerin parlaklık derecesi, sıcak-soğuk, büyük-küçük, açık-koyu, uzun-kısa gibi zıtlıklar da algıda seçicilik ve algı önceliği gibi duyumsal farklılıkların temel unsurları olarak görülmektedir.

İnsanların çevresiyle olan ilişkilerinde büyük önem taşıyan nesne algısı, görünen şeylerin (nesneden gelen uyarıcıların) zihinde (tanıma ve tanımlama bağlamında) yaşanan bir süreçle ve uyarıcıların anlam kazanmasıyla ilişkilidir. Nesnenin kendi gerçekliği, algılanan nesnenin gerçekliği ve algılanış biçimi konusunda sınıflandırmalar ve çeşitli sorgulamalar da yapılır. Görüngü, başka bir ifadeyle imge bağlamında nesne; gözden uzaklığı, üzerine düşen ışığı, oluşan gölgesi, bulunduğu çevrenin özelliği ile birlikte algılayan kişinin o anki psikolojik durumu, deneyimleri gibi çeşitli özelliklerine göre biçimlenebilmektedir. Örneğin Gombrich, katı cisimleri algılama yetisinin deneyimle ilişkilendirir ve bunun bir deneyim işi olduğunu söyler. “Bütün *gördüğümüz*, yüzey üstündeki renklerdir. Siyah ya da gri bir lekenin katı bir cismin karanlık yanı olduğunu ya da zayıf bir renklendirmenin, ilgili nesnenin uzaklığını gösterdiğini ise ancak bir dizi deney sonucu algılarız” (Gombrich, 1992, s.287)

Nesnelerin şekilleri ve konumlarının algılanmasında başrolü üstlenen görme duyusu hakkındaki tartışmalar ise binlerce yıl öncesine dayanmaktadır. Örneğin “Demokritos, Platon, Öklid, İbn-i Heysem, Leonardo da Vinci, René Descartes ve Johannes Kelper gibi felsefeciler, matematikçiler, sanatçılar ve gökbilimciler günümüz görme biliminin temel taşlarını ördüler”(Groh, 2016, s. 20). Bu araştırmacı ve bilim adamlarının gözün temel çalışma prensiplerini araştırmak için mantıksal çıkarımlarda bulundukları ve gözlemler yaptıkları, en önemlisi de hayal güçlerini kullandıkları söylenebilir.

## **2.5. Gestalt Kuramı/Psikolojisi ve Algıda Görüntünün Organizasyon İlkeleri**

Görsel algılama sürecinde organizasyon ve bütünlük bağlamında değerlendirmeler yapıldığında (Gestalt Psychology) Gestalt psikolojisi veya kuramından söz edilebilir. Görsel algıda yanılsama beynin algılama esnasında yaptığı genel varsayımlara dayanmaktadır ki bunlar; öğrenme, hatırlama, çözümüme gibi bilişsel süreçler ve gestalt kuramının örgütsel ilkeleriyle ilişkilendirilebilir.

*Gestalt* kelimesinin Türkçe karşılığı sözlüklerde form ya da biçim olarak geçmekte olup “Psikolojik olayların bir bütün veya biçim olduğunu savunan görüş”(TDK. 2016) olarak tanımlanmaktadır. Gestalt kelimesinin Almancada *stellen*, yani yerleştirmek, koymak ve düzenlemek anlamına gelen bir fiilden türediğine değinen Uçar (2016, s.65), bu teoriyle ilgili iki farklı temel prensipten bahseder. Birincisi, “görsel bir imajın parçaları, farklı bileşkenler şeklinde çözümlenebilir ve değerlendirilebilir”. İkincisi ise “görsel bir imajın, tamamı onun parçalarının toplamından farklı ve daha kapsamlıdır”

Dış dünyanın algılamasında veya görsel bilgileri yorumlama esnasında beynin kullandığı düzenleme ilkelerini içeren ve bütünselliği savunan Gestalt kuramı Alman ve Avusturyalı bilim adamları tarafından ortaya çıkartılmıştır. Sanat psikolojisi alanında çalışan Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1877-1967) ve Kurt Koffka (1877-1967) gibi isimlerin yer aldığı bilim adamlarının çalışmaları ve araştırmaları sonucunda “Gestalt ruhbilimi” adı altında 1912 yılında bir makalede yayınlanmıştır. Bu araştırmacılar “Algının oluşum sürecinin yalnızca gözden beyne, parçadan bütüne ilerlemediğini, tam tersine parçalara anlam vermek ve onları yerli

yerinde algılamak için, önce bütünü algılanması gerektiğini savunmuşlardır. Temel felsefelerini, Platon'un ünlü sözüyle ifade etmişlerdir: 'bütün kendini oluşturan parçaların toplamından fazla bir şeydir' (Alıcı, 2012, s.105). Parçalar her ne kadar biçimsel bağlamda kendisine düşen görevi yerine getirmiş olsalar da birbirleriyle olan ilişkileri bütünü kendisine ait aurasını güçlendirir.

Birçok uyarıcının algılama alanına girecek çeşitli özelliklerinin olması örgütlemeyi tetiklemekte hatta zorunlu kılmaktadır. "Gestalt psikologları, şekilleri görme yeteneğinin, sadece uyarılara tekrar tekrar maruz kalmakla oluşmadığını işaret ederler, fakat bir gestaltın otomatik kendiliğinden ortaya çıktığını ile süren bir gerekçede göstermezler" (Arnheim, 1997/2012, s.47). Alıcı, *bütünlük yanılsaması* başlığı altında algı kapsamında uyarıcıların hepsini bütün olarak yani, tek bir manzara gibi algılandığını vurgulamıştır. "Araştırmalar bütünlük algısının hem uzamsal hem zamansal boyutuyla tam bir yanılsama olduğunu göstermektedir (Blackmore vd. 1995; Rensink, 2000). Bu algının uzamsal boyutta bir yanılsama olduğu fikri özellikle *değişim körlüğü* ve *dikkat körlüğü* gibi olgulara dayanır" (Alıcı, 2012, s.185).

Gestalt psikologları görsel algılamada örgütleme olgusu üzerinde çalışmışlar ve bütünlük ilkelerine neden olan etkenleri araştırmışlardır. Uyarıcıların bir bütün halinde algılanmasıyla birlikte şekil-zemin ilişkisi ve eksikliklerin tamamlanmasının, algıda organizasyon veya örgütleme özelliği ile ilgilidir. Varlıklar ya da olaylar organize edilmiş bir bütünlük içinde anlam kazanırlar. Örneğin bir orkestrada münferit bir enstrüman toplu halde çalındığından daha farklı algılanabilmektedir.

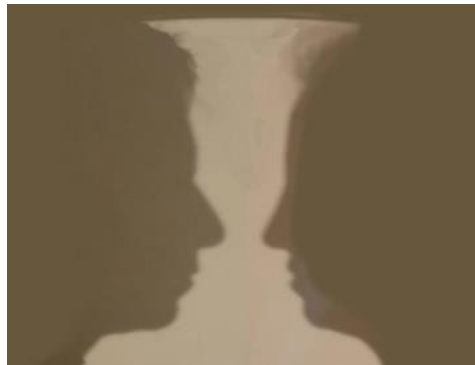
Gestalt bütünlük ilkesini destekleyici bir dipnot olarak Gombrich, *Yanılsamanın Koşulları*, başlıklı yazısında Maximus Tyrius'a atfen Franciscos Junius tarafından *The Paniting of The Ancients* 'da yapılan bir alıntıya yer ver vermiştir.

Zihnimiz duyular aracılığıyla bir anının en hafif tınısını aldığı anda, harekete geçen ve anımsanması gereken her şeyi anımsamadan durmaz. Demek ki aynı zamanda zihnimizin kapısı demek olan duyularımız bir şeyin ne kadarını algılayıp zihnimize sunmuş olursa olsun, zihnimiz bu parçayı alıp bütüne tamamlar. Nasıl uzun bir mızrağın alt tarafındaki küçük bir sarsıntı bütün sap boyunca ilerleyip mızrağın ucuna varırsa... zihnimizin bütünü algılanması için de küçük bir parça yeterlidir. (Gombrich, 2015, s.170)

Bütünlük algısının bilinçte sadece yanılsamadan ibaret olduğu ifade edilmektedir. Aslında gestalt kuramı, izleyici ve sanat eseri arasındaki algısal bağlarla ilişkilidir. Bu kuram, sanat eserine bakan izleyicinin tekil unsurlardan ziyade, onlardan daha fazlası olan bitmiş eseri tecrübe eder. Ayrıca kuramın sanatla ilgili temel ilkesi, insan algısının doğal olarak nesneleri gruplandığı ve onları bir arada tecrübe edip bir bütün yaratmasıdır (Grzymkowski, 2016, s.62). Kuram, genel olarak *şekil ve zemin ilişkisi*, *tamamlama*, *benzerlik*, *yakınlık* ve *süreklilik* ilkelerine dayandırılmıştır. Çeşitli kaynaklarda farklı adlandırmalar ve yaklaşımlar da mevcut olsa da ilkeler benzerlik göstermektedir. Örneğin Uçar, (2016, s.66) Gestalt ilkelerini Figür-Arkaplan İlişkisi İlkesi, Denge İlkesi, Eşbiçimli Uygunluk İlkesi, Algıda Gruplama ve Benzeşme-Ayrışma ilkesi olarak sınıflandırmıştır.

### 2.5.1. Şekil ve zemin ilişkisi

Araştırmacılar şekil-zemin arasındaki ayrımı kolaylaştıran birkaç ipucunun olduğunu belirtirler. Neyin zemin neyin şekil olduğu konusunda karara varılamayan resimlerde daha çok boyuta sahip olan, dikkat çeken, tanımlanabilen, daha kolay ve önce algılanan uyarıcılar genellikle *şekil*, kalan kısımlar ise *zemin* olarak algılanır. Bu, şeklin veya zeminin yapısal özelliği dışında kişinin psikolojik durumuna göre de değişebilmektedir. Örneğin; 1915 yılında Danimarkalı davranış bilimci Edgar John Rubin'in (1886-1951) geliştirdiği bilişsel optik yanılsama örneklerinden biri olan Rubin vazosu, şekil zemin ilişkisinin paradoksal durumunu yansıtan oldukça ilginç bir örnektir. Şekil 2.8'de görüldüğü gibi şekil, bazen bir vazo, bazen de birbirine bakan iki yüz olarak algılanmaktadır.



**Şekil 2.8.** Mustafa Kocalan, Rubin vazosu örneği, 2017 (orijinali: E. J. Rubin 1915)



“Algı, günlük hayattaki deneyimlere göre biçimlendiğinden, basitlik ilkesi bazı deneyimlerin ışığında uygulanamayabilir. Edgar Rubin, bu istisnai durumları sistematik hale getirir ve çerçevelenmiş bir yüzeyin biçim veya figür, bağımsız bir biçimin ise zemin olabileceğini belirtir” (Arnheim, 1997, s.229, aktaran: Ülker 2014, s.39). Bir figür veya “pozitif uzay” (örn. Bir insan biçimi ya da bir harf ya da natürmort) bir çerçeve içine çizildiği zaman bunun kaçınılmaz bir sonucu, onun tümleyici şeklinin de “zemin” veya “arkaplan” ya da “negatif uzay” da denir-çizilmiş olmasıdır (Hofstadter, 1979/2011, s.128). Hofstadter’ın *Yinelgen figür*, olarak tabir ettiği çizimlerde zemin kendi başına figür olarak görülebilir. Bu tür çizimlere M.C. Escher’in (1898-1972) çalışmalarında da rastlanılır. Örneğin sanatçının, *Bird ve Fish* isimli eserinde (bkz. Resim 2.6) form ve zemin değişkendir. İlk bakışta odaklanılan imge, form olarak algılanırken, çevresinde kalan kısımlar zemin olarak algılanmaktadır. Bakış noktaları değiştiği sürece form ve zemin de yer değiştirir.



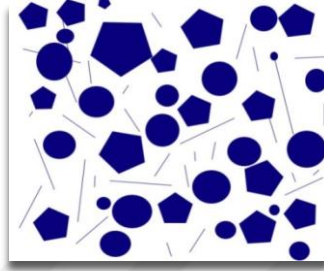
**Resim 2.6.** M. C.Escher, Kuş ve balık. no: 22, Hindistan mürekkebi, renkli kurşun kalem, suluboya, 1938.

<http://www.mcescher.com/> (13.01.2018)

Şekil ve zemini yer değiştirmesi durumunda yanılsamanın oluşabileceği gibi görsel algılama sistemi, şekil ve zemin arasında ayrım yapar. Ancak formun zeminden farklı olarak algılanması belirli ilkelere bağlıdır. Aynı zamanda bir nesnenin ya da şeklin algılanış biçimi onun diğer parçalarla olan ilişkiyle alakalıdır.

### 2.5.2. Benzerlik ilkesi

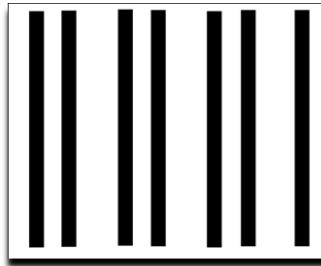
Farklı öğelerin yer aldığı mekân ya da tasarımda renk, doku, şekil, vb. özellikleri bakımından birbirine benzeyen öğeler grup olarak bütünmüş gibi algılanır. Şekil 2.9'da görüldüğü üzere, birbirine benzeyen formlar bütünlük halinde algılanmaktadır.



Şekil 2.9: Mustafa Kocalan, benzerlik ilkesi, 2015

### 2.5.3. Yakınlık ilkesi

Görsel düzen içinde birbirine yakın olan öğeler birlikte ve bütün olarak algılanır. Birey uyarıları yakınlık ve süreklilik ilkelerine göre gruplandırma eğilimindedir. Örneğin Şekil 2.10'da birbirine yakın olan çizgiler gruplaşmaktadır ve bütün olarak algılanmaktadır.

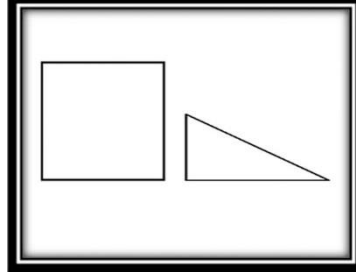


Şekil 2.10: Mustafa Kocalan, Yakınlık, küme oluşturma, 2015

### 2.5.4. Basitlik ilkesi

Organizma, basit ve düzenli bir şekilde organize edilmiş şekilleri daha kolay algılaya eğilimine sahiptir. Genç, (1990, s.8) algılama konusunda görülen formların ilişkileri ve özelliklerini sıralarken simetrik bir formun asimetrik formdan daha kolay

algılanabildiğini vurgular. Sadece yatay ve dikey yöne sahip olan karenin kenarları birbirine eşit olup merkezle aynı uzaklıkta yani simetrik olması nedeniyle farklı açılara sahip bir üçgenden daha basit ve yalın olarak kabul edilir (bkz. Şekil 2.11). Dolayısıyla simetrik ve yalın olan biçimlerin veya nesnelerin amorf, karmaşık ve asimetrik olanlara göre daha kolay algılanabildiği anlaşılmaktadır.



Şekil 2.11: M. Kocalan, Simetrik ve asimetrik form.2017

Bir diğer örnek Şekil 2.12’de görüldüğü üzere daireler ve üçgenler gibi tanıdık formların diğer amorf biçimlerden daha kolay algılandığı konusunda da bir sav mevcuttur. Daha önce de bahsedildiği gibi zihin şekilsiz olanı yani amorf biçimleri anlamlandırmakta ve çözümlemekte zorlanır.



Şekil 2.12: M. Kocalan, Geometrik ve amorf formlar, 2015

### 2.5.5. Tamamlama ilkesi

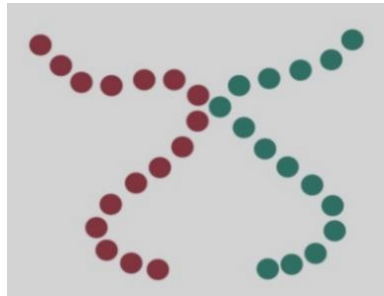
Tamamı görülmeyen cisimleri beyin geçmiş deneyim ve birikimlerden faydalanarak tam olarak algılar. Beyin bu tamamlamayı daha önceki algıları örgütlerken kullandığı kalıplara göre yapar. Kanizsa üçgeni (bkz. Şekil 2.1 s.21) gibi benzer örneklerine çok sayıda rastlanan görsellerde, alışkanlıklar veya deneyimler sayesinde beyin formu tam olarak algılamaktadır. Tamamlanmamış bir hareketi yansıtan resim karşısında

izleyici, hayal gücü ile beyninin deneyimine bağlı olarak hareketin geri kalanını tamamlar.

Tamamlama ilkesini sadece görsel değil işitsel veya düşünsel boyutta da ele alabiliriz. Bu konu hakkında Gombrich, William James'ın *Talks to Teachers* (Öğretmenler İçin Söylevler) adlı eserinden bir örnek vermiştir. James' a göre: "birini konuşurken dinlediğimizde ya da basılı bir şey okuduğumuzda, dinlediğimizi ya da okuduğumuzu düşündüklerimizin büyük bir bölümü belleğimizce tamamlanır". Arnheim tamamlama ilkesi konusunda bellekteki imgelerin, algıyı teşhis etmeye, yorumlamaya ve bütünlemeye hizmet ettiğini ve bu nedenle de eksik bir uyarının geçmiş deneyimlere başvurmadan algısal olarak tamamladığını söyler. "Retinal izdüşümü gözün kör noktasından geçecek şekilde yerleştirilmiş bir kalem, kesintisiz olarak görünecektir. Keza, beyin hasar görmesi nedeniyle görüş alanının belli bölgelerinin görülmemesi durumunda (hemianopsia), kör bölgenin yarı yarıya gizlediği bir daire tam algılanacaktır"(Arnheim, 1997/ 2012, s.103). Bir formun veya nesnenin eksik parçasının veya tamamlayıcı parçasının gizli olması bütünlüğü algılama konusunda gözlemciyi engellememektedir. Çünkü parçanın orada olduğu düşüncesi bellekte yer edinmiştir.

#### 2.5.6. Süreklilik ilkesi

Aynı yöne giden ve tekrarlanan hareket, biçimler arası ilişkiyi kuvvetlendirir ve organizmanın daha kolay algılamasını sağlar. Örneğin Şekil 2.13'de yer alan kırmızı noktalar yeşillerle kesiştiği noktadan itibaren farklı renkle rotasına devam edebilmektedir.



Şekil 2.13: Mustafa Kocalan. Süreklilik, 2017

## 2.6. Görsel Algıda Yanılsama

Uyarıcıların ne kadarı algılanmaktadır?, Beyine ulaşan uyarıcılar nasıl yorumlanmaktadır? gibi sorulara rasyonel cevaplar arayan araştırmacılara göre yanılsamalar; gerçekte var olan duyuusal uyarıcıları beynin yanlış veya bozuk bir şekilde yorumlaması ve gerçekliğin çarpıtılması gibi durumlarda oluşmaktadır.

*Yanılgi*, “yanlış doğru veya doğruyu yanlış sanma, hata” (TDK. 2017) olarak tanımlanırken, beyinde değerlendirilen algı ile somut olan arasında farklılıklar olduğunda söz edilen *yanılsama* ise; algılama esnasında oluşan hatalar veya eksiklikler olarak tanımlanmaktadır. Ancak yanılgı ve yanılsama kavramlarının etken-edilgen ve anlam yönüne çeşitli nüanslarla yaklaşılmıştır. Örneğin Eroğlu (2003, s.170), “gözün hatları ve şekilleri gerçekte olduğu gibi görmemesini” *göz aldanımı*; “resimde bazı optik hünere başvurarak biçimleri olduklarından başka türlü gösterme sanatını” ise *göz aldatma* olarak tanımlamıştır. Bu ve buna benzer tanımlar, çeşitli disiplinler ve bilim dallarında farklı? normlara dayandırılarak ele alınmaktadır.

Doğada çoğu zaman kendiliğinden oluşan yanılsamalara hayatın her alanında rastlanılmaktadır. Doğal yanılsamaların çoğu beynin algılama sonucu gerçekleşen derinlik algısı, algısal değişmezlik ve hareket algısı gibi kavramlardan oluşan genel varsayımlara dayandırılır. Dolayısıyla da başta görme duyusu olmak üzere tüm duylarda oluşan yanılsamaların büyük bir bölümü belli kurallarla veya yasalarla açıklanabilmektedir. Ancak bazı araştırmacılar, yanılsamaların oluşması konusunda bahsi geçen faktörlerin yeteri kadar bilinmediğini ve bilimin bu konuda bazen yetersiz kaldığını savunmaktadırlar. Örneğin; Parsıl’a (2012, s.14) göre bilim, retinada yer alan iki boyutlu görüntünün üç boyutlu hale dönüşme şeklini görsel yanılsamaların ardında yatan gerçekleri açıklama konusunda yetersiz kalabilmektedir.

Daha geniş açıdan ele alındığında; yanılsamaların neden ve sonuç ilişkilerine bağlı olarak farklı sınıflandırmaların olduğu görülür. Örneğin, gerçeğin farklı algılanması, duyu organlarına ve uyarıcılara bağlı bir özelliktir ki bu, çeşitli kaynaklarda *fizyolojik yanılsama* olarak tanımlanmaktadır. Yaşam biçimi ve deneyimlerden kaynaklanan,

bireyin alışkanlıklarına ve inançlarına ters düşen durumlarda ortaya çıkan (benzetmeler, yakıştırmalar, çeşitli çıkarımlar ve fenomenler) yanılsamalar ise *Psikolojik yanılsama* olarak adlandırılmaktadır. Bazı kaynaklarda da optik yanılsamalar, temsil ettiği nesnelerden farklı algılanan görüntülerle oluşturulan *değişmez optik illüzyonlar*, gözlerin ve beynin bir tür aşırı uyarılması ile etki gösteren *fizyolojik optik illüzyonlar* ve bilinçsiz çıkarımlar sonucuna dayandırılan *bilişsel illüzyonlar* olarak üç gruba ayrılmıştır (Kayaoğlu, 2013). Örneğin, Platon'un yüz yıllar öncesinde söylediği gibi, bir kısmı suya batmış bir nesne kırılmış gibi gözüktür ve dolayısıyla suyun dışında kalan kısmından farklı algılanır. Bu bir fizyolojik yanılsamadır. Herhangi bir nesnenin (karanlıkta yolda duran bir poşetin kediye benzetilmesi gibi...) farklı bir şeye benzetilerek algılanması ise psikolojik yanılsama olarak kabul edilir. Gregory (1997 s.1121–1127), *Knowledge in Perception and Illusion* isimli makalesinde, yanılsama çeşitlerinin farklı nedenleri olsa bile, sonucunda benzer fenomenlerle karşılaşılabilceğini ve bazen deneysel kanıt gerektiren sınıflandırmalar yapılabileceğini vurgular. Gregory'e göre yanılsamalar *fiziksel nedeni olanlar* ve bilginin yanlış uygulanmasına bağlı olan *kavramsal yanılsamalar* olarak iki çeşidi vardır. Işığın etkilerine bağlı olarak değişebilen obje ve göz arasındaki yanılsamalar, *fiziksel* olarak sınıflandırılabilmesine rağmen, gözün algısal işaretlerinin bozulmasına bağlı olan yanılsamalardan farklıdır. Algısal işaretleri okumak ya da yorumlamak için beyin tarafından görevlendirilen yanlış uygulanan bilgiye bağlı olan kavramsal yanılsamalar bu ikisinden de oldukça farklıdır.

Yanılsamalarda ortada gerçek dışı veya yanlış olan bir durum vardır ancak, Gregory'e göre bilimin gerçeklik tanımı görüntülerden farklı oldukça, bu ayrılığın *yanılsama* olduğunu söylemek hemen hemen her algının yanılsatıcı olduğunu belirtmek gibi anlamsız bir sonuca varmak olurdu. Yanılsamayı basit ölçümlerdense, sistematik görsel ve algılanan diğer farklılıklarla sınırlamak daha iyidir. Yazar bu noktada görsel algıların bilinçsiz çıkarımlar olduğu hakkında düşüncelere sahip olan ve ortaya atan kişinin Alman bilge Hermann von Helmholtz (1821-1894) olduğuna da değinir. Von Helmholtz' ın 1866 yılında bu bilinçsiz çıkarımlar hakkında yaptığı yorumu şöyledir: "İnsan algısı parçalar halinde ve genelde çok az geçerli verinin göz tarafından işaretlenmesi ve böylece algısal işaretlerden anlam çıkarmanın dünyanın

bilgisi ile ilgili çıkarımlar gerektirmesi ile dolaylı olarak objelerle alakalıdır” Gregory (1997 s.1121).

Düş gücüne bağlı yanılsamalar, bir nesnenin çeşitli formlara ya da anlamlı biçimlere benzetilmesi gibi yakıştırmalarla ilişkilendirilmektedir. “Yakıştırmalar beynimizin sürekli olarak rastlantısal örüntülerde ve ileti değeri düşük görüntülerde bile anlamlı olan bildik tanıdık şeyleri arayıp bulma eğiliminden kaynaklanıyor” (Alsaç, 2010, s.20). Bu bağlamda biçimselleştirmeden kaynaklanan beklenmedik oluşumlar ve olmayan bir şeyi varmış gibi algılanmasının nedenlerinden bazıları, beynin görüntüleri çevresiyle birlikte algılayıp yorumlamasına dayandırılır. Aynı zamanda yanılsamaların genellikle beynin algılama ve yorumlama düzeneğine bağlı oluştuğunu ifade eden bilim adamları yaptıkları deneylerde, algıyı yalın hale indirgeyerek veya algılamaya yönelik mekânizmaları da değerlendirerek, algı sisteminin çalışma biçimini ve yanılsamaların oluşumunu incelemişlerdir. Bu incelemelerde, belirli bir bakış noktasına ihtiyaç olması gerektiği, yakınlık-uzaklık, süre, hareket, odaklanma vb. faktörlerin yanı sıra görme organında rahatsızlıkların olması durumunda fiziksel faktörlerin algı seviyesini ve seyrini değiştirebildiği, yanılsamaların her an ve herkes tarafından aynı şekilde algılanmadığı izlenmiştir.

David M. Eagleman, *Visual Illusions and Neurobiology (Görsel yanılsamalar ve Nörobiyoloji)* isimli makalesinde, tarihte ve sinirbiliminde yanılsamanın birçok kategorisini incelemiş ve bu tür yanılsamaların sinirbilim araştırmalarına nasıl yol gösterdiğini açıklamıştır. Eagleman’a (2001, çeviri s. 920-926) göre, çevresel görüşümüzdeki kararlılık yaklaşık olarak buzlu camdan bakmayla eşdeğerdir.... Aynı zamanda farkında olmadığımız görsel alanımızın sınırları ve görsel açımızın limitleri olması dahi bir çeşit yanılsamadır. Görüntülerin art arda sıralanmasıyla oluşan sinema veya video gibi yanılsamalara ise hayatımızın normal yönleri olarak yaklaşıyoruz.

Yanılsamaların bir kısmı derinlik veya uzunluk algısından, bir kısmı da formların veya elemanların gerçek ölçülerinin ve konumlarının farklı algılanmasından kaynaklanır. Böylece kendiliğinden oluşan etkilerde ve biçimsel bağlamda nesneler

veya mekân ile ilgili algı bozukluğu yaşandığında, dikkat edilmesi gereken izleyicinin bulunduğu yere göre konumu, bakış noktası ve açısı gibi ogulardır.

Yanılsamayı görünüşleri olarak sınıflandıran ve her birinin hangi yanılsama çeşidine uyduğunu örneklerle gösteren Gregory (1997, s.1125), bazı nedenlere dayandırarak yanılsamaların anlam karmaşası, bozukluk, paradokslar ve kurgular gibi sınıflara ayrılabilceğine değinmiştir. Örneğin yazar, Necker Cube (Necker Küpü) isimli illüzyonu *Belirsizlikler/anlam karmaşası*; Müller Lyer illüzyonu' nu *çarpıtma, bozukluk*; Penrose üçgenini *paradokslar*; Faces-in-The-Fire' ı ise *kurgular* olarak sınıflandırmıştır.

Yanılsamaların, imgeleri yorumlama ve anlam yükleme konusunda izleyiciyi veya algıyı ne denli etkilediği konusunda çeşitli önermeler sunulmuştur. Örneğin Gombrich, imgelerin yorumlayan kişilerin, yanıltıcı şeylerden sakınabileceklerinin zor olduğunun farkında olduklarını ifade eder. Bu konu hakkında ise şu örneği verir: “Askeri bilgi toplamak için uçaktan çekilen resimleri inceleyenler ya da bir röntgen filmindeki gölgelerden bir tanıya varmak durumunda olanlar, insanın çoğu zaman gördüğüne inanmak yerine inandığını gördüğünü ve bu yüzden varsayımları esnek tutmanın ne kadar önemli olduğunu öğrenmek zorunda kalmışlardır”. (Gombrich, 2015, s.176).

Duyu organlarının yapısal özellikleri veya kişinin psikolojik durumuna bağlı olarak biçimlenen yanlış veya eksik algı, yanılsamaların oluşumundaki en önemli etkenlerden biridir. Çember genişletildiğinde, sosyal ve kültürel yaşam, inançlar, geçmiş deneyimler gibi faktörlerin algıyı etkilediği söylenebilir. Bu ise, nesneyi algılanma biçimini veya nesneye bir anlam yüklenip hakkındaki düşüncelerin şekillenmesini, beklentilere, ihtiyaca, kullanım amacına ve kişinin o anki psikolojik durumuna göre değişebileceğini gösterir. Arnheim, bu konu hakkında Psikiyatri uzmanı Van den Berg'in bir anısından bahseder.

Berg, bir dostunun ziyaretine hazırlanırken şöminenin yanına ısınması için koyduğu bir şişe şarabın görünümünü betimlemiştir. Dostu ziyaretini iptal ettiğinde, oda sessizleşir, şişe terk edilmiş görünür gözüne. Çok daha geniş bir anlamda bütün aletler, işlevlerini yerine getirmek için gerekli olan görülmez mevcudiyetini kendi görünümüne katma eğilimdedirler. Bir köprü, üzerinde yürünecek bir şey



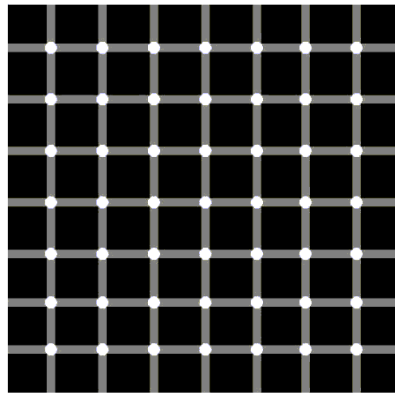
olarak, bir çekiç sapından kavranıp vurulacak bir şey olarak algılanır. Bu uzanım, bir nesne ile onun kullanımı arasındaki salt bir çağrışım ya da nesnenin hangi işe yarayabileceği konusunda salt bir anlayış olmaktan çok daha elle tutulur bir şeydir. Bu kullanılmadığı sürece eksik olarak görünen bir nesnenin doğrudan algısal olarak tamamlamasıdır. (Arnheim, 1997/2012, s.108).

Bu açıdan değerlendirildiğinde yanılsamaların oluşmasında rol oynayan en önemli etmenlerden birinin de beklentiler olduğu söylenebilir. Nesne herhangi bir olaydan sonra veya bir eyleme katılmasıyla farklı bir görsel imge haline gelebilir. Bu etkenler bağlamında algısal farklılıklara Gombrich de benzer bir örnek verir. “Üstünde at başı bulunan sopa köşede kaldığı sürece, yalnız bir oyuncaktır; ama çocuk üstüne oturur oturmaz, çocuğun imgelemine odak noktası olur ve bir ata dönüşür” (Gombrich,1992, s.201). Nesnelerin hangi kavramı ve düşünceyi temsil ettiği veya nasıl algılandığı konusunda kesin bir yargı ya da fikre yönelten; ondan beklenen faydacı çıkarımlar ve ona yüklenen anlamlardır. İnsanın belli bir içeriği beklemeye başladığında veya kendini yönlendirdiğinde kendi çalışmalarının bilincinde olmaktan çıktığına değinen Gombrich, görüntülerin kendiliğinden düzene girip beklentilere hizmet ettiğini vurgulamıştır. Aynı zamanda olasılıklardan da bahseden yazara göre; “Ortada yalnızca tek bir olasılık varsa, o zaman alımlama aygıtımız, en hafif bir akustik uyarıyla, verilecek tüm mesajı tahmin edebilecektir; dahası, kimi zaman bunu sözü edilen uyarı olmadan da gerçekleştirecektir” (Gombrich, 1992, s.200). Yazar burada, uyarıcının bazı durumlarda önemsiz olabileceği ve olasılıklara karşı tetikte olan beynin uyarıcıya anlam yüklemesi ve çözümlemesi konusuna dikkati çekmek ister.

Çeşitli fenomenler, öngörüler ve düşünceler, teknolojinin yanı sıra sosyo-kültürel farklılıklardan ve yaşam biçimlerinden etkilenir veya şekil alır. Kültürlere bağlı olarak değişim gösteren eğitim, inanç, siyasi tutumlar, örf, gelenek ve görenekler gibi sosyal yaşam şartları ve psikolojik manipölasyonlar algısal farklılıklara neden olur. Herhangi bir doğal canlı varlık, halkın saygınlığı ve inançları doğrultusunda kültürel bir simge haline gelebilir. Bu ve buna benzer kavramlar kültürel yapıyla ve insanların algısal deneyimleriyle ilişkilendirildiğinde veya karşılaştırıldığında, farklı fenomenlerin ortaya çıktığı görülür. Örneğin inek, Hinduizm dini ve kültürel değerler açısından Hindistan’da kutsal sayılır. Eski çağlardan beri hem dinsel inançlar hem de geçim kaynağı açısından değerli sayılan ineklerin sütünden, dışkılarından

faaydalanılmakta, bu nedenle de halk için vaz geçilmez bir varlık olduğu düşünölmektedir. Dolayısıyla da herhangi bir hayvanın veya bir nesnenin taşıdığı anlam ve önem bakımından költürlerarası farklılıklar olabilmekte buda kişilerin algısal bağlamda sübjektif davranabileceklerini göstermektedir. Anlam yükleme konusunda yönlendirici veya manipölatif yapısı olan sosyoköltürel etmenlerin yanı sıra fobiler, hobiler ve dogmalar da özel düşünce ve algının nedenleridir. Aynı zamanda çeşitli költürlerde stratejik yapılanmalar, sistemler, siyasi ideolojiler veya temel bir amaca hizmet etmeyen (örneğin Vandalizm gibi) yaklaşımlar da algısal farklılıkların oluşmasında rol oynar.

Fizyolojik nedenlerden kaynaklanan yanılsamalar, uyarıcının veya herhangi bir faaliyetin varlığıyla gerçekleşir ve genellikle kişilerde aynı şekilde algılanır. Uyarıcılar ışıık, renk, hareket, ritim, parlaklık, konum ve boyut gibi etkenler ile birbirinden farklı özellikler kazanır. Uyarıcıların göz veya beyin üzerinde aşırı uyarım yapması gibi durumlarda oluşan fizyolojik yanılsamalara verilebilecek en iyi örneklerden biri de Alman psikolog Ludimar Hermann (1838-1914) tarafından 1870 yılında keşfedilen Izgara İllüzyonu' dur (bkz. Şekil 2.14). Hermann bir örgü çerçevesinde düzenlenen birtakım şekillerin olduğu bir kitap okurken şekillerin aralarında direkt olarak onlara baktığında kaybolan gri noktaları fark eder. (Eagleman, 2001 s. 920-926). Şekilde göröldüğü üzere gri çizgilerin kesişim yerlerinde bulunan beyaz noktacıklar bölge bölge siyah veya koyu gri benekler olarak algılanır ve bunun üzerine dinamik bir etki oluşur.



**Şekil 2.14:** Ludimar Hermann, Hermann ızgara illüzyonu, 1870

<http://www.color-theory-phenomena.nl/11.03.htm> (30.01.2016)

Bir reseptör aktifleştğinde kendine komşu reseptörü inhibe<sup>1</sup> eder. Bu inhibisyon kenarları vurgulayarak, zıtlık oluşturur. Hermann ızgara illüzyonunda gri noktalar kesişim yerlerinde görülürler çünkü artmış karanlık çevrenin sonucu olarak inhibitör cevap oluşmuştur (Pinel, 2005). Izgarayı oluşturan karelerin renkleri değiştiğinde benekler de paralel olarak o rengin tonlarında algılanır.

Ani bir sarsıntı sonrasında da görme duyusunda fizyolojik yanılsamalar gözlemlenir. Alsaç' a göre bunun nedeni sarsıntıdan dolayı fiziksel olarak uyarılan göz sinirlerinin beyine gerçekte olmayan ışık parıltıları algılamış gibi bir ileti yollaması ve beynin bunları parlayıp kaybolan şimşek ya da yıldız görüntüleri olarak yorumlamasıdır. Örneğin gözler ovuşturulduğunda ışık parıltıları görülebilir. Hatta araştırmacılar gözün basınç uygulanan noktanın nasıl bir etki yaratabileceği konusunda da deneyler yapmıştır. “İnsanlar göze ışık gelmeden dış etkenlerle oluşan bu tür parlamaları çok eskiden beri gözlemlemişler, daha sonra bunu eski Yunancadan alınmış iki sözcük “phos” (ışık) ve “phaincin” (göstermek) ile kurdukları “fosfen” sözcüğüyle anlatmışlar” (Alsaç 2010, s.18). Aynı zamanda yorgunluk veya aşırı uyarılma sonucu göz sinirlerindeki değişiklik beyinde çeşitli görüntülerin oluşmasına neden olduğu söylenmektedir.

Belirsiz görüntülerden, deformelerden, paradokslardan oluşan ve 19. yüzyılda Von Helmholtz tarafından ortaya atıldığı ifade edilen bilişsel yanılsamaların nedenleri ise; uzunluk, büyüklük, perspektif gibi çeşitli unsurlara ve bilinçsiz çıkarımlara dayandırılır. “Müller-Lyer yanılsaması” ve “Ponzo yanılsaması” geometrik optik yanılsamalara örnek olarak verilirken, bilinçsiz çıkarımların rol aldığı form zemin paradoksunun yaşandığı Rubin vazosu ve özellikle ünlü sanatçı M. C. Escher' in bazı eserlerinde yer verdiği paradokslar bilişsel yanılsamalar olarak kabul edilir.

Nesnel boyutluluk ya da rölyef etkisiyle oluşan yanılsamalar hakkında da çeşitli örnekler verilmiştir. Hatta iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu etkisiyle tasvir edilen nesne algısının gerçek nesnenin kendisinden daha etkili olduğu iddia edilir. Bu tür nesnel gerçekliği olan uyarıcıların iki boyutlu yüzeyde derinlik etkisini son derece güçlü kıldığı konusuna değinen Berger, bir resmin yapımında kullanılan malzemenin

---

<sup>1</sup> İnhibe: (Enzimlerin etkisini) azaltıcı, önleyici, geciktirici, engellenmiş,

ve teknik özelliklerinin de yanılsama etkisine kattığı desteğinden ve bu tekniklerin vermiş olduğu görsel etki farklılığından bahseder. Berger'e (1972/2013, s.88-89) göre, "yağlıboya resmi öbür resim türlerinden ayıran şey, nesnelerin dokunulabilir olmasını, dokusunu, parlaklığını ve katılığını yansıtabilmedeki üstünlüğüdür. Yağlıboya gerçek nesneleri elimizle dokunabileceğimiz gibi gösterir bize. Bu tür resimdeki imgelerin iki boyutlu olmasına karşın gözü aldatma etkisi yontunun etkisinden çok daha büyüktür". Yontunun kendisi gerçekte üçboyutludur ve alışılmış, kabullenilebilir bir durumdur. Ancak bu, gerçek nesnel varlığından farklı algınabilen resim için geçerli değildir.

Görsel algıyı etkileyen ve yanılsamaların oluşmasında payı olan bir diğer etken ise kör nokta kavramıdır. Deneylerle ispatlanmış kör nokta günlük yaşantıda her an yaşanabilen bir gerçektir. Her hangi bir görüntüyü tam olarak gördüğümüzü sanırız, ancak göz görüntünün bir kısmını algılayamamaktadır. Beyin eksik olan kısmı ton, renk, biçim açısından bütünüyle ilişkilendirir ve görüntüyü tam olarak algılar.

Algı yanılgıları bazı durumlarda *halüsinasyon* olarak da ortaya çıkmaktadır. Ancak halüsinasyonda gerçek bir uyarıcıya gerek duyulmayabilir. Aynı zamanda *delüzyon*, *sanrı* veya *hezeyan* da gerçeği temsil etmeyen ve ona uymayan düşünciyi tanımlamak için kullanılır. Örneğin Krausse, görünen dünya ile birlikte bilinçaltına itilen birçok deneyimin var olduğunu ve bunların düşlerde ve halüsinasyonlarda ortaya çıktığı gibi, resimlerle de ifade edilebileceği konusunda ortak bir fikrin olduğunu belirtir. İzleyicinin ilgisini çekmek adına sunulan bu tür sanatsal çalışmalarda gizemli semboller veya şekiller gibi analiz edilmeyi bekleyen birçok olgu da farklı bir tartışmanın tetikleyicisi olabilir.

Geçmişte, yanılsamalar bazen görsel anlatıma uygun olmayan konular olarak düşünülürdü. Yakın bir zamanda; on dokuzuncu yüzyıl psikoloğu Oswald Kulpe zamanın düşünsel atmosferini algısal yanılsamaların "nesnel algıların içeriğinin öznel sapkınlığı" olduğunu ifade etmiştir. Bu yüzden Exner'in 1875'teki görünen hareket üzerindeki deneyleri fazla dikkat çekmedi, Gestalt hareketini neredeyse 40 yıl sonra açıklayan Max Wertheimer'a kadar, yanılsamaların çalışmalarının değiştiği bir ortamda görünen hareketi yeniden inceledi (Eagelman, 2001, 920-926).

Sonuç olarak, manipölasyonlar, simölasyonlar, ütopyalar ve çeşitli fenomenler yaratmak adına bilinçli olarak uygulanan yöntemler sayesinde gerçekleşen yanılsamalar hakkında; uyarıcıların beyinde oluşturduğu etkiler ve buna bağılı olarak bilişsel çıkarımlara ters düşen durumlarda da bahsedilebilir. Sanat pratiklerinde ise gerek üçboyutlu etki, gerekse optik yanılsamalar oluşturma adına perspektif, zıtlıklar gibi ilkeler ve çeşitli yöntemler kullanılır. Tüm bu neden ve sonuçları değerlendirmek ve bir sonraki bölümde gereken çözümlemelere yardımcı olması adına, çeşitli ilke ve elemanlar ile gerçekleştirilen yanılsamalar alt başlıklar altında ele alınmıştır.

## **2.7. Temel İlkeler Bağlamında Görsel Yanılsamalar ve Uygulama Yöntemleri**

Yanılsamalar farklı kurgular, anlam karışıklıkları, paradokslar ve bozukluklar olmak üzere çeşitli sınıflara ayrılmıştır. Tüm bu özellikler hem görsel hem de düşünsel boyutta ele alındığında, duyuların ortak bir örüntüsü oldukları ve algıda çeşitli fenomenlerin oluşmasını sağladıkları söylenebilir. Örneğin iki boyutlu yüzeyde sistemli biçimde yerleştirilmiş şekillerin büyüklükleri konusunda alışılmış bir sistemin dışına çıkıldığında ya da izleyicide bir yanılsama etkisi vermek amaçlandığında, büyük-küçük, açık-koyu gibi zıtlıklar, elemanlar arasındaki boşluk, yön vb. ilkeler ile düzenlemeler yapılmaktadır. Gerek neden ve nasıl? sorularına cevap aramak, gerekse yanılsamaların sağlanması adına kullanılan bu tür ilke ve elemanları genel olarak ele alıp değerlendirmek faydalı olacaktır.

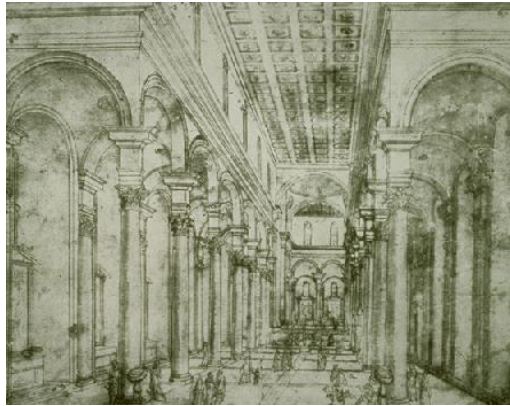
### **2.7.1. Perspektif, mekân ve espas ilişkilerinde görsel yanılsamalar**

“Bugün biz geçmişin sanatını hiç kimsenin görmediği bir biçimde görüyoruz. Aslında bambaşka biçimde algılıyoruz. Bu değişiklik; perspektif geleneği denen şeyin aracılığıyla gösterilebilir” (Berger, 1972/2013, s.16). Berger’in de bahsettiği gibi, perspektif sayesinde nesne, mekân gibi görünür şeylerin bakan kişinin görüş açısına uygun biçimde düzenlendiği görüntüler elde edilir. İlk kullanıldığı dönemlerden itibaren perspektif yöntemleriyle ikiboyutlu yüzeyde derinlik ve üç boyutlu etki verilmektedir.

Antik Çağ'da doğrusal perspektifin keşfedildiği veya kullanılıp kullanılmadığı konusunda çelişen fikir beyanları görülür. Bazı kaynaklarda Mısırlıların perspektifin basit geometrik kurallarını bildikleri, Yunanlıların ise mimari yapıların sütunlarında daraltma tekniğini kullanarak yanılsama etkisi yarattıkları ifade edilir. Örneğin, “Ünlü matematik tarihçisi Moritz Cantor’un da belirttiği gibi Mısırlılar, perspektifin kullanıldığı temsiller için gerekli olan basit geometri kurallarını daha o zamanlarda biliyordu. Özellikle de geometrik oranların bilgisine sahiptiler, dolayısıyla gerektiğinde ölçüyü küçültüp büyütebilecek kadar ileri düzeydeydiler” (Florenski, 1989/2011, s.53)

Optik olgular ile yakından ilgilenen ve perspektifin Rönesans Avrupasında (İtalya’da) tam anlamıyla çözümlenmesinde büyük katkıları olan Floransalı mimar Filippo Brunelleschi (1377-1446), 15. yüzyıl başlarında gerçekleştirdiği çizimlerinde, doğrusal perspektifi teknik olarak ele almıştır. Sanatçı Floransa Katedrali’nin önünde yaptığı deneyde, doğrusal perspektifle iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu etki verilebileceğini göstermiştir.

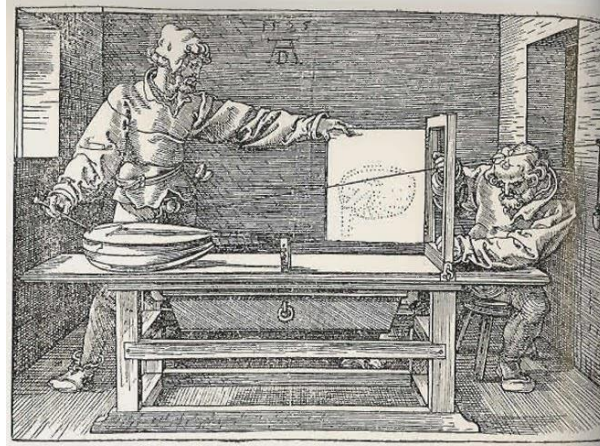
Nesneleri iki boyutlu yüzeye aktarmakta kullanılan taslak aletleri vb. araçların tarihinin yüzyıllar öncesine dayandığı söylenebilir. Mimari yapıtlarının çizimlerini yapan Brunelleschi 1428 yılında Floransa’da bulunan Santo Spirito Kilisesi için yaptığı çizim (bkz. Resim 2.7) görüldüğü üzere tek bir noktaya giden çizgiler perspektifin ve üç boyutlu etkinin güçlü bir kanıtıdır.



**Resim 2.7.** Filippo Brunelleschi, Floransa’da Santo Spirito Kilisesi için perspektif çizim, İtalya, 1428

<https://www.wikiart.org/en/filippo-brunelleschi/13.01.2018>

Tek noktadan bakış açısına bağlı algılama biçimlerine değinen Gombrich, bir delikten bakıldığında görülebilen ya da görülemeyen imge konusunda çözümlemeler yaparken kullanılan ve Rönesans'tan önce de bilinen perspektifin olanaklarına yer vermiştir. Aynı zamanda, bakışların düz çizgiyi takip ettiğini ve uzaklık arttıkça nesnelerin boyut istikrarının da algısal bağlamda değiştiğini açıklayan bir normdan bahseden Gombrich'e (1992, s.244) göre, tek bir açıdan bakıldığında nesnelerin sadece bize dönük olan kısmını görebiliriz. “Bu bakış açısının belli bir noktadan nasıl oluşturulabileceğini tasarımıyabilmek için bütün yapmamız gereken, söz konusu nesnenin yüzeyinin bütün bölümlerinden seçilen noktaya doğru çizgiler çekmektir. Bu çizgilerin saydam olmayan bir cisimden geçtikleri yerde ilgili bölümler gözükmeyecektir; çizgilerin engele rastlamadan geçtiği yerlerde ise gözükecektir.” Yazar ayrıca bu konu hakkında Albrecht Dürer' in *Ölçüm Dersleri* (1525) isimli gravürünü (bkz. Resim 2.8), örnek göstermiştir. Bahsi geçen kuramsal temelin bütününün sergilendiği “bu resimde sicim, düz görüş çizgisini temsil etmektedir ve gösterilen şey, lavtanın ressamın sicimin duvara raptedildiği yerde olduğu varsayılan gözünden bakıldığında, çerçevenin içerisinde nasıl gözükeceğidir” (Gombrich, 1992, s.244).



**Resim 2.8.** Albrecht Dürer, *Ölçüm Dersleri*'nden, 1525, Gombrich 2015, s.212

Çizgisel perspektifin prensiplerini ortaya koyan Brunelleschi'den sonra Leone Batista Alberti de (1404-1472) yazdığı *De Pictura / Resim Üzerine* (1435-36) adlı eserinde, perspektifin temelinde yatan bakış açısı ve geometriyi ele almıştır. Brunelleschi' nin birbirine paralel olan tüm çizgilerin ufuk çizgisi üzerine doğru tek

bir noktaya doğru uzandıklarını keşfetmiştir. Dolayısıyla da bu yanıltıcı teknik, mekânı iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu izlenimiyle görünür kılmıştır. Resmin yüzeyini ressamın dünyaya baktığı *açık pencere* ye benzettiği söylenen Alberti, iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutluluğu sağlayan bir konsept geliştirerek nesnelerin yüksekliği veya büyüklüğünün uzamsal alanda yer alışı şeklini çözümlemiştir. Daha önce ünlü Matematikçi Öklid'in de (Euclid) MÖ (330-275) bahsettiği gibi figür ve nesne boyutları uzaklığa göre orantılı olarak değişmektedir. “Pencere, yani resim yüzeyi göz ve nesne arasına giriyor, doğal dünyadan doğruca ressamın gözüne ulaşan “akımları” yakalıyordu. Alberti, çizgisel perspektife orantılı olarak yatay mekân çizgilerinin aralıklarını hesapladı ve böylece nesnelerin gözden uzaklıklarına göre küçüldükleri bir matriks (ızgara) oluşturdu” (Krausse, 2005, s.9). Tüm çizgilere orantılı olarak nesnenin büyüklüğü, yüksekliğini belirleyen Alberti'nin resim kurgusunda kullandığı perspektif yöntemi, gerçekçi biçimde üçüncü boyutu betimleme konusunda dönemin sanatçıları tarafından da örnek alınmıştır.

Derinlik yanılsamasının perspektif ve ışık gölge gibi çeşitli etkenler ve tekrarlayan görüntüler gibi yöntemler sayesinde oluştuğuna dair bilgilere araştırmanın *Hacim ve derinlik algısı* gibi başlıkları altında da değinilmişti. Örneğin *Droste effect* adı verilen ve derinlik etkisi yaratan görüntüler (bkz. Resim 2.9) karşılıklı konulan aynaların görüntüyü tekrarlaması ve görüntünün fraktal yapıya benzer şekilde sonsuza kadar devam etmesiyle oluşmaktadır.

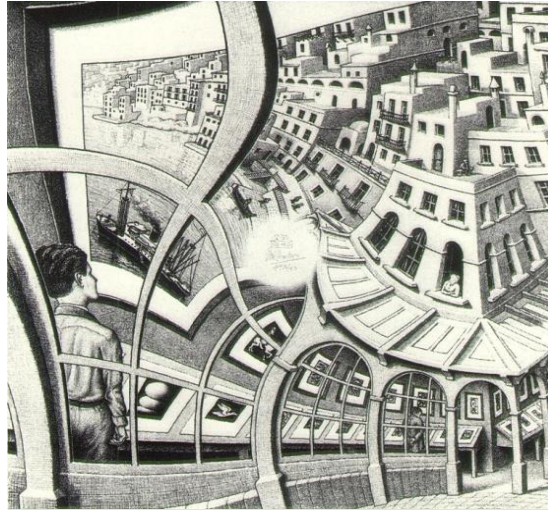


**Resim 2.9.** Mustafa Kocalan, Droste etkisi, 2016

M. C. Escher'in (1898-1972) *Resim Galerisi* (1956) isimli çalışması ise paradoksal bir mekâna sahip eserlerinden birisidir. (bkz. Resim 2.10) Sanatçının birbiri üzerine



bindirilmiş resim kareleriyle derinlik etkisi oluşturduğu çalışmasında, tabloya bakan bir erkeğin, tablonun içinde bulunan evin penceresinden bir kadın tarafından gözlendiği görülmektedir. “Resim ve ona bakan iç-içe geçmiş durumundadır. Bir diğer deyişle, iki farklı faz uzayı, iki değişik varoluş düzlemi, dış dışı olması gereken iki koordinat sistemi, resmin merkezinde, odak noktasında oluşan bir kör noktada, bir düğümde birbirlerinin üzerine katlanmaktadır”(Şencan, 2016).



**Resim 2.10.** M. C. Escher, Sanat/Resim Galerisi, taş baskı, 1956

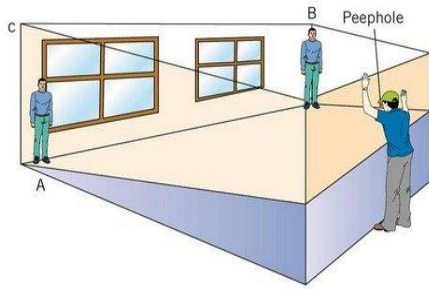
<https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/print-gallery-19102017>

Sanatçının bu ve buna benzer eserlerinden “görelilikler” serisinin altında yatan temel düşüncesi ve açıklaması ise şöyledir: “Perspektif, fotoğraf keşfedilmeden önce, ufukla yakından ilişkilendirildi. Oysa daha Rönesans döneminde bile yapının yatay çizgilerinin de en aşağı (nadir) ve en yüksek (zenit) noktalarda birleştiği bilinirdi. Bunu tavan resimlerinin dikey perspektifinde, en çok da sütun çizimlerinde açıkça görebiliriz” (Escher, 2005, s.14).

Perspektif kullanılarına bağlı fakat görme açısına ve alışılmış algılara ters düşebilecek çeşitli uygulamalar da yapılmıştır. Örneğin; ilk olarak 1935 yılında Amerikalı bilim dalı uzmanı Adelbert Ames Jr. (1880-1955) tarafından yapılan *Ames odası*, derinlik yanılsamasının şaşırtıcı bir biçimde sergilendiği bir çalışmadır. “Ames, bilgi ile uzaklık kestiriminin birlikte etkinliğini, deney için seçtiği kişilere bir göz deliğinden kol saatleri ya da küçültülmüş yansılarını göstererek

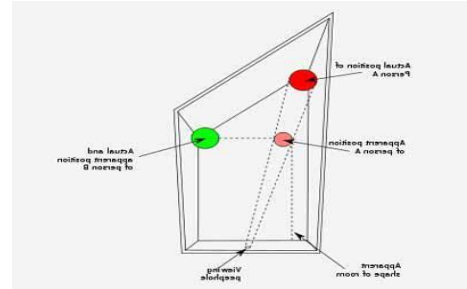
araştırmıştır”(Gombrich, 1992, s.252). Deney sonucunda nesneler bir noktada olması gerektiğinden daha küçük, diğer noktada çok daha büyük algılanmıştır. Ames ile birlikte gerçekleştirdikleri deneylerinde alan, nitelik, uzam ve perspektif konusunda çeşitli sonuçlar elde eden Ames’in öğrencileri ise; algılama, nesne ve yer üzerine bir yargıyı içermekte olan bu deneyimi *orada olma - o şey olma* deneyimi olarak adlandırmıştır.

Ames odası illüzyonu, mekân espas ve yüzey ilişkileri açısından değerlendirildiğinde, nesnelerin veya figürün konumlandığı noktanın gözden uzaklığına dikkat edilmesi ve yapısal anlamda mekânın geriye doğru genişlemesi gerektiği söylenebilir. Perspektif hesaplamalarına bağlı olarak tasarlanmış odanın içine bakılan noktanın karşısındaki duvar ve yan duvarlardan biri dar açı olarak algılanan yamuk biçimindedir. Şekil 2.15’te görüldüğü gibi odanın ‘c’ ve ‘b’ köşelerinde yükseklik farkı vardır. Aynı zamanda gözlemciye ‘c’ noktasında duran figür uzak iken, ‘b’ noktasında duran figür yakındır. Gözlemci ise bakış noktasından baktığında pencere, yer karoları, kapı gibi nesneler yardımıyla birbirinde farklı bu yüksekliği ve uzaklığı aynı hiza ve düzlem üzerindeymiş gibi algılamaktadır. Şekil 2,16 ise Ames odasının kuşbakışı krokisidir. Kırmızı ve yeşil noktalar figürlerin gerçek büyüklüklerini ve bulunduğu konumlarını, pembe nokta ise delikten (belirli bir uzaklık ve açıdan) bakıldığında kırmızı noktanın algılanan niceliğini temsil etmektedir.



Şekil 2.15: Ames odası 1

<http://aymematematikalesi.blogspot.com.tr/23052016>



Şekil 2.16: Ames odası kuşbakışı

<http://cognitiveconsonance.info/23052016>

Oda, özel olarak tasarlanmış yapısına rağmen belirli bakış noktası ve açısından bakıldığında sıradan normal şekliyle gözükmemektedir. Duvarlar eğik, yer karoları

perspektife göre ters ama sistemli; pencere ve kapı ise özellikle yanıltmaya uygun biçimde düzenlenmiştir. Odadaki figürlerin yeri değiştiğinde birbirinden küçük ya da büyük algılanmaktadır. Resim 2.11 ‘a’ da görüldüğü gibi figürler birlikte yan yana geldiklerinde aynı büyüklükte dirler. Ancak figürler odanın köşelerine konumlandığında (bkz. Resim 2.11 ‘b’ ve ‘c’) biri diğerinden daha küçük algılanmaktadır. Bu tür fenomenlerin nedenlerinden birisi de odaya tek gözle bakılmasıdır.



**Resim 2.11 a/b/c.** Mustafa Kocalan, Ames odası örnek çalışma, 2016

Ames odasında yaşanan yanılgılar kişinin nesne veya figürlerin büyüklüklerini tahmin edebilmesine, deneyimine ve özellikle de tanıma yeteneğine dayandırılabilir. Gombrich bu durumu, Philostratus’un da savunduğu gibi, kişilerin yaratıklar hakkında herhangi bir bilgisinin olmaması veya onların neler olduğu konusunda fikri olmadığı takdirde bir at ya da boğa betimlemesini anlayabilmelerinin imkânsız olduğu şeklinde açıklamıştır. “Bir resimdeki ufacık atları ya da boğaları uzakta bulunan atlar ya da boğalar diye yorumlamamız, ancak bildiklerimiz ya da daha doğru deyişle kestirimlerimiz aracılığıyla gerçekleşmektedir. Perspektifin en etkili yanılsamalarını izleyicilerin kökleri derine uzanan beklentilerini ve varsayımlarını destek aldığı noktada yaratmasının nedeni de budur” (Gombrich,1992, s.254). Uzaklık algısında insanların alışkanlıklarından kaynaklanan büyüklükleri tahmin etme ve tanımlama yetisi de bu yargıyı desteklemektedir. Beyin, cisimleri algılama

esnasında büyük-küçük ilişkileri, perspektifle ilgili alışkanlıklar ve çeşitli kurallar nispetinde çevresiyle ilişkilendirir. Örneğin İtalyan psikolog Mario Ponzo tarafından 1913 yılında keşfedilen *Ponzo yanılsaması*’nda gerçekte büyüklüğü aynı olsa da, beyin nesneyi uzam ve perspektif kurallarıyla ilişkilendirip mesafe kavramını da devreye sokarak, uzakta olanın kapladığı alan bağlamında değerlendirdiğinde büyük olması gerektiği düşüncesiyle diğerinden daha büyük algılamıştır. Ponzo, cisimlerin boyutlarını arka plana göre yorumlandığını savunur. Resimlerde görüldüğü gibi çizgiler ve figürler birbirleriyle kıyaslandığında gerçekte aynı olmasına rağmen farklı ölçülerde algılanmaktadır. Cüceloğlu’na göre (1991, s.119) bu yanılsama “uzaklık algılamasında birbiriyle mekânda kesişen çizgileri bir referans, karşılaştırma birimi olarak kullandığımızda ortaya çıkar. Böylece beyin, yukarıdaki yatay çizgiyi uzakta algılar ve bu uzaklığı telafi etmek için bir miktar büyüklük ekler.” Çünkü “retinaya yansıyan imgeler eşit büyüklükte olduğundan beynimiz uzak görünenin daha büyük olduğu sonucuna ulaşmaktadır” (Alıcı, 2013, s.97). Gerçekte eşit olmalarına rağmen üstteki çizgi daha büyük algılanmaktadır (bkz. Resim 2.12). Bir diğer örnekte de (bkz. Resim 2.13) görüldüğü gibi, tüm bu yanlış algıların sebepleri; beynin nesneleri çizgisel perspektife göre konumlandırması ve büyüklüklerini uzaklığa göre değerlendirmesidir.



**Resim 2.12.** Ponzo yanılsaması I, 2016



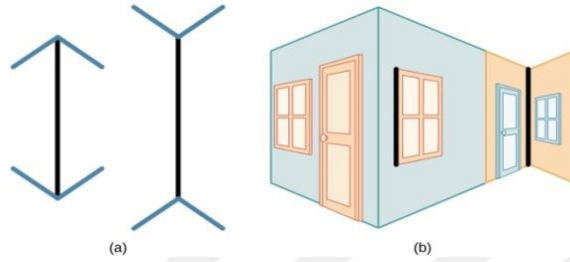
**Resim 2.13.** M. Kocalan, Ponzo yanılsaması II, 2016

Ponzo illüzyonu örneğine benzer *Ay yanılsaması* ismi verilen yanılsamanın nedenlerinin bilimsel açıklamasında da kıyaslama yapmak ve alışılmış çizgisel perspektif kuralları yer alır. Ayrıca algılanan nesne ve ilişkilendirildiği diğer nesnelerin özelliklerinin yanı sıra, beyin, zekâ, düşünce ve alışkanlıklar gibi etkenler devreye girmektedir. Ayın büyüklüğü (yarıçapı 1.737 km) ve dünyaya uzaklığı (384.400 km) olarak çeşitli kaynaklarda verilmektedir. Ancak bu uzaklık gözle

kavranabilir bir uzaklık ve büyüklük olmadığı için beynimizin bilhassa büyüklük konusunda kıyaslama yapabileceği bir şeye ihtiyacı vardır. Bu konu hakkında Gombrich Yunanlıların ve Arapların da bu olgudan haberdar olduğunu, denizciler ve avcılar tarafından bulunmuş olabileceğini vurgulamıştır. Ay, ufuk çizgisine yaklaştığında büyüklük ve uzaklık algısını destekleyen ipuçları ortaya çıkmaktadır. Bu sayede ufuk çizgisine yakın kısımlarda gözüken nesneler ile ay arasında bir kıyaslama yapılabilir. Göz ile ay arasındaki alanda bulunan nesnelerin uzama bağlı büyüklüklerinin az çok bilinmesi, kıyaslanan ay'ın da büyüklüğü konusunda tahminlerde bulunulmasını sağlar. Gökyüzünde görünen ay ile göz arasında ise uzaklık konusunda bize ipucu verebilecek etken ve elemanlar bulunmamaktadır. Bu nedenle alışkanlıklardan kaynaklanan bir durum olarak uzamın ufuk çizgisine doğru artması ve bir nesnenin sabit büyüklüğünün mesafeye göre tahmin edilip konumlandırılması yanıltıcı bir duruma nedene olmaktadır. Bu durum, “Ay’ ın her iki yerde de aynı büyüklükte retinal imge oluşturmaya karşın böyledir. Rock ve Kaufman’ın 1962 yılında bu yanılsamaya getirdikleri açıklama “Algılanan ufuk uzaklığı tepe uzaklığından daha büyük olarak değerlendirilir; dolayısıyla, algılanan büyüklüğün de artmasına yol açar’ şeklindedir” (Atkinson vd. 1996 s.180-182: akt. Büyükçelen, 2007, s.66).

Tekrar değinmek gerekirse; derinlik ve uzam yanılsamalarının etkin bir hal alması, kişilerin tanıma ve tanımlama yetisine bağlıdır. Gözden uzaklığı bilinmeyen nesnenin büyüklüğü doğru tahmin edilemeyeceği gibi, büyüklüğü bilinmeyen bir nesnenin ise gözden uzaklığı doğru tahmin edilemeyebilir. Örneğin hayatında daha önce hiç kaplan veya kedi görmeyen ve bu hayvanlar hakkında hiçbir bilgisi olmayan (ör: figürlerin arasındaki büyüklük farkını bilemeyen) kişinin farklı uzaklıklarda konumlandırılmış hayvanlar arasında hangisinin daha büyük veya küçük olduğu konusunda doğru tahminde bulunması zor olabilir. Ancak algılanan imgeler hakkında bilgi sahibi ve deneyimi olan insanların bu tür durumlarda çözümleme yapması daha kolaydır. Örneğin, Marshall Segall, Donald Campbell, ve Melville Herskovits Batılı kültürlerden olan bireylerin Batı kültürlerinden olmayan bireylere göre bazı görsel yanılsama türleri (örneğin; Muller-Lyer) tecrübelerine daha yatkın olduğunu gösteren çok uluslu çalışmalarını yayımlamışlardır. Muller-Lyer yanılsaması hakkında yapılan çeşitli yorumlarda; örneğin Alıcı (2013, s.97), sağdaki çizginin

ırsak (içbükey) bir köşe çizgisi olarak, soldakinin ise yakınsak (dışbükey) bir köşe çizgisi gibi görüldüğünden bahseder. Şekil 2.17 a’da görüldüğü gibi gerçekte eşit uzunlukta olan çizgileri beyin uzakta olarak gözükeni (Şekil 2.17 b sağ çizgi) daha uzun algılar. Ponzo yanılsamasında olduğu gibi burada da beynin uzaklık ve yakınlık kavramlarına göre şartlanmasından kaynaklanan bir durum söz konusudur.



**Şekil 2.17:** Rajiv Jhangiani, Muller-Lyer Yanılsaması, Franz Carl Muller-Lyer, 1889

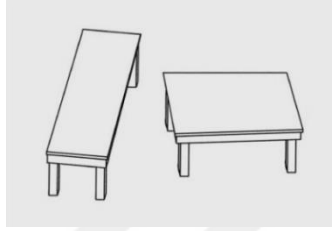
<https://psyc1100.pressbooks.com/chapter/sensation-vs-perception/> (10.01.2018)

Abdullah Demir, *Temel Plastik Sanatlar Eğitimi* isimli kitabında, yanılsamanın nedenlerini açıkladığı yazısıyla bu konuyu farklı şekilde yorumlamıştır. Demir’ e (1993, s.126) göre; “Eşit iki düz çizgiden birine uçları içe doğru diğerine de uçları dışa doğru gelen diyagonal oklar çizildiğinde, ok uçları dışa gelen çizgi daha uzun görünür. Bunun nedeni ise beynin ok ucunun bir kısmını düz çizgiye eklemesidir” Çizginin uzun veya kısa gözükmesi her iki yana eklenen kısa çizgilerin yönüne bağlı uzun ve kısa etkisiyle sonuçlanmaktadır. Beynin büyüklük veya uzunluk algısını retinal bilgilere dayanarak oluşturduğu ve yorumladığı bu yanılsamalar beyinin iki farklı görüntüyü karşılaştırmaya zorlamasıyla meydana gelmektedir. Bundan dolayıdır ki eşit olmalarına rağmen beyin bu formları farklı büyüklükte veya uzunlukta algılamaktadır.

Başka bir örnekte ise (bkz. Şekil 2.18) masalar gerçekte aynı ölçülerde olmalarına rağmen beyin bunları farklı büyüklüklerde algılamaktadır. “Bu tür yanılsamalar metamorfik bir söyleşiyle beynin dış dünyada bulunan gerçek nesnelere yansıttığı algılarına ayna tutmaktadır. Algılarının gerçeği yansıtmadığı gören beyin, kendi algılarının özelliği karşısında şaşkınlığa düşmektedir” (Alıcı, 2013, s.98). Yine perspektifin neden olduğu uzamsal alanda nesnelerin konumlanması, algılanış biçimi ve ayrıca nesnelerin yapısına müdahalede bulunan ilaveler gözleri yönlendirmekte,



buda nesnenin formunu ya uzun ya da daha kalın algılanmasını sağlamaktadır. Nesnelerin perspektif kaçış noktasına bağlı olarak belirli orantıda küçülmesi, incilmesi ve daralması bir diğer adıyla rakursiyi beyin alışkanlıklardan ve deneyimlerden dolayı kendiliğinden algılamak ister. Bilim adamı Roger Shepard tarafından keşfedilen *Shepard's Tables Illusion* (Masa İllüzyonu)'nda uzun kenarı kaçış noktasına doğru giden soldaki masa çok daha uzunmuş gibi algılanmaktadır. Aynı zamanda masanın ayakları bu uzantıya dahil olmaktadır.



**Şekil 2.18:** Roger Shepard, Shepard'ın masa illüzyonu, 1990

<http://infohost.nmt.edu/~armiller/illusion/tables.htm> 29.01.2018

Nesneler ve formlar arasındaki uzaklık veya yakınlık ilişkisi, dengeyi sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Örneğin minyatür nesnelerin (küçük maketler vb.) gerçek mekânla ilişkilendirilip bir bütünün parçalarıymış gibi göstermenin en temel prensipleri; yapısal uygunluk (gerçeklik/doğallık, renk, doku, ölçü vb.), espas, perspektif, açı ve bakış noktasıdır. Bu tür aldatıcı fotoğraflar üzerinde profesyonel anlamda çalışan Fotoğraf sanatçısı Michael Paul Smith, 1/24 oranında küçük maket evleri, araçları ve çeşitli objeleri gerçek mekânla ilişkilendirip bütünleştirerek gerçek mekân görüntüleri elde etmektedir (bkz. Resim 2.14).



a



b

**Resim 2.14.** Michael P. Smith, Elgin Park, a) gerçek yapı b) tasarlanmış ve tek açıdan görünüm

<https://petapixel.com/2015/02/02/look-michael-paul-smith-20122017>

Aynı zamanda düzenlenen üçboyutlu nesne ve iki boyutlu yüzey ilişkilerinde, fotoğrafın da etkisiyle görüntüler aldatıcı olabilmektedir. Gerçek nesnelerden yola çıkarak ardından mekânın gerçeğine uygun şekilde devam ettiği resimler veya tasarımlar da yanılsamacı bir ideolojiye sahiptir. Resim 2.15 a ve b de görüldüğü üzere gerçek nesneler ile yapılmış bir üçboyutlu tasarım ile iki boyutlu resim birbirlerini tamamlayıcı birer unsur olarak kullanılmıştır. Doğru kullanılan espas ve açı yardımıyla bütünleşik; gerçek mekân algısı elde edilmiştir.



**Resim 2.15 a/b.** Mustafa Kocalan, model /enstalasyon, 2016

Perspektifle gerçekleştirilen yanılsamalar, iki boyutlu yüzeyde derinlik veya üç boyutlu etki yaratmakla sınırlı değildir elbette. Örneğin tıpkı Frank Stella'nın 1960 yılına ait çalışmalarından *Daha Çok ya da Az* isimli eserinde olduğu gibi, perspektif vb. alışılmış bir norma sahip olmayan çizgilerin kırılmaları ve tuvalin yapısı derinlik etkisi yaratır. Sanat pratiklerinde yüzyıllardır perspektifin çok etkin ve ilgi çekici biçimde kullanımları temelinde perspektifin yer aldığı *anamorfoz*, *trompe l'oeil*, *quadratura* ve *optik sanat* gibi yanıltma amacı güden yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Detaylı bir biçimde tekrar ele alınacak olan bu yöntemlerin her biri, başta resim sanatı olmak üzere sanat dinamikleri ve çeşitli alanlarda gerçeği farklı bir boyuta taşıyamaya yardımcı olmuştur.

### **2.7.2. Renk ilişkileri bağlamında görsel yanılsamalar**

Farklı fenomenlerin oluşmasını hedefleyen ve bilhassa rengi ve biçimi temel sorunu olarak ele alan sanatçılar, renkleri salt formalist yaklaşımların ötesinde kavramsal boyutuyla da sorgulayıp psikolojik veya fizyolojik etkilerini de göz önünde bulundurur. Algılanan çevre ve çeşitli betimlemelerde renklerin ışıklı-ışsızsız,



sıcak-soğuk, açık-koyu, nicelik ve nitelik gibi birbirlerinden farklı etki dercesine sahip olmaları derinlik etkilerine kimi zamanda optik yanılsamalara neden olur. Renklerin, büyük-küçük, uzak-yakın, çekme- itme, aynı anda birkaç rengin algılanması, hareket etkisi gibi birbirinden farklı özellikleri ve ilişkileri çeşitli olgularla sonuçlanmaktadır. Örneğin, koyu renklerin açık değerlere göre öndeymiş gibi algılanması, sıcak renklerin uyarı derecelerinin soğuk renklere oranla daha fazla olması, parlaklığı ve ışığı yüksek olan renklerin uyarım gücü nedeniyle ışıksızlara göre daha öne çıkması gibi ilkeler derinlik etkisinin ve dolayısıyla da yanılsamaların oluşmasını sağlar. Çeşitli disiplinlerde çok sayıda örneklerine rastladığımız renk kombinasyonları ise; zemin, form, mekân, nesne, derinlik ve espas gibi kavramların farklı biçimlerde sunulmasında etkin bir rol oynar.

Beyin, gözden gelen salt uyarıları değil deneyimlerden ve psikolojik durumlardan etkilenecek gerçekte var olmayan uyarıları varmış gibi algılayıp yorumlayabilir. Bu bağlamda da renklerin fiziksel yanılsamalarındaki etkinliği psikolojik etmenlere de dayandırılabilir. Örneğin Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne* isimli kitabında, renklerin kendi aralarındaki ilişkilerini ve bunların doğurduğu psikolojik etkilerini ele alır. Sanatçı mutlak yeşilin dengesi bozulduğunda git gide sarıya dönüşebildiğini, sarının ışığı veya canlılığı nedeniyle de yeşilin gençleştiğini ve rahatlatıcı bir etki kazandığını; mavinin ise yoğunlaştığında farklı bir tınıya büründüğünü ifade eder (1912/1993, s.72). Bu konu hakkında ise sanatçı bir deneyin birbirinden farklı iki sonucunu irdeler:

İnsan gözlerini renklerle bezeli bir palet üzerinde gezdirirse başlıca iki sonuçla karşılaşır: 1. Salt fiziksel bir etki oluşur, yani gözün kendisi rengin güzelliğinden ve başka niteliklerinden büyülenir. Bakan kimse bir doyum, sevinç duygusuyla dolar, tıpkı ağzına nefis bir lokma alan bir yemek erbabı gibi. Ya da göz, acılı bir yemeğin damağı yakması gibi, tırmalanır. Sonra gene bir renk gelir, gözü yatıştırır ya da serinletir. Bunlar fiziksel duygulardır ve kısa sürelidir. Yüzeyseldirler ruh kapalı kaldığı sürece, sürekli bir izlenim bırakmazlar ve rengin yüzeysel etkisi de gelişip bir yaşantıya dönüşebilir. Sadece alışılmış nesneler orta-karar duyarlı bir insan üzerinde tamamen yüzeysel bir etki yapar. Oysa karşımıza ilk defa çıkan nesneler içimizde hemen ruhsal bir izlenim uyandırır. 2. rengi gözlemenin başlıca sonuçlarından ikincisi, yani rengin ruhsal etkisi ortaya çıkmış demektir. Rengin ruhsal gücü kendini belli eder, bu güç ruhsal bir titreşim uyandırır. (Kandinsky, 1912/1993, 49-50).

Rengin algılanması fizyolojik bir süreçtir. Ancak renklerdeki çağrışımlar ve çeşitli yanılsamalar psikolojik etkileri yönüyle de ilişkilidir. Örneğin Kandinsky kırmızının alevin rengi olduğunu ve dolayısıyla da aleve benzer bir titreşim yaratabileceğini ve benzer bir yaklaşımla olan Goethe ise renklerin ruhu etkilediğini, duyuları coşturduğunu heyecan, neşe ve hüzn gibi duygular yaşatabileceğini söyler.

Işığın kırılması, dalga boyu ve miktarı/şiddeti algılanan rengin değişiminde rol oynar. Renklerle ilgili bu özellikler yanılsama bağlamında değerlendirildiğinde; örneğin, sıcak renklerin uyarı derecesinin veya etkisinin, soğuk renklere oranla daha fazla olmasından dolayı, sıcak renklerin soğuk renkleri geriye iterek uzaktaymış gibi algılanmalarını sağladığı söylenebilir. Renklerin oluşturduğu hareketlilik açık koyu, sıcak soğuk ilişkileri dışında en çok ışıklı ve ışısız yani nitelik özelliğine bağlıdır. En uyarıcı etki ışığın yoğun olduğu zamandır. Işığı kırılan renkler ise uyarı derecesi azaldığında geriye doğru giderek derinlik etkisi yaratır. Başka bir ifadeyle parlaklığı/doygunluğu yüksek olan renkler gözü diğerlerinden fazla uyarması nedeniyle öne çıkarlar. Renklerin bu veya buna benzer özellikleri derinlik ve devinim algısı yaratır. (örn: bkz. Resim 2.16- 2.19)

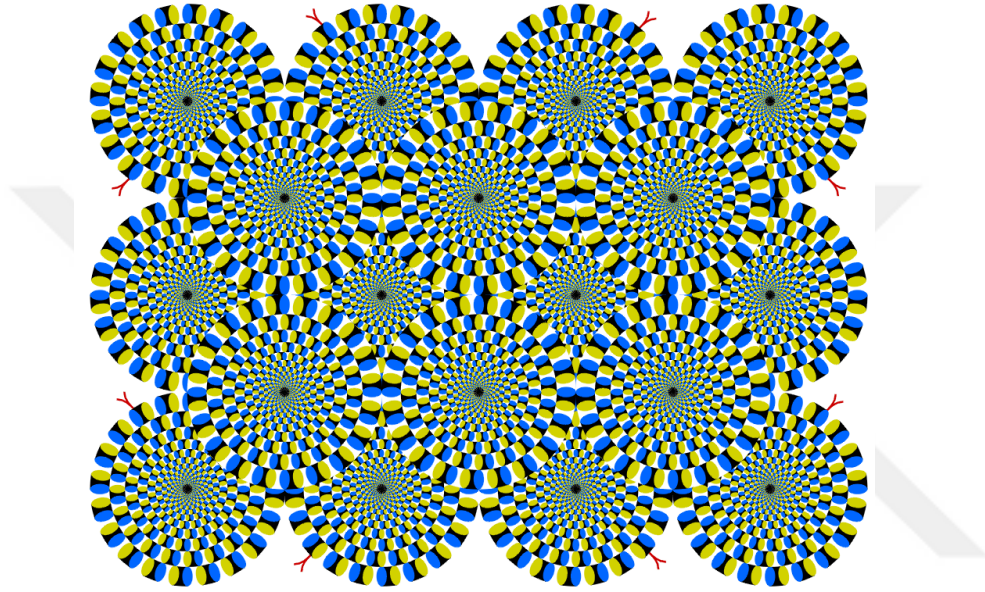
Sanat eserini oluşturan temel yapı taşlarından biri olan rengin kontrastlıkların oluşumu hakkında çeşitli notlara sahip olan Eric Grzymkowski (2016 s.9-10) “Aristoteles’in bir rengin izleyicide uyandırdığı izlenimin, o renge ışığın nasıl vurduğuna bağlı olarak değişebileceğini öne sürmesiyle tamamlayıcı renk kavramının şekillenmeye başladığını” ifade eder. Tamamlayıcı renklerin yanılsama yaratmasının yanı sıra bahsi geçen tüm renk zıtlıkları arasında simültane<sup>2</sup> renk kontrastında da en etkileyici biçimde yanıltıcı fenomenler gerçekleşebilir. Örneğin, Robert Delaunay bahsedilen simültane yani eş zamanlı kontrastlı, renklerin dinamizmini ve onların yapılandırılmasını sağladığını; ve bununla gerçekliği ifade etmede en etkili araç olduğunu söyler (Wood ve Harrison, 2003/2011, s.179).

Bişimlerin farklı algılanmasına neden olan renklerin bazı özellikleri hareket ve derinlik etkisiyle sonuçlanır. Örneğin renk ve hareket yanılsamalarının en çarpıcı

---

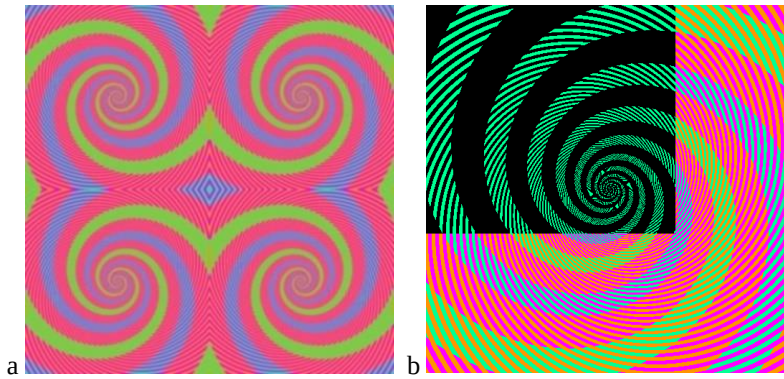
<sup>2</sup>Simültane: eş zaman, aynı anda anılıyorsa da aynı anda olmayan rengin de varmış gibi görünmesi veya bir rengin değişik renklerle olan ilişkilerinde farklı etkiler göstermesi olgusu, göz yanılsamasından kaynakladığı için, renk konusu içinde simültane sözcüğü yanıltıcı olarak yorumlanır (Demir, 1993, s.53)

örneklerinden biri (bkz. Resim 2.16), Çağdaş Ritsumeikan Üniversitesinde psikoloji profesörü Japon araştırmacı ve bilim adamı Akiyoshi Kitaoka (1961-) tarafından gerçekleştirilmiştir. Kitaoka çalışmalarında durağan görüntü, nesne veya formlarda sanal bir hareket izlenimi yaratır. Bu çalışmasında ise gözün kararsız kaldığı bütüne odaklanmasının zor olduğu ve devinimin algılandığı formlarda renkler arasındaki ilişki rol oynar.



**Resim 2.16.** Akiyoshi Kitaoka, Dönen yılanlar, dijital sanat, 2003

<http://www.ritsumei.ac.jp/~akitaoka/index-e.html> (20.10.2017)



**Resim 2.17.** Akiyoshi Kitaoka, yeşil ve mavi spiraller grubu, b) detay 2009

<http://www.psy.ritsumei.ac.jp/~akitaoka/color12e.html> 10.10.2016

Kitaoka'nın bir diğer çalışması ise (bkz. Resim 2.17) renklerin şaşırtıcı bir şekilde ton farklılıklarının ortaya çıktığı en çarpıcı örneklerden biridir. Resimde sarmal

biçimde düzenlenmiş yeşil ve mavi olarak algılanan renkler aslında aynıdır. Göz ve beyin bir nesnenin rengini yorumlama esnasında onu çevresindeki renklerle ilişkilendirir ve karşılaştırır. Dolayısıyla Kitaoka'nın çalışmalarında yan yana kullanılan renkler birbirlerini etkilemekte ve gerçekte aynı olan renk, yanında kullanılan rengin etkisiyle farklı tonlarda algılanmaktadır. Özellikle de tek renk zemin üzerinde kullanılan renkler sayesinde zeminin ton değişikliğine uğradığı görülür.

Renklerin görsel algıda oluşum biçimlerinin yanı sıra yanılsama konusunda sahip olduğu nitelik açısından içerdiği anlamlar ile taşıdığı özellikler hakkında da çeşitli önermeler sunulmuştur. Örneğin, Genç ve Sipahioğlu'nun birlikte kaleme aldığı *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç* (1990, s.12) isimli kitabında, fotoğraf makinesi ve gözün algılama konusunda aynı olmadığını kanıtlayan, renk kavramı ve psikolojik durumla ilgili bir deneyden bahseder. Deneyde; denegin karşısına loş bir ışıkla aydınlatılmış ve aynı tonda yeşil renge boyanmış bir merkep ve yaprak resmi konulmuştur. Elindeki renk kartlarını kullanarak yaprağın ve merkebin yeşiline uyan yeşil rengi bulması istenilen denek yaprak için daha koyu tonda yeşili seçmiştir. Denek geçmiş yaşam ve deneyimlerinden yararlanarak yaprağın genellikle yeşil olarak bilinmesi gibi genel bir yargı doğrultusunda seçimini yapmış ve yaprağın daha yeşil olması gerektiğini düşünmüştür. Yazarların bu ve buna benzer deneylerden çıkardıkları ortak sonuç ise fotoğraf aygıtlarının bu tür seçimleri yapma yetisine sahip olmadığı gibi görsel algılamadan farklı olduklarıdır.

Renklerin psikofizyolojik ve art imge bağlamında çözümlemelerine gidildiğinde ise ışığa, göze, beyne, algılamaya ve zamana bağlı fenomenlerden bahseden Goethe'nin verdiği şu örneği ele alınabilir:

Olabildiğince karartılmış bir odanın kepenginde çapı yaklaşık üç inç olan, daire şeklinde bir delik açılmış olsun; bu deliği isteğe göre açıp kapatabilmeliyiz; güneş delikten içeriye beyaz bir kağıdın üstüne düşün ve arada belirli bir mesafe bırakarak, aydınlatılan yuvarlağa gözlerimizi ayırmadan bakalım. Ardından deliği kapatalım ve odanın içindeki en karanlık yere doğru bakalım, önümüzde yuvarlak bir görüntünün havada asılı durduğunu göreceğiz. Dairenin ortası aydınlık, renksiz sarımsak görünürken, kenar kıpkırmızı görünecektir. Kırmızı rengin kenardan içeriye doğru yayılarak tüm daireyi kaplaması ve sonunda aydınlık orta noktanın tamamen kaybolması zaman alacaktır. Ne var ki dairenin tümü kırmızı olur olmaz kenar mavileşmeye başlar ve bu mavi içeriye doğru yavaş yavaş

genişleyerek kırmızıyı kapatır. Görüntü tamamen mavi olduğunda kenar koyulaşır ve renk kaybolur. (Goethe, s.17; Aktaran: Crary, 1992/2010, s. 81-82).

Crary'e göre hareket eden, iç içe geçen ve renk açısından dönüşüm yaşayan renkli halkalar, karanlık odanın ne içinde ne de dışında bir karşılığa sahip değildir; Goethe'nin ifade ettiği gibi bunlar tamamen bakan kişinin bedenine ait fizyolojik renklerdir.

Sevgi Avcı, *Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları* isimli makalesinde rengi, bilim ve sanat arasındaki kolektif yapı taşlarından biri olarak değerlendirir. “Renk, sanatın duysal izlenim taşıyan doğaya öykünme, idealize etme ve soyutlaştırma temelli serüveninde, ressamın imgelerini kurmak için kullandığı temel araçlardan biridir.... Renk 19. yüzyılda, yapısal özellikleri, görme, algılama ve ilişkileri yönünden araştırılmaya başlanmış; üstüne üretilen teoriler resim sanatı pratiklerine yansımıştır”(Avcı, 2014, s.53). Resim sanatında renk, her ne kadar daha önceki dönemlerde de çeşitli yönleriyle görsel anlatım ve ifade elemanı olarak kullanılmış olsa da, 19. yüzyıl sonları ve özellikle de Modern sanatta farklı bir statüye sahip olmuştur. Empresyonizm'den Post-empresyonizm'e, Empresyonizmden Soyut Empresyonizme, Fovizm'den Minimalizm'e, Op art'tan Pop art'a birçok sanat akımında renge yapısal farklılıklar, anlamlar ve mesajlar yüklenmiştir. Bu noktada, nesnellığe kazandırmış olduğu biçimsel yapının yerine yavaş yavaş kendi öznel değerleri ve salt görsel varlığıyla anlam kazanmaya başlamıştır. Örneğin, Renk Alanı Resmi veya Soyut Dışavurumcu sanatçılarından Barnett Newman (1905-1970), Mark Rothko (1903-1970), Clyfford Still (1904-1980) ve Josef Albers (1888-1976) gibi isimler renk kavramına odaklı çeşitli çalışmalara imza atmıştır. Albers 1950'lerden itibaren değişmeyen bir biçimi renklerle çeşitlendirdiği ve algıda farklı etkiler bırakan soyut çalışmalardan oluşan serisine “Kareye saygı” ismini vermiştir. Albers'in renkli çalışmaları, ışığı ve yoğunluğu gibi renklerin etkisi bakımından önemli faktörlere sahiptir ve algılama teorisine ilişkin düşüncelerini yansıtmaktadır.

Görsel anlatımda yansımalara ilgili konularda daha sonra da yer verilecek olan renk ilişkilerini, sanatsal ifade biçimlerine veya pratiklere dönüştüren akımlar ve sanatçılar bu kadarla sınırlı değildir. Aynı zamanda renklerin insanlar üzerinde bıraktığı etkileri sadece heykel, grafik, fotoğraf, video ve resim gibi sanatsal

faaliyetlerle de sınırlamak doğru değildir. Renk mekâna farklı bir hava katmak veya dikkat çekici bir etki yaratmak amacıyla da kullanılabilir. Bir nevi renk, görsel anlatım unsuru olmaktan öte, gerek yaşam alanlarında gerekse çeşitli disiplinlerde insanların zihnini etkileme, manipüle etme ve yanıltma aracı olarak da kullanılır.

### 2.7.3. Hareket ve yön ilişkilerinde yanılsama

Görsel algıda oluşan değişimler hareketin nerede ve neden kaynaklandığına bağlı olarak değerlendirilir. Örneğin zemindeki referans noktalarının değişmesi gibi durumlarda hareketten söz edilebilir. Bazen cismin gerçekte hareket ettiği, bazen de statik olmalarına rağmen hareket ettiği sanılan durumlar gerçekleşmektedir.

Kimi araştırmacılar hareketi, *optik hareket*, *tamamlanmamış hareket*, *sırasal imgeler* ve *çoklu imgeler* olarak sınıflandırmıştır. Genel bağlamda hareket algısından söz edilebilmek için, kişi ile çevresi arasında, algılanan nesnenin duruşunda, biçiminde ve nesneler arası ilişkilerde farklılık olması gerekmektedir. Nesne hareketli iken çevresiyle ilişki halindedir ve dolayısıyla çevre veya zemin referans noktasıdır. Resim sanatında hareketin tarihsel süreçte kullanım biçimlerine değinen Ülker' e göre;

Antikitenin durağan biçimleri ile Mısır geometrisini takip eden Antik Yunan'da ilk olarak kontrapasto (iç-dış bükey) hareket görülür. Ön Rönesanas'ta perspektifle uyumlu hareket esas alınır ve bu esas olarak hareketin kendisine değil, geometrik organizasyona hizmet eder. Empresyonistler ışığın hareketini tuşsal etkilerde ararlar, resimde zaman kavramını kullanan Kübistler ise biçimleri aynı anda farklı yönlerden görerek hareketi görüntü çakışmalarıyla ifade ederler. Devinim: Bleu Reiter, Rayonistler (Işınımcılar), Op-art gibi akımlarda görülür. (Ülker, 2014, 47- 48).

Kinetik sanat ve bahsedilen çeşitli sanat dinamiklerinin yanısıra hızı, biçim bozmayı, görüntüde anlık değişimleri ve özellikle de hareketi resimlerinde güçlü bir ideolojik unsur olarak kullanan sanatçılar arasında Fütüristler de yer alır. İki boyutlu yüzeylerde gerek renk ilişkileri, gerekse diğer tasarım elemanlarının özellikleri olsun, çeşitli aktarım biçimleriyle hareket oluşturulmuştur. Fütüristler iki boyutlu yüzey üzerinde biçimlerin planlı tekrarıyla Ülker'in deyiimiyle sinetik görüntüyü gerçekleştirmeyi amaçlamışlardır. “Bu görüntüde espas üçüncü boyuttan öteye

geçerek, dördüncü boyutta algılanan zamanla buluşur”(Ülker, 2014, 47-48). Bir dönem, yanılsama etkileriyle ilgilenen Fransız sanatçı Marcel Duchamp (1887-1968), 1920 ve 30’lu yıllarda devinen nesnelerle ilgili “rotoreliefs (dönen kabartmalar)” olarak adlandırdığı optik yanılsamalı video, GIF vb. deneyler yapmıştır. Örneğin içlerinde 1926 yılında yönetmenliğini kendisinin ve görüntü yönetmenliğini de Man Ray’in yaptığı *Anemic Cinema* isimli kısa filminin de yer aldığı helezon biçiminde çalışmaları dönerek optik yanılsama hatta hipnoz etkisi yaratmaktadır. Bu etkiler dönen bir dizi sarmal (çizgi vb.) cisimlerle oluşmaktadır. Ayrıca o dönemlerde *Ready-made* eserlerine de imza atan sanatçı’nın zamanın akışını, bıraktığı izi ve *Simültane perspektif*<sup>3</sup> anlatımını *Merdivenden İnen Nü* adlı eserinde de (bkz. Resim 2.18) görmek mümkündür.



**Resim 2.18.** Marcel Duchamp, Merdivenden inen çıplak, nü 147 cm. x 89,2 cm. Philadelphia Sanat Müzesi, ABD, 1912

<http://www.gunde1resim.com/post/4524037080> (11.01.2016)

Böylelikle ortaya çıkan resim, perspektifin tüm kurallarını alaşağı ediyor, mekânın varlığını yadsıyordu (Krausse, 2005, s.94). Sanatın aklın hizmetinde olması

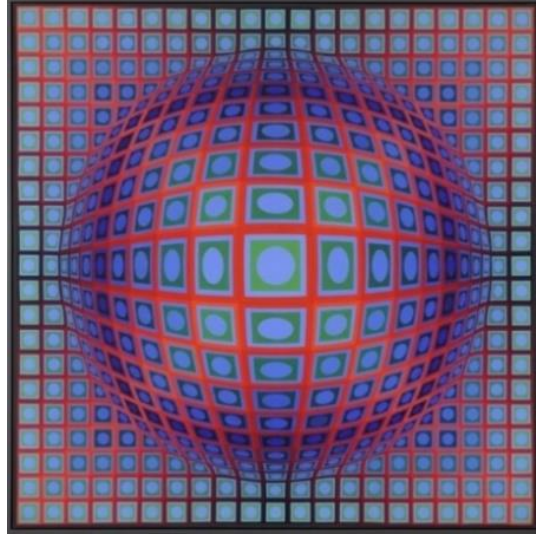
<sup>3</sup> *Simültane perspektif* anlatım: iki boyutlu tuvalde hacimli nesnenin sayısız parçaya ve dilime ayrılması ve bunların birbiri üstüne kesişerek yansıtılması olarak tanımlanır. (Krausse, 2005, s.94).

gerektiğine inanan Duchamp, çoğu eseri sadece göze hitap eder bulmuştur. Sanatçı eserinde statik bir durumdan öte dinamik bir yapı sergilemiştir.

Fernand Leger, Juan Gris, Georges Braque ve Pablo Picasso gibi kübistler ise çalışmalarında tek merkezci yaklaşıma bağlı kalmadan, imgeleri parçalara bölüp, koni, küp, silindir gibi geometrik şekillere indirgemiş sadece görünür yanını değil görünmeyen yanlarını da devreye sokmuşlardır. Dolayısıyla da tek bir bakış noktası yerine aynı anda farklı açılardan algılanabilen görüntüler ortaya çıkmıştır.

Hareket yanılsamasında nesneler veya görüntüler gerçekte durağan olmasına rağmen hareketli gibi algılanırlar. Örneğin, Kitaoka' nın renklerle ilgili çalışmaları aynı zamanda sanal hareket yanılsamasının görülebileceği en etkili çalışmalardır. Renklerin açıklığı-koyuluğu veya parlaklığı nedeniyle gözü ve beyni yönlendiren bir etki meydana gelmektedir (bkz. Resim 2.16: bkz s.73). Hareket algılamaya olan yatkınlığımızın, durağan görüntüleri hareketliymiş gibi algılamamıza neden olabilmektedir. Bu konuya değinen Alsaç'a (2010, s.17-18) göre, "özellikle zıt renkler bu düzenlemelere bakarken gözlerimiz çok küçük devinimler yapıyor, onları fark etmediğimiz için baktığımız görüntüde bir devinim görüyormuş yanılsamasını yaşıyoruz. Gözler ya da zemin oynatıldığında bu etki artmaktadır". Görsel algıda oluşan bu titreşimler ve hareketlerin neden olduğu yanılsamalara optik sanat eserlerinde yoğun bir biçimde rastlanılır. İki boyutlu yüzeyde üç boyutlu etkiye sahip bu optik çalışmalarda, kompozisyon elemanları ışıklı-ışsıksız, açık-koyu, yakın-uzak ve büyük-küçük zıtlıklarıyla ilişkilendirilir. Optik çalışmaların görsel algıyı hedeflemekte olduğunu, hareketin yatay, düşey ve uzamsal olarak oluşturularak yanılsamayla ilişkilendirildiğini vurgulayan Tuğal'a (2012, s.92) göre ise, optik yanılsama; "kullanılan çizgi, patern, form ve renkle meydana getirilir. Geometrik formların oluşturduğu paternli yapılar, perspektif, renk kontrastları ve renklerin arasında oluşan girişimler, hareket algısını oluşturmada kullanılmıştır. Op art sanatında hareket doğrudan gözün etkilenmesi ile oluşan algı yanılsamasına dayanan optik harekettir". Örneğin, Macar asıllı Fransız sanatçı Victor Vasarely'nin (1908-1997) 1968 yılında yaptığı *Vega 201* isimli çalışmasında (bkz. Resim 2.19), geometrik birimlerde renk ve büyüklüklerinin giderek farklılık göstermesi hareket ve derinlik yanılsamasına neden olmaktadır.

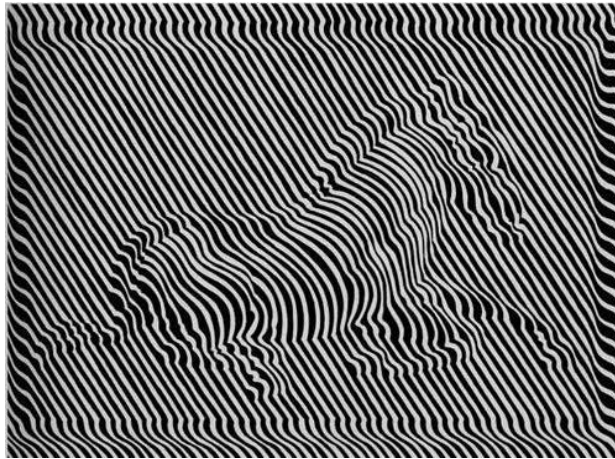




**Resim 2.19.** Victor Vasarely, Vega 201. 55x55 in, tuval üzeri yağlıboya, 1968

[www.srcart.com/victor-vasarely/#foobox-1/0/vas-vega.jpg](http://www.srcart.com/victor-vasarely/#foobox-1/0/vas-vega.jpg) 19.11.2015

Vasarely' e göre hareketin vermiş olduğu etki sayesinde ilgi çekici yanılsamalar yaratılabilir. Sanatçının 1930'lerden itibaren oluşturduğu Optik sanatın ilk örnekleri olarak kabul edilen “Zebra” başlıklı çalışmalarının bir örneğinde de (bkz. Resim 2.20) görüldüğü gibi çizgilerin hareketleri zebra formunu oluşturmaktadır. Çizgilerin belirli yönlerde ritmik ve sistematik hareketleri sayesinde figür belirlemektedir.

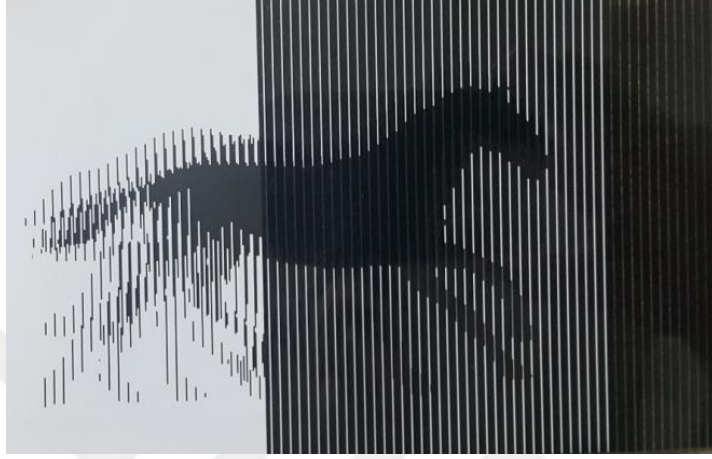


**Resim 2.20.** Victor Vasarely, Zebra. 150x214 cm, 1938, goblen, (20x36cm, 1950

<http://www.wikiart.org/en/victor-vasarely/zebra-1950> (01.02.2016)

Görsel algıda iki boyutlu yüzey üzerine belirli hesaplamalarla çizilen iki farklı tasarımın hareket ettirilmesiyle ve yüzeye çizilmiş figürlerle de sanal hareket

oluşturulur. Örneğin Colin Ord' un *Hiç Resim Uçar mı? Oyunlu Göz Yanılsamaları* isimli kitabında, özel bir sistemle yapılmış sabit resimler, siyah dikey çizgilere sahip transparan bir aparat (aydınlar, asetat veya ince pleksi) resmin üzerinde sağa veya sola doğru oynatıldığında figür hareket ediyormuş gibi algılanır (bkz. Resim 2.21).

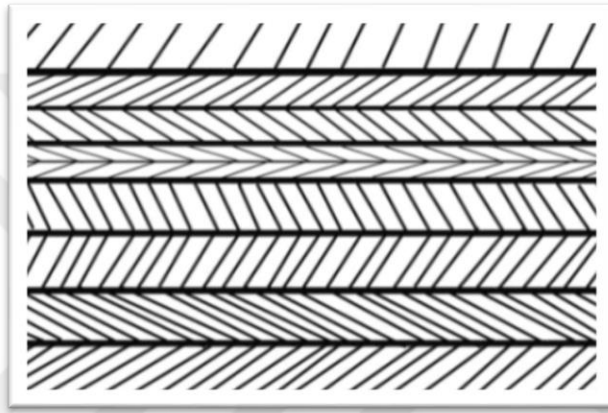


**Resim 2. 21.** Colin Ord, Hareketli görüntüler, 2007, Colin Ord, Hiç resim uçar mı?

Ord, hareketli görüntülerin ilk olarak 19. yüzyılda thaumatrope ve zoetrope gibi optik araçlar ile birlikte ortaya çıktığını söyler. “Hareketli görüntüyü yaratmak için öncelikle 6 karelik bir canlandırma oluşturulur. Daha sonra, bu 6 karenin her biri birbirini izleyen siyah çizgilerle ve boşluklarla bölünür. Boşlukların ve çizgilerin genişliği özel bir tarama yöntemiyle belirlenir” (Ord, 2007).

Doğada nesne, figür veya herhangi bir olayın sebep olduğu dinamikliğin dışında, iki boyutlu yüzeydeki durağanlık, tasarım elemanlarının yönü, rengi, ritmi ve zıtlığı gibi çeşitli ilkeler sayesinde hareket etkisi kazanır. Örneğin “gözün fizik ve fizyolojik açıdan, dikey çizgiyi yatay çizgiden, diyagonal çizgiyi de dikey çizgiden daha hareketli gördüğü bilinmektedir” (Demir 1993, s.105). Dolayısıyla nokta, çizgi vb. elemanların yönü, açıları gibi özellikleri hareketin etki derecesini belirlemektedir. 1860 yılında Alman antropolog Johann Karl Friedrich Zöllner’in (1834-1882) keşfettiği, aynı zamanda Zöllner ismi verilen illüzyon; yön, açı, derinlik ve perspektifle ilgilidir. Çizgiler eşit aralıklarda ve paralel olmalarına rağmen birbirlerine yakınlaşıp uzaklaşıyormuş gibi algılanmaktadır. Uzun çizgilerin üzerinde yer alan kısa çizgilerin açısı ve yönü derinlik etkisi yaratmaktadır. Örneğin; görsel de birbirine paralel çizgiler aralarındaki mesafe aynı ölçüde olmasına rağmen, diyagonal

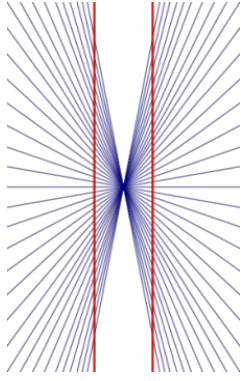
Çizgilerin yönleri sayesinde giderek daralma ya da genişleme etkisi meydana gelmektedir. Benzer bir örnek şekil 2.19’da görüldüğü gibi geniş açılı çizgiler arasında daralma etkisi zayıftır, fakat dar açıya sahip çizgilerin bulunduğu alanların daha etkili bir biçimde daralıyormuş gibi görünür. Bu etkinin en büyük nedenlerinden biri de paralel çizgilerin arasındaki kısa çizgilerin açısının ve yönünün giderek uzun çizgilerin derinlik uzantısına yönelmesi ve yakınlaşmasıdır. Böylece gözü yönlendirilerek bir daralma görüntüsü verir. Geniş açıya sahip çizgilerin yönü ise gözün dikkatini kenarlara doğru çeker ve daralma etkisini azaltır.



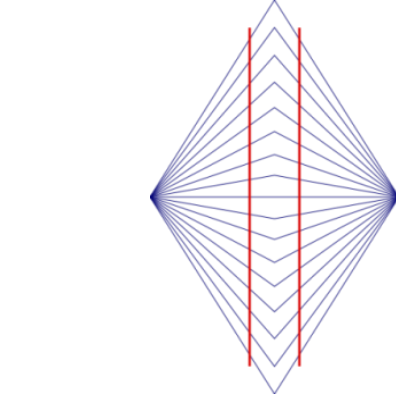
Şekil 2.19: Mustafa Kocalan, Zöllner illüzyonu, 2010

Alman fizyolog Ewald Hering’in adını taşıyan *Hering yanılsaması* (bkz. Şekil 2.20), 1861 yılında keşfedilen bir optik yanılsamadır. İki dikey çizgi dışa doğru eğilmiş gibi durmaktadır. Bu yanılsama, genellikle formları çevreleyen açısal çizgilerin etkisiyle düz paralel çizgileri algılamamanın eğrildiği “açısal yer değiştirmeye” atfedilir. Yanılsamanın, görüntü yatay veya düşey olduğunda gerçekleştiği ancak görüntü bir açıyla döndürüldüğünde azaldığı gözlenmiştir. (New World Encyclopedia, 2017).

Farklı örneklerden gerek *Wundt illüzyonu*, gerekse *Orbison illüzyonu* olsun, ikisi de Hering yanılsamasına benzer yanılsama çeşitidir. Bu yanılsamaların nedeni her ne kadar tam anlamıyla açıklanamamış olsa da, formların arka planında bulunan çizgiler ve benzeri dokuların yn, perspektif, zıtlık ilkeleriyle ilgisi olduğu aşıkrdır. Wundt illzyonunda da (bkz. Şekil 2.21), içe doğru ters bir hareket mevcuttur. Dikey çizgiler içe doğru bklyormuş gibi gözükmektedir.



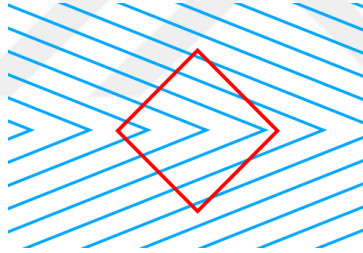
Şekil 2.20: Ewald Hering, Hering illüzyonu, 1861



Şekil 2.21: Wilhelm Wundt, Wundt illüzyonu

Şekil 2.19-20: <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/> (27.12.2017)

Temel olarak perspektif, yön ve zıtlık kavramlarının neden olabileceği düşünülen optik yanılsamalardan bir diğer örnek ise *Orbison illüzyonu* dur. Şekil 2.22’ de yer alan kare gerçekte normal olmasına rağmen arkaplanda yer alan çizgilerin yönleri ve açıları nedeniyle çarpık algılanır.



Şekil 2.22: William Orbison, Orbison illüzyonu, 1939

<http://www.newworldencyclopedia.org/> 24.12.2017

Bu örneklerin, nörobilimcilerin algı mekânizmasını incelemek için kullandıkları çok yaygın yanıltma yöntemleri olduğu söylenmektedir. Sanatçılar bilhassa buna benzer yanılsamaların oluşmasında uygulanan ilkeler, teknikler ve kullanılan elemanlarla alternatif anlatım biçimleri de seğilemektedirler. Dolayısıyla bu tür eserler izleyicilere algısal bağlamda ilginç deneyimler yaşatmaktadır.

#### 2.7.4. Form-zemin ilişkileri bağlamında görsel yanılsamalar

Form ve zemin arasındaki bazı paradoksal durumlar, gözün odaklanması ve beynin işlevine bağlı olarak çözümlenebilmektedir. Görsel algıyı oluşturmada önce

beynimizin geçmesi gereken en temel sınavlardan birisinin de figür-zemin ayrışımı olduğundan bahseden Alıcı'ya (2013, s.103) göre; “beynimiz bu sınavı geçmek ve sınır çizgilerinden oluşan iki boyutlu bir imgeyi figür olarak algılayabilmek için, yine nesneden gözümüze yansıyan bazı bilgilerden yararlanır”. Gözün gördüğü bir imgeyi beyin bazı etmenleri göz önünde bulundurarak zeminden ayırır. Ancak bunu yapabilmesi için, öncelikle formun dış hatlarını veya sınırlarını algılaması gerektiği öne sürülür. Dolayısıyla beyin, uyarıcıların veya bilgilerin yeterli olduğu durumlarda kendi oluşturduğu dış hatlardan bir form algısı yaratabilir. Ancak bilgilerin yetersiz olduğu durumlarda zemin ve figür ayrışımı yapmakta zorlanır.

Daha önce de gestalt algı kuramlarında bahsedildiği gibi beyin, form ve zemin arasındaki farklılıkları gözetmeksizin anlamlı, aynı zamanda gerçek yapıya sahip biçimleri tanımlamaya çalışır. Bunu yaparken de nesnel dünya ile ilişki kurar. Algı sisteminde şematik biçimlerdeki ikilem göze seçenek sunmaktadır. Form sınırları belli ve ışık-renk gibi ayrılabilir özelliği olan alanlardır. Odaklanan alanın nesnel bir çağrışımı olması da zeminden ayrılma ve form olarak algılanması ile sonuçlanır. Bu ise algı sisteminin benzetme ve çağrıştırmaya eğilimine dayandırılmaktadır.

Araştırmacılar şekil zemin ilişkilerinde ve ayrımında dikkat çekici veya tanımlanabilen uyaranları şekil, geri kalan kısımları ise zemin olarak algılandığını, şekil ile zeminin yer değiştirmesi durumunda yanılsamanın oluşabileceğini ifade ederler. 19. yüzyıldan itibaren bazı sanatçılar geometrik formların içinde saklı olduğu resimlerde figür-zemin paradoksuna yer vermiştir. Örneğini Gestalt kuramıyla yakından ilgilenen ve algılama üzerine çalışmalar yapan Rubin, 1915 yılında zemin ve form algısını muğlak hale getiren *Rubin Vazosu*' nu (bkz, Şekil 2.8) geliştirmiştir. Figür-zemin ilişkisinde gizli nesneler veya figürlerin bulunduğu bulmaca, paradoks, metamorfoz ve döngülerden oluşan çeşitli eserleriyle bilinen M. C. Escher' in (*Bird & Fish*) (bkz, Resim 2.6) isimli çalışmasında da form ve zeminin varyasyonları görülür. Bu nedenle de ikircikli bir durum söz konusudur. Resimde form olarak bazen bir *kuş*, bazen de *balık* figürü algılanmaktadır. Form ve zemin ilişkisinin karışık bir hal aldığı bu paradoksal durumu Escher şu şekilde açıklar: “gözlerimiz belirli bir nesne üzerinde odaklanmaya alışkındır. Bunu gerçekleştirdiği anda o nesnenin çevresindeki her şey arka plana indirgenir” (Escher, 2005, s.8). Yüzeyi

boşluksuz, düzenli, anlamlı ve uyumlu bir biçimde parçalama ve doldurma amacıyla olan sanatçı eski Mağribiler'den esinlenmiştir. Ancak sanatçı, Mağribi sanatçıların seramiklerinde somut, tanımlanabilen gerçeğe uygun figürler kullanmaya cesaret edemediklerinden veya kullanmayı düşünmediklerini ifade eder. Bu tür çalışmalara benzeyen kendi çizimlerinde ise sanatçının ilgisini çeken öğelerin tanınabilir olmalarıdır.

Neyin form neyin zemin olduğu çözümlenemeyen bir durum söz konusu olduğunda, yanılısamadan söz edilebilir. Renk, biçim, ışık-gölge negatif-pozitif, boş-dolu, kapatan-kapanan gibi ilke ve zıtlıklar ise bu paradoksu çözümlemeye yardımcı olur.

### 2.7.5. Işık ve gölge

Görme eyleminin gerçekleşmesi, ışığın ve dolayısıyla uyarıcının retinaya yansımalarıyla ilişkilidir. Doğal olarak çevreyi kavrama ve ilişki kurabilme bağlamında önemli bir unsur olan ışık, görsel sanatta da hacim - üç boyutlu etki, derinlik, odak noktası oluşturma gibi ifade aracı olarak kullanılır. Yanılısma yaratmada son derece etkili olan ışık ve gölge, gerek mağara resimlerinden Orta çağ resimlerine, gerekse Rönesans ve Barok resimlerinden günümüz resimlerine, hacim oluşturma, derinlik, üç boyutlu etki yaratmak ve ifadeyi güçlendirmek için kullanılmıştır.

Victor I. Stoichita, *Gölgenin Kısa Tarihi* isimli kitabında; Batılı tasvir tarihini gölgeyle ilişkisinin karakterize ettiğini ve bu kitabın o tarihin önemli dönüm noktalarına bakmayı amaçladığını söyler. Resimde üçüncü boyut ve hacim yaratmak için de kullanılan ve kimi zaman bir araç olan gölgeyi çeşitli açılardan ele alarak sorgulayan Stoichita'ya (2006, s.208) göre, eleştirmenlerin görüşleri birbirinden farklı olsa da *gölgeler*'in muammalı olduğuna dair hemfikir oldukları şaşırtıcıdır. Lavater'ın ise gölge hakkındaki görüşü şöyledir:

En zayıf ve canlılıktan yoksun şeylerdir gölgeler, ama ışık uygun bir mesafede duruyorsa ve profili tam bir netlikle alabilmek için yüze elverişli bir şekilde düşüyorsa, insanı en doğru biçimde tasvir edebilecek şeyler de yine gölgelerdir. En zayıf olandır, çünkü pozitif değildir, yalnızca bir negatiftir, çehrenin sadece yarısının sınır çizgisidir. En gerçek olandır, çünkü doğaya en yakın ifadedir; öyle

ki doğadan sonra en yetenekli ressamın eli bile böylesini çizemez. (Lavater, 1984. aktaran: Stoichita, 2006, s.159).

Aydınlığın yapısal niteliğinin gölge biçimine dayalı olarak belirlediğini ifade eden ve gölgeyi kaynağından bağımsız bir simge olarak ele alan Karavit, aynı niteliklere sahip iki türlü gölge görülebildiğini söyler. Bunlar yumuşak ve sert gölge, saydam ve kara gölgedir. Genel bir değerlendirme yapıldığında ise, ılık ve gölgenin soğuk-sıcak, iyi-kötü, cennet-cehennem, sevinçli-hüzünlü, sert-yumuşak gibi birbirine zıt birçok kavramı temsil ettiği söylenebilir. Bu zıt kavramlar ile de ironik anlatımlar, metaforlar ve manipölasyonlar gibi alternatif sorgulama biçimleri de ortaya koyulur.

Sanatsal ifade biçimi olarak ılığın algıda yarattığı izlenimleri değerlendirmek gerektiğinde ise; Empresyonizm, Neo empresyonizm, Kinetik sanat ve Op art gibi akımların ılık kaynağının kullanımı, bir anlamda renk tonlarının optik bağlamda gözde birbirine karışmasını sağlayarak sanal hareket ve yanılsama yaratmakla ilgilendikleri söylenebilir. Diğer taraftan Karavit, Kinetik sanatın ılığa, zaman boyutu ile birlikte *hareket*'i, Pop sanatın ise *popülerlik* kazandırdığını ifade eder.

Alberti, *Resim Üzerine ve Heykel Üzerine* (2015) isimli eserinde, ılığın nesneler üzerinde yaratmış olduğu renk farklılıklarının göze yansıma şekillerini ve ılığın özelliğine bağlı gölgenin oluşum biçimlerini ele almıştır. Sanatçı, ılık konusunda yaptığı bir açıklamasında; Güneş, Ay veya Venüs gibi yıldızlardan gelen ılığın cisim ve gölgesi arasında eşitliği sabit kılabilirken, ateşlerden gelen farklı ılıınların olduğunu ve bunların gölgeleri daha da büyük yansımaları sağladıklarını söyler (Alberti, 2015, s.30). Sanatçı yaptığı bu açıklamasında ılığın hareketine, yönüne, yansımaya veya kırılmasına göre rengi ve biçimi değişebilen dinamik gölgeden bahseder. Örneğin çayırda yürüyen kişinin yüzünün yeşilimsi görünmesi gibi fenomenleri bu tür etkenlerle ilişkilendiren Alberti böylece, özellikle ılığın yansıması konusunda ılıınların kendileriyle birlikte düzlemde buldukları rengi de taşıdıklarını ifade eder.

İki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut hissi perspektif, ılık-gölge ve sistemli biçimde yerleştirilen elemanlar sayesinde gerçekleştirilmektedir. Günümüz resim sanatı ile birlikte diğer sanat disiplinlerinde de ılık ve gölgenin araç olmaktan öte eserin kendisi olmaya yönelik eğilimleri ile birlikte çeşitli fonksiyonları kullanılarak



şaşırtıcı eserler oluşturulur. Örneğin Tim Noble, Sue Webster ve Fred Eerdekens gibi sanatçılar gölge oyunlarına sahip çeşitli enstalasyonlarıyla farklı bir paradigmaya ve deneyime imza atmışlardır.

Farklı sistem ve yaklaşımlarla ışığın yaratmış olduğu etkiyi kullanarak oluşturulan yanılsamalar çok ince hesaplamalar gerektiren kurlunlarla gerçekleştirilir. Örneğin Japon Sanatçı Shigeo Fukuda (1932-2009), ışık ile gölgeyi kullanarak geleneksel anlatım dilinden farklı, insanların ilgisini çekebilen bir performans sergiler.

Sanatçının 850'ye yakın çatal, bıçak ve kaşıktan oluşan parçalarla kurguladığı heykeline (bkz. Resim 2.22) ışık yansıtıldığında zeminde bir motosiklet gölgesi belirir. Işığın tek bir açıdan elde edildiği düşünülürse anamorfik düzenleme burada da varlığını göstermiştir. Bilinçli olarak tasarlanmış çarpık bir yerleştirmeye yansıtılan ışıkla oluşan gölge sayesinde kurulum farklı bir boyut kazanır.



**Resim 2.22.** Shigeo Fukuda. Lunch with a helmet on Kasklı öğle yemeği, paslanmaz çelik 186×79×108cm. Museum in Ninohe City Civic Center,1987

<https://tr.pinterest.com> 24.04.2016

Farklı bir perspektiften bakıldığında ise Çağdaş Türk sanatçılarından Burhan Doğançay (1929-2013), 1960'lı yıllarda duvar resimlerine ilgi duymaya başladığı andan itibaren *Kurdeleler serisi* (bkz. Resim 2.23) olarak isimlendirilen



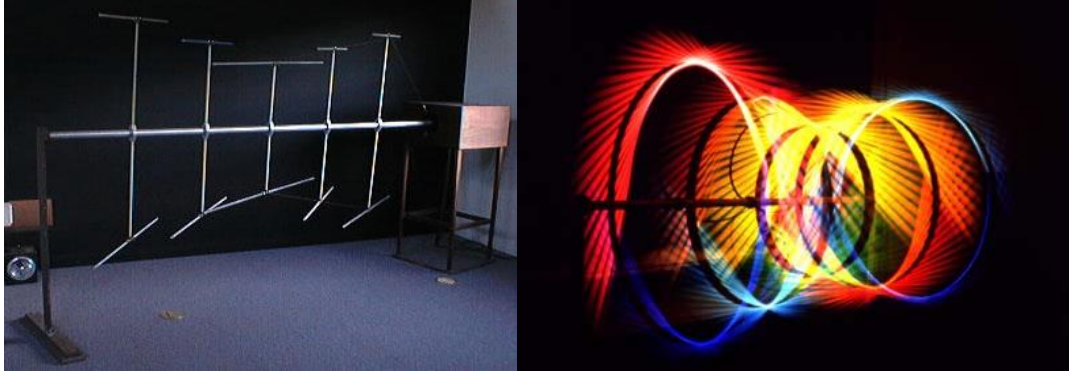
alışmalarında gölgeye yüklenen misyon dikkati çekmektedir. Sanatçı bu eserlerinde yırtık afişler vb. duvar resimlerinden esinlenmiştir. Gölge ve özellikle de ışığın önemini her gün çatıya çıkıp güneş ışığı altında uygun gölgeyi yakalamak istediğini söyleyerek vurgulayan sanatçının soyut kaligrafik görünümlere sahip eserlerinde gölge, kompozisyonun temel elemanlardan biri olarak yer alır. Resmin ışık ve gölge sanatı olduğunu ifade eden sanatçının eserleri, ışık ve gölgenin vermiş olduğu üç boyutlu etki sayesinde yanılgıya düşürebilen bir özellik de taşımaktadır.



**Resim 2.23.** Burhan Doğançay, Kurdeleler serisinden. Erol Aksoy koleksiyonu, 1983

<http://sedasolar.blogspot.com.tr/2012/09/1-siir-1-resim-3.html> 24.04.2016

Teknolojinin sunduğu olanaklar sayesinde ışığın miktarı, türü, tonu, rengi, yansıması, yanıp snmesi, hareketi gibi özellikleri gözü ve beyni etkileyerek bazen yanılsamalara bazen de ardıl görüntülere neden olur. Örneğın 1960’larda bulunan lazer, Rockne Krebs gibi birçok sanatçı tarafından kullanılmış ve bu sayede ışık maniplasyonları yaratılmıştır. Sanatçının *Day Pasagge* isimli çalışmasının temel elemanı ve kaynağı lazerdir. İ mekâna yerleştirilmiş olan enstalasyon belirli bir devinimle şaşırıcı bir hal alır ve renkli ışık efektleri oluşturunur. zgn ışık enstalasyonlarıyla bilinen sanatçılar Alejandro ve Moira Siña nın *Spinning Shaft* (1978) isimli çalışması (bkz. Resim 2.24), sanal bir ışık görüntüsü yaratmak için tasarlanmıştır. “Sürekli bir hızda döndüğü için elektrodsuz bir neon değişen bir zamanlamayla titreşip durur. Ritim ve hız, dönmesi yaklaşık iki dakika süren programlı örüntüler ve analog elektronikle belirlenir” (Shanken, 2009/2012, s.68-69). Işık manipülasyonlarıyla farklı fenomenlerin oluştmasını sağlayan çalışma, izleyiciye birçok görüngü sunar.



**Resim 2.24.** Sina, Alejandro & Moira, Spinning shaft/İplik mili, neon tüpler, elektrik motoru 67 x 128x 37, Santa, (1978)

[http://bermant.arts.ucla.edu/sina\\_spinning\\_shaft.htm](http://bermant.arts.ucla.edu/sina_spinning_shaft.htm) 02082017

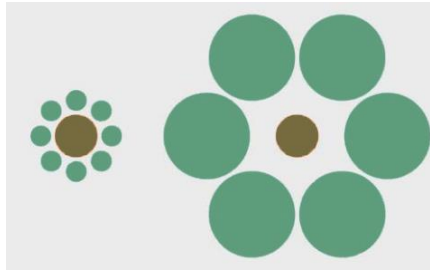
Genel bağlamda, ışık ve gölgenin gerek iki boyutlu yüzeydeki fenomenal yapısı gerekse ona yüklenen anlam ve misyonlarla ilgili çeşitli görüşler mevcuttur. “İnsanlık tarihi boyunca, mitolojilerde, söylencelerde, destanlarda vs. gölgeye birçok simgesel anlamlar yüklenmiştir. Bu simgeler sanat alanlarında sıkça kullanılmıştır. Eski söylencelerde gölgenin yokluğu dünyevi varlıksız anlamını taşırdı” (Karavit, 2006, s.18-19). Platon’un mağara insanları gibi geçmiş deneyimlere ve koşullanmalara bağlı değişebilen duygular ve düşünceler, gölge ve onun oluşmasını sağlayan ışığın da anlık ve göreceli yaklaşımlara göre biçimlendiğini gözler önüne serer. Modern sanatta Cristian Schad, Andy Warhol, Francis Bacon, Gerhard Richter, Ed Ruscha gibi isimler ise bazı çalışmalarında gölgeyi imgesel bağlamda kullanan sanatçılar arasındadır.

#### **2.7.6. Zıtlık, denge ve simetri bağlamında görsel yanılsamalar**

Görsel algıda ve anlatımda zıtlık; renk zıtlığı, kavram zıtlığı, yön zıtlığı, form zıtlığı, nitelik-nicelik zıtlığı, espas zıtlığı gibi çeşitli şekillerde ele alınabilir. Mekânda veya yüzeyde form-şekil, mekân-nesne ayrımı yapabilmek ve bunların büyüklüklerine ilişkin bilgileri kavrayabilmek adına aralarında belirli farklılıkların olması gerekmektedir. Hatta herhangi bir kompozisyonda ifadeyi güçlendirmek için renk, ışık, gölge, yön, açı, espas, boyut gibi ilke ve elemanlar zıtlık kavramı ile birlikte kullanılır. Kompozisyonda gerek odak noktası oluşturma, gerekse vurgu, denge ve uyum sağlanmasında olduğu gibi optik yanılsamaların oluşumunda da zıtlıklar etkin bir rol oynamaktadırlar. Demir’e (1993, s.103) göre evrende her şey zıtlıklar dengesi

içindedir. Bu nedenle herhangi bir denge bozukluğunda dengeyi sağlamak adına hareketlenmeler başlar ve denge sağlanıncaya kadar devam eder.

Zıt bir olgunun yanılgıyla sonuçlanması temelde eşitlik veya simetriye bağlıdır. Gerek konumu, gerekse biçim ve ölçü bakımından benzerliği olan formlar tekrarlandığında oluşan örüntülerde de küçük farklılıklar yaşandığında optik yanılsama gerçekleşebilmektedir. Antik çağın iç mimarisinde kullanılan bazı mozaik desenler simetrik birim elemanlarından oluşmaktadır. Tıpkı eski Antakya evlerinde yer alan mozaik duvar desenleri gibi izometrik perspektifle uygulanmış biçimlerin örüntüsü yanıltıcı etkiye sahiptirler. Sistemli bir şekilde gölgelendirilmiş formlar öne çıkma ve geriye gitme gibi ikircikli bir özelliğe sahiptirler. Zıt olan etkenlerin eşit form veya nesneler ile ilişkilendirilmesi sonucunda ise yanıltıcı bir durum ortaya çıkar. Birbirini aynısı (kimi zaman milimetrik, kimi zaman daha da küçük ölçeklerde bile hiçbir farklılığı olmayan) iki form veya nesne, zıtlıklar ve çeşitli nedenlerden dolayı farklı algılanabilir. Örneğin *Ebbinghaus yanılsaması*, bir diğer adıyla *Titchener halkaları/daireleri* (bkz. Şekil 2.23), zıtlık ilişkileri bağlamında göreceli büyüklük algısına ve perspektife yönelik, retinal bilgilere dayandırılan en etkili yanılsama örneklerinden biridir.

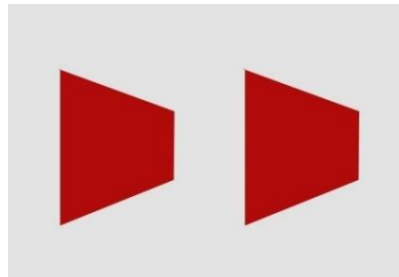


**Şekil 2.23:** Ebbinghaus yanılsaması, titchener halkaları/daireleri, 2017

Beyin bu retinal bilgileri bir bağlam içinde yorumlamaktadır. Ayrıca “bu yanılsamalar beyni kritik bir aralıkta karşılaştırma yapmaya ve karar vermeye zorlamaktadır” (Alıcı, 2013, s.97). İki boyutlu imgelerin derinlik ve perspektif uzamıyla ilgili örnek olabilen bu yanılsama ilk olarak Alman davranış bilimci/psikolog Hermann Ebbinghaus (1850-1909) tarafından keşfedilmiştir. 1901 yılında ise Edward B. Titchener tarafından deneysel psikoloji kitabında yer verilerek tanıtılmıştır. Bu tür yanılsamalar beynin iki nesne arasında karşılaştırmalar

yapmasına ve yorumlamasına neden olmaktadır. Ortada yer alan ve gerçekte aynı büyüktteki iki dairesel form birbirleriyle kıyaslandığında farklı algılanmaktadır. Bunun nedeni ise etrafında yer alan farklı büyüklükteki formlar sayesinde oluşan bir göz aldanmasıdır. Alıcı'ya göre bu yanılsamanın oluşmasındaki etken neden; “gözden uzaklaştıkça ağ tabakaya yansıyan imgelerin küçülmesi, yakınlaştıkça büyümesi ve gözün halkaları aynı düzlemdeymiş gibi zannetmesidir. Her iki halkanın da ağ tabakaya düşen imgesi aynı olduğuna ve biri diğerinden daha uzakta görüldüğüne göre uzakta görünenin diğerinden daha büyük olduğu sonucuna ulaşılmaktadır” (Alıcı, 2013, s.96). Dolayısıyla beyin merkezde yer alan bu halkaları çevresindekilerle aynı düzlemdeymiş gibi algılamakta ve niceliği diğerlerinin büyüklükleriyle ilişkilendirerek belirlemektedir.

Beyin, form veya nesnel yapıları aralarındaki zıtlıklar nedeniyle hem gerçek yapısından farklı hem de yorumlayarak ve işleyerek algılayabilir. “Ama bu tür yanılsamalarda beynin yorumu ifade edilebilir, test edilebilir, öznel bir karar olarak ortaya çıkmaktadır. Karşılaştırmalı yanılsamalarda ortaya çıkan bu kararlar ise genel ve güncel yaşamda alınan karardan farklı olarak bilinçli algı oluşumundan önce bilinç dışında gerçekleşen bir karardır” (Alıcı, 2013, s.98). Bu durumda kıyaslamalar yapılarak birinin diğerinden daha büyük, uzun ya da geniş algılanması gibi sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

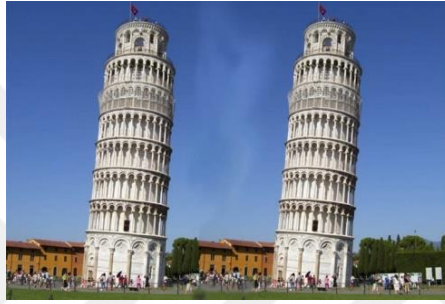


**Şekil 2.24:** M.Kocalan, Uzun-kısa zıtlığı ve büyük-küçük ilişkisi, 2015

Yan yana duran iki formun uzun ve kısa kenarları arasında göz kıyaslama yapmakta ve bu kıyaslama anında bu zıt olgular birbirlerinin etkisini güçlendirmektedir. Örneğin, Şekil 2.24’de ikisinin ölçüsü de aynı olan formlar arasında, sağdaki soldakine göre daha büyük görünmektedir. İki form birlikte algılanırken beyin soldaki şeklin kısa kenarı ile sağdakinin uzun kenarını karşılaştırma yapar ve *uzunun*

*yanında kısa gerçeğinden daha kısa, kısanın yanında uzun gerçeğinden daha uzun* algılanması nedeniyle bilinç dışı bir yanılsama meydana gelir.

Büyük-küçük, uzun-kısa veya açık koyu zıtlıklarının yanı sıra açılar, eksenler, yükseklikler gibi kavramlar arasında da yanılsamalar söz konusudur. Örneğin İtalya'nın kuzeyindeki Pisa şehrinde yer alan *Pisa Kulesi*'nin eğiminden faydalanarak düzenlenen simetrik bir tasarımda, kulenin aynı görüntüsü yan yana geldiğinde sağdaki daha eğimliymiş gibi algılanmaktadır. Göz, açı zıtlığından dolayı yanılmakta, denge bozulduğu için de gerçek yapı farklı şekilde algılanmaktadır.



**Resim 2.25.** Pisa kulesi, zıtlık ve yön yanılsaması, 2015

Uzaklık, büyüklük, renk farklılıkları, doku farklılıkları gibi çeşitli zıtlıklar sayesinde karşılaştırma yapılan iki simetrik veya benzer şeyler arasında birbirlerinin etkisini arttırma gibi durumlar oluşmaktadır.

### **2.7.7. Şeffaflık ve yanılsama**

Doğal ve yapay oluşumları ile birlikte algılama esnasında duyularda da gerçekleşebilen bir kavram olarak kabul edilen şeffaflık kavramı üzerine yaptığı çalışmasında Özasan (2010), şeffaflığın, maddenin kendine özgü bir niteliği olabileceği gibi, farklı malzemelerin bir arada örgütlenmesiyle; algı boyutunda yaratılabilen bir kavram olarak da kabul edilebileceğini ifade etmiştir. Art arda gelen saydam katmanlar veya platformlar sayesinde nesnelerde ton farklılıkları, soluklaşma ve derinlik etkisi meydana gelir. Saydam, geçirgen veya transparan gibi benzer anlamlarıyla şeffaflık; iyi, kötü, gizli, gerçek, berrak, kirli, derin ve yüzeysel gibi birçok eş veya zıt kavramları temsil etmektedir. Dolayısıyla şeffaf cisimler arkasındaki nesneyi gösterme eğiliminde olsa da üst üste geldiklerinde gizleme ve

silikleştirme görevini de yerine getirmektedirler. Örneğin bu tür belirsizlikleri resimlerinde boya kullanarak yapan sanatçılardan ilk akla gelen, Leonardo da Vinci'dir. Sanatçı'nın esrarengiz, buğulu ve puslu atmosfere sahip resimlerinde sfumato tekniğiyle yaratmış olduğu etki sayesinde Michael J. Gelb'in söylemiyle mükemmel bir metafor gözlemlenir. Çok ince boya katmanlarıyla oluşturduğu teknik ile sanatçı bilinmeyi, belirsizliği, paradoksu benimseme ve yansıtma yetisini ortaya koymuştur.

Goethe, *dioptrik renkler* olarak isimlendirdiği renkleri ele alırken saydamlık kavramından da söz eder. Bu renkler, “renksiz bir ‘aracı cisimle’ yaratılan, içinden ışık ve karanlığın geçerek göze ve karşı taraftaki yüzeylere yansıyan renklerdir. Bunun en önemli koşulu da cismin saydam ya da en azından belli bir ölçüde geçirgen olmasıdır” (Goethe, 1810-2013, s.73). Yazar aynı zamanda bu tür renkleri, fiziksel renkler olarak da nitelendirir.

Da Vinci' den Mark Rothko'ya iki boyutlu yüzeyde çeşitli biçimlerde kullanan şeffaflık, Ferruh Başağa, Tansel Türkdoğan, Dustin Yellin, David Spriggs ve Xia Xiao Wan gibi bir çok sanatçının eserlerinde teknik ve biçimsel farklılıklarla ortaya konulmuştur. Sanatçılar, cam platformlarla oluşturdukları kurulumlarında camın şeffaflığından yararlanarak etkileyici ve aldatıcı görüntüler elde etmiştir. Bu sayede ise algılan veya görünen gerçeklik farklı bir boyut kazanmıştır.

#### **2.7.8. Art-imge /ardıl görüntü**

“Dış uyaran bitince uyarana benzer ya da karşıt olarak yeniden canlanan imge” (Nedir Ne Demek / NND Sözlük, 2016) olarak tanımlanan *art-imge* veya “birbiri ardına gelen ve bir duyunun kaybolmasından sonra da devam eden görüntü” (TDK. 2016) olarak tanımlanan *ardıl görüntü* sayesinde çeşitli fenomenlerin olduğu görülür. Olayların veya görüntülerin birbirleriyle bağlantılı olması, bir süre tekrarlanan eylemin aynı zamanda beklentilerin yönlendirilebileceği gerçeğini de ortaya koyar. Bu konu hakkında kılavuz olarak kullanılan *Gözlemcinin Teknikleri* isimli kitabında Cray, art imgeyle ilgili çeşitli söylem ve örneklere yer vermiştir.

Art- imge, Goethe'nin *Renkler Kuramı*'nın fizyolojik renklerle ilgili bölümünde tartıştığı beklide en önemli optik fenomendir. Art imgeler gibi öznel görsel fenomenler antik dönemden beri bilinmekle beraber optik alanın dışında tutulurlardı ve hayali ya da salt görünüşler kategorisi içine sokularak pek önemsenmezlerdi. Ancak 19. yüzyıl başlarında özellikle Goethe ile birlikte bu tür deneyimler optik hakikat statüsüne getirildiler. Artık “hakiki” bir algıyı örten yanılsamalar değillerdi; insanda görmenin indirgenemeyen bir ögesini oluşturmaya başladılar. Goethe ve onu izleyen fizyolojistler için optik illüzyon diye bir şey yoktu: sağlıklı bedensel gözün deneylediği her şey gerçekten de optik hakikatti (Crary, 1992/2010, s.110).

Goethe'nin de altını çizdiği gibi yanılsama olduğu düşünülen art imgeler veya ardıl görüntüler aslında birer gerçekten ibaret olabilirler. 1777 yılından itibaren ışık gölge ve renklerle ilgili gözlemler yapan Goethe, görmeyle ilgili olan çeşitli seminerlere katılmış, bir süre sonra renk hakkında yaptığı bilimsel araştırmalar ve yazılarında biri olan *Renk Öğretisi* isimli kitabını yayımlamıştır. Yazarın kitabında art-imge hakkında yer verdiği örnek şöyledir;

Canlı renkleri olan küçük bir kağıt parçasını veya ipeksi bir şeyi, nispeten aydınlık beyaz bir zeminin önüne tutalım ve gözlerimizi hiç ayırmadan o küçük renkli yüzeye bakalım. Şimdi gözlerimizi hiç kaydırmadan renkli parçayı gözümüzün önünden çekelim. Kısa bir süre sonra, beyaz zeminin üzerinde başka bir rengin izgesi belirmeye başlayacaktır. Renkli kağıdı çekmeden, sadece gözlerimizi beyaz yüzeyde herhangi bir noktaya kaydırduğumuzda da aynı renkli görüngü orataya çıkar; zira bu, artık göze ait olan bir resmin yansıttığı bir görüntüdür (Goethe, 1810-2013, s.48).

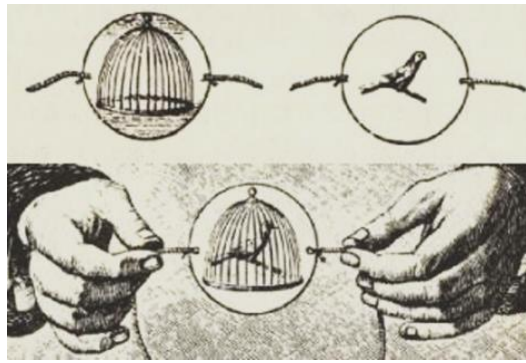
Yüzey üzerinde bulunan koyu bir noktaya belirli bir süre bakıldıktan sonra koyu lekenin ortadan kaybolması gibi ilginç durumların sinirlerin yorulması ve lekenin algılanmasının sonlandırılmasından kaynaklandığı ifade edilir. Negatif-pozitif zıtlığı da ardıl görüntülerle ilişkilendirilir. Nasıl ki komplementer renklerin birbirlerini tamamlayıcı özelliği olsa da, birinin aşırı uyarımı gibi bazı durumlarda diğer rengin eş zamanlı veya ardıl biçimde algılanması çeşitli deneylerle de kanıtlanmıştır. Örneğin Gombrich, görsel algılama ile yansıtma arasında farkın ayırt edilebilirliğini kanıtlayan bir deneyden bahseder. Deneyde, insanların ışığa karşı duyarlılığı hakkında bilgi edinmek için denek kişilerin karşısına projeksiyonla üzerine ışık yansıtılabilen bir perde konulur. Verilen komutla ilk başta perdeye çok az bir ışık yansıtılır ve git gide ışığın miktarı yükseltilir. Deneklerden yansıtılan ışığı algıladıklarında işaret vermeleri istenir. Bir süre sonra verilen komutla birlikte



perdeye hiç ışık verilmemesine rağmen denekler komutun verildiğini sanarak ışığı algıladıklarını söylerler. “Olayları birbirine bağlanmasına yönelik kesin beklenti, gerçekte sınırların oluşmasına yol açmıştır” (Gombrich, 1992, s.201). Art imgeleri algılama sürecinde görmenin değişebileceğini ifade eden Crary’ e göre:

Art-imgeler hakkında 1820’lerin ortalarında başlayan incelemeler, ilgili çok sayıda optik aygıt ve tekniğin keşfedilmesine zemin hazırlamıştır. Başlangıçta yalnızca optik gözlem amacıyla kullanılan bu aygıt ve teknikler, çok kısa bir süre içinde popüler eğlence biçimlerine dönüştüler. Bunların hepsi birbirine bağlayan kavrayış, algının anlık bir şey olmadığı ve göz ile nesnenin birbirinden ayrı olduğu kavrayıştı. Art-imgeler hakkında yapılan araştırmalar, duyumlar çok sık aralıklarla algılandığında bir tür harmanlama ya da birleşmenin gerçekleştiğini ve böylece görme sırasında geçen süre sayesinde görmenin değiştirilebildiği ve denetlenebildiğini ortaya koymuştur (Crary, 1992/2010, s.117).

Art imgenin izlenebileceği ilk aygıtlardan biri olan *thaumatrope*’ nin kullanımının en temel amaçlarından biri de yanılgı yaratmak olmuştur. Crary’nin de değindiği gibi, sözcük anlamıyla, “mucize çevirici” olan thaumatrope (Şekil 2. 25), 1825 yılında Dr. John Ayrton Paris tarafından (1785-1856) Londra’da tanıtılmıştır. Her iki tarafında farklı nesne veya figürün (örneğin bir yüzünde kuş, diğer yüzünde kafes) yer aldığı disk biçimindeki aletin yanlarından iplikler tutturulmuştur. Disk döndürükçe de her iki imge tek bir görüntü olarak birleşir ve kafes içinde bir kuş imgesi varmış gibi algılanır.



Şekil 2. 25: John Ayrton Paris, Thaumatrope (optik oyuncak), 1824

<http://puertasalaimaginacion.blogspot.com.tr/juguete-optico.html> (13.01.2017)

Paris, art imge ile kendi aygıtının işleyişi arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamıştır: “Bir nesnenin imgesi, gözün arka kısmında yer alan retina ya da optik sinir üzerinde belirdiğinde, göz bu nesneyi görür; ve deneylerle, anlığın algıladığı izlenimin,



görüntü kaybolduktan sonra saniyenin sekizde biri kadar daha kalıcı olduğu kanıtlanmıştır, thaumatrope işte bu optik ilkeye dayanır” (Paris, 1827, s.13 akt: Crary, 1992/2010 s.118). Diskin diğer yüzeyinde yer alan imge belirinceye kadar geçen süreçte retina üzerinde beliren imge sayesinde her iki imge de aynı anda algılanabilmektedir.

1820’lerin sonunda Belçikalı bilim adamı Josaph Plateu da art-imgelerle ilgili çok sayıda deney yapmış ve bu deneylerin bazılarını, uzun süreler boyunca doğrudan güneş ışığında baktığı için göz nurunu kaybetme pahasına da olsa gerçekleştirmiştir. 1828’e gelindiğinde Newton bir renk tekerleğiyle çalışmış, art-imgelerin süresinin, niteliğinin, uyarının yoğunluğu, rengi, zamanı ve yönüne bağlı olarak değiştiğini kanıtlamıştır. Aynı zamanda bu tür duyumların ortalama süresini de hesaplamıştı: saniyenin üçte biri kadar. Ancak daha da önemlisi araştırmanın, art imgelerin eşit bir biçimde kaybolmadığını, yok olmadan önce çok sayıda pozitif ve negatif durumdan geçtiğini düşünen Goethe ve diğerlerinin bu doğrultudaki spekülasyonlarını doğrulamış gibi görünmesidir. “Görmenin sürekliliği” kuramının en etkin tanımlarından birini yapmıştır (Crary, 1992/2010, s.119-120)

Birbiri ardına gelen görüntüler hareketli hale getiren *fenakistiskop*, *kineskop* ve *zoetrope* ise ilk animasyon aletleri olarak bilinir. Plateau ve Avusturyalı Simon von Stampfer tarafından 1831 yılında keşfedilen fenakistiskop (phenakistoscope) üzerine figürlerin hareketleri resmedilir ve sistemli olarak art arda sıralanır. Resim 2.26’da görüldüğü gibi dans esnasında gerçekleşen belirli pozisyonlar sırasıyla düzenlenmiştir. Çark her hangi bir yöne doğru döndürüldüğünde ve tek bir çerçeveden bakıldığında figürlerin hareket ettiği görülür.



**Resim 2.26.** E. Muybridge, fenakistiskop diski, 1893



**Resim 2.27.** fenakistiskop diski, detay,

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Phenakistoscope\\_3g07690u.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Phenakistoscope_3g07690u.jpg)

1833 yılında İngiliz Matematikçi William George Horner (1786-1837) tarafından keşfedilen Zoetrope (bkz. Resim 2.28) ile de hareketli görüntüler elde edilir. Bir dizi çizim veya fotoğrafla hareketin ilerleyen aşamalarını göstererek hareket yanılsaması yaratan en eski animasyon cihazlarında biridir bu. Mekanizmada yer alan dikey dar delikler sayesinde, çarkın iç tarafında bulunan çizimler çark döndüğünde görülebilmekte ve hareketli bir görüntü algılanmaktadır. Resim 2.29'da görüldüğü gibi, hareketin belirli bir kısmının betimlendiği figürler yer alır.



**Resim 2. 28.** Viktorya dönemi zoetrope'nin modern bir kopyası (fotoğraf: Andrew Dunn), Steven A. Edwards

<https://www.aaas.org> 15.01.2018



**Resim 2.29.** Richard Balzer, Zoetrope örnek çizimler

<http://www.wired.com> /27.04. 2016

Hareketin sağlanması adına figürün bir önceki veya bir sonraki pozisyonu birbirleriyle bağlantılı olmalıdır. Örneğin film üzerinde resimlerin sistematik biçimde art arda düşürülmesiyle görüntü bütünlüğü ortaya çıkar. 1890'ların ortasında Louis Lumière'in icat ettiği entegre bir kayıt yansıtma cihazı olan Cinematographe,

hareketli görüntülerin kalabalık insanlarca seyredilmesine uygun şekilde kaydedilmesi ve yeniden oynatılmasına imkân tanımış ve böylece sinemanın temellerini atmıştı (Shanken, 2009/2012, s.16-17).

Art imge veya ardıl görüntüler hakkında; bir süre bakılan koyu lekenin kaybolması, simültane renk kontrastlığında da algılandığı gibi iki rengin aynı anda görülmesi ve fotoğrafların art arda film şeridinden geçmesiyle oluşan videolar gibi bir çok örnek verilebilir. Örneğin, fazla ışığın yarattığı parlaklıktan dolayı gözlerde bir zorlanma ve algıda kısıtlama meydana geldiği öne sürülür. Örneğin güneş ışınlarına veya kuvvetli bir lambaya doğrudan bakıldığında gözde oluşan etki bir süre devam etmektedir ki bu bir yanılsamayla sonuçlanabilir. Günlük yaşantıda her zaman karşılaşılan karanlık veya gece körlüğünden bahsedildiğinde de ilk akla gelen, ışık kapatıldığında oluşan karanlık ortamda gözün kısa bir süre bir şey görememesi ancak bir süre sonra ortama alışarak görmeye başlamasıdır.

Şu da bir gerçektir ki, sihirbazlar yanılgılara sebep olabilecek bu tür fenomenleri ve teknikleri kullanarak gösteriler sergilemektedir. Örneğin zihinde hemen tanımlanabilecek bir hareketin tamamı olmamasına rağmen, beyin onun devamının alışkanlıklar ve beklentiler sayesinde tamamlar. Aynı zamanda bunun imgeleme yetisine de bağlı olduğu söylenebilir.

### 2.7.9. Kamuflaj ve çağrışımlar

Yanılsamalar mimarlık, görsel sanatlar ve diğer disiplinlerde kullanım amacına yönelik çeşitlilik göstermiş olsa da doğada yeri biraz daha farklı ve sanıldığından daha önemlidir. Örneğin bir yanıltma türü olan *kamuflaj*; yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgi gibi önemli bir unsur haline gelir. Doğal bir savunma mekânizması olarak kullanılan, gizlenme veya ortama ayak uydurma gibi durumlarda kendisinden söz ettiren kamuflaj; Fransızca şekil değiştirerek gizlenmek anlamına gelen camoufler (kamufle) kelimesinden türemiştir. Figür-mekân ilişkisi, biçim, renk, hareket, ritim gibi etkenler gizlenmenin oluşum şekilleri ve nedenleri sayılır. Genel olarak doğanın kendi içinde doğal kamuflelere rastlanırken, yaşam savaşı vermek veya gizlenmek amaçlı oluşturulan yapay kamufleler de özellikle 18. yüzyıldan itibaren malzeme ve teknolojik imkânlar sayesinde çeşitli biçimlerde uygulanmıştır. Yapay kamuflajlar

askeri kıyafetler, tanklar, silahlar ve diğer savunma mekânizmalarının üzerindeki renk ve desen gibi mekâna uygun değişken özellikleriyle düşmandan gizlenmek için kullanılmaktadır. Mevsimin, havanın ve çevrenin özelliğine göre tasarlanan bu malzemelerin çevrenin verdiği imkan sayesinde kamufle etkisi daha da kuvvetlenir.

Doğayla ilişki kurarak renklerini ve biçimlerini bulunduğu ortamın özelliğine göre değiştirebilen, bazen de harekete uygun biçimde davranan hayvanlar, gizlenerek hayati tehlikelerden korunmaktadırlar. Bazen de avcı avından gizlenmek için aynı taktiği uygulamaktadır. Örneğin öldürücü zehre sahip, dünyanın en tehlikeli balıklarından biri olan resif kaya balığı, kamuflaj konusunda son derece başarılıdır. Bulunduğu ortamın dokusuna, yapısına ve rengine göre kendi formunu ve rengini değiştirebilen bu balık (bkz. Resim 2.30), avını kamufle olmuş bir şekilde beklemekte veya avcılardan bu yöntemle gizlenmektedir. Bazı balıkların ise kuyruğuna yakın yerinde göze benzer bir benek bulunur. Bu benek sayesinde dışarıdan gelen saldırılara kaşı gerçek gözünü koruyabilir.



**Resim 2.30.** Resif Kaya Balığı (*Synanceia verrucosa*)

<http://akuaturk.com/2012/11/zehirli-ve-igneli-deniz-canlilari/26.12.2017>

Ahtapot ve bukalemun gibi çeşitli hayvanlar da biçim renk, doku olarak şekil değiştirir. Örneğin derisinde ilginç dokulara sahip olan *mimik ahtapotu* kısa sürede çevresine göre şeklini değiştirip gizlenebilir. Kendini gizlemek amacıyla bulunduğu ortamın görsel özelliklerine göre form biçim hareket olarak uydurmakta ve avlarını beklemekte ola bir diğer hayvan ise örümceklerdir. “Bilim adamları Güney Amerika’da yaşayan bir örümceğin karıncalara öykündüğünü bulmuşlar. Karıncalar

altı, örümcekler ise sekiz bacaklı olduğu için örümcek iki ön bacağını karıncaların duyargalarına (antenlerine) benzeyecek biçimde yukarıda tutuyor, böylece ilk bakışta sanki karıncaymış izlenimini uyandırıyor” (Alsaç, 2010, s.49). Zebraların ise en önemli özelliklerden birinin tehlike sezildiğinde üzerindeki siyah beyaz çizgilerin belirsizleştiği ve avcı tarafından görünmesinin zorlaştığı çeşitli kaynaklarda geçmektedir. Tehlike anında bir araya toplaşan sürü derilerindeki benzer desenlerinden dolayı görüntü olarak bütünmüş gibi algılanır.

İşlevsel, özellikle de yapısal en ufak çağrışımlar nedeniyle anlam belirsizliğini çözümlmek adına, doğal olarak benzerlik aramaya ve her iki imge için kıyaslamalar yapmaya gidilir. Nesnelerin görünüşleri bağlamında bu konuya değinen Mohr ve Berger’ e göre: Görünüşler tutarlı olabilmektedirler. “İlk planda, görsel yakınlığı sağlayan genel yapı ve gelişme yasalarına bağlı olarak tutarlıdır” (Mohr, Berger. 1982/2007 s.104). Örneğin yuvarlak bir taşın yumurtaya, kayalar üzerindeki dokuların çeşitli imgelere, süpürge tellerinin saça, karın toz şekere, ceviz içinin ise beyne benzetilmesi gibi görsel, dokunsal ve işlevsel yakınlıklar mevcuttur. Bunlar hem doğal hem de yapay benzerliklerdir. Dolayısıyla da bu noktada canlıların korunma ve avlanma adına gerçekleştirdikleri doğal kamuflaj devreye girer.

İkinci planda, görünüşler, görsel taklidin oldukça gelişmiş bir gözün ortaya çıktığı anda başlamasıyla tutarlıdır. Her türlü doğal kamuflaj, çoğu doğal renklendirme ve sonsuz çeşitlikteki hayvan davranışları, görünüşlerin başka görünüşlerle birleşmesi ya da onları akılla getiriyor ilkesine dayanıyor. Örneğin Brassoliane’nin kanatlarının altında, bir baykuşun ya da başka bir büyük kuşun gözlerini-büyük bir isabetle-taklit eden lekeler bulunur. Bu kelebekler saldırıya uğradıklarında kanatlarını çırpırlar ve parlayıp sönen gözleriyle kendisine saldıran hayvanları korkuturlar (Mohr, Berger. 1982/2007 s.104-105).

Verilen örneklerle birlikte sadece doğal yaşam alanlarında değil, gelişen teknoloji sayesinde gerek savaş aletlerinde veya çeşitli mekânizmalarda, gerekse korunma veya gizlenme faaliyetlerinde ve sanal ortamlarda da son derece etkili kamuflaj yöntemleri uygulandığı görülür. Sanat dinamiklerinde ve özellikle de malzeme olarak bedenin kullanıldığı vücut sanatında gerek doğrudan mesajı iletme gerekse kamuflaj tekniğini kullanarak, toplumsal sorunlar, ontolojik temeller ve ekolojik sistem gibi bir çok konuyu ele alan mesajlar iletme eylemini gerçekleştirmişlerdir.

### 2.7.10. Hibrit görüntü (hybride)

İki farklı görüntünün, nesnenin veya maddenin birleşmesinde elde edilen karışım olarak tanımlanan *hibrit*, görsel sanatlarda yanıltma amacıyla farklı resimlerin birleşimiyle oluşturulan görüntü olarak karşımıza çıkar. Görüntünün net bir şekilde algılanması uzaklık-yakınlık, sert-yumuşak, çizgisel-lekesel, net-flu koyu-açık gibi kavramlarla çözümlenmektedir.

Sosyal yaşam alanlarında bulunan reklam panoları veya hareket ettirildiğinde birden fazla ve farklı resimlerin algılanabildiği özel olarak tasarlanmış fotoğraflar da birer hibrit görüntü özelliğine sahiptir. Belki de bu hibrit görüntülerin anamorfik çalışmalarda olduğu gibi gizlenmeye veya ilk bakışta insanları şaşırtabilen farklı bir algı yanılsaması yaratmaya hizmet ettiği söylenebilir. Resme (bkz. Resim 2.31), yakından bakıldığında Albert Einstein uzaktan bakıldığında da Marilyn Monroe algılanır. Bir resim yakından bakıldığında algılanabilirken diğer resim uzaktan veya gözlerin kısık bir şekilde bakılmasıyla algılanmaktadır.



**Resim 2.31.** Einstein ve Marilyn hibrit görüntü yanılsaması

<https://tr.pinterest.com> 20.10.2015

Bu resimler farklı filtrelerden geçirilmiş iki resmin tek bir ortak imgede birleştirilmesinden oluşturuluyor. Bu filtrelerden biri düşük uzamsal frekansları

elerken, diğeri de yüksek uzamsal frekansları süzüyor. Yakın mesafelerde yüksek uzamsal frekanslar görüntüde baskın yer kapladığından yüksek uzamsal frekanslardan oluşturulmuş resim göze çarpıyor, uzak mesafelerdeyse detay bilgisini kaybedip yalnızca ana hatları seçebildiğimizden düşük uzamsal frekanslardan oluşmuş resmi görebiliyoruz (Sevindik, 2011).

Hayali figürlerin görüldüğü hibrit resimler, bakış mesafesinin yanı sıra fizyolojik etkenlere bağlı olarak da kimlik değiştirebilirler. Örnekte de görüldüğü gibi her iki fotoğraf arasında çizgisel ve lekesele farklılıklar vardır. Einstein'ın portresi çizgiseldir ve resimden uzaklaşıldığında çizgiler yavaş yavaş kaybolmaktadır. Yakından bakıldığında çizgiler netleşmektedir. Önemli olan ise çizgilerin algılanıp algılanmadığıdır.

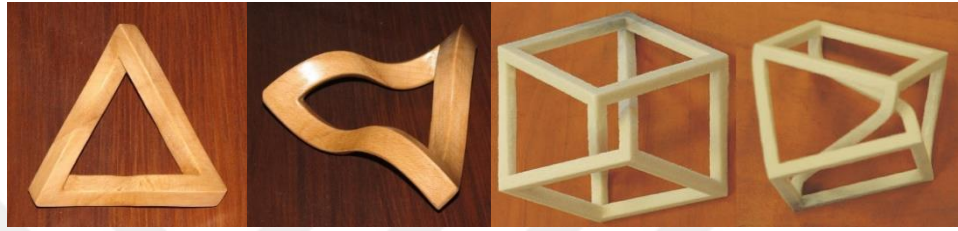
### **2.7.11. Olanaksız nesneler ve paradokslar**

Algıyı yanılgıya düşüren en çarpıcı örnekler arasında paradoksların binlerce yıllık bir geçmişi olduğu söylenmektedir. Görsel algıda çeşitli fenomenlerin gerçekleşmesi, doğru sanılan fikirlerin, gerçekte yanlış olabilme ihtimali ve beklenmedik cevap veya sonuçların yaşandığı paradokslar, matematikte de yeni buluşlara yol açtığı söylenebilir. Soyut düşüncelere de neden olabilen paradokslar doğal bir biçimde kendini gösterirken matematikçiler, düşünürler veya sanatçılar tarafından da planlı bir şekilde oluşturulur.

Paradokslar, yargısal bağlamda kesinlik içermeyen, tartışmaya açık ve göreceli karşıtlıklardır. Çeşitli alanlarda olduğu gibi görsel sanatlarda da paradokslara neden olan çalışmalarda geometri, matematik ve simetri gibi kavramlar kullanılmaktadır. Örneğin ünlü sanatçı Maurits Cornelis Escher'in içlerinde metamorfozların (döngülerin), tekrarların ve paradoksların bulunduğu çalışmaları bu kavramların ürünüdür. Sanatçının eserlerinde alışılmadık bir perspektif yöntemi kullanılarak çizilmiş yapıları kişilerde imkânsızlığı çözme isteği doğurabilmektedir. 1940'lı yıllarda renk ve şekil kombinasyonlarını özelliklerine göre kategorize eden Escher, 1950'li yıllarda sonsuzluğu düzlem üzerinde temsil eden çalışmalar yapmaya başlamıştır. Çelişki ve sonsuzluk kavramını işlediği ve imkânsız figürler kullanarak inşa ettiği yapılarını sanki paradokslarla yoğurmuştur.



3D yazıcı gibi teknolojik olanaklar sayesinde paradokslar içeren çalışmaların üç boyutlu tasarımlarıyla çözümlemelere gidilmiştir. Örneğin, Escher'in çizimlerindeki paradoksların sırrı üç boyutlu tasarımlarda açığa çıkar gibidir. İsrail Teknoloji Bilgisayar Bilimleri Bölümü'nde Profesör Gershon Elber *Penrose üçgeni* ve *Necker küpü*'nün (bkz. Resim 2.32) temel yapı blokları ve Escher'in *Belvedere* (bkz. Resim 33-34) gibi resimlerindeki paradoks yaratan mimari yapılarını çözümlemek istemiştir.



**Resim 2.32.** Gershon Elber, Penrose üçgeni/Tribar ve necker küpü 3d tasarım, 2007-2015

<http://gershonselber.org/WoodWorking/> -<http://io9.gizmodo.com/5935888> 09.05.2016

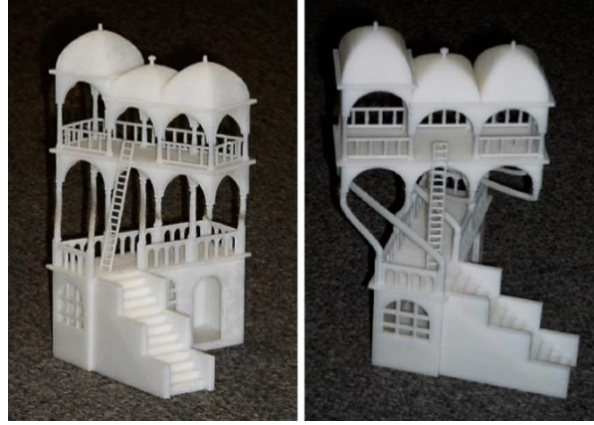
Resimde görüldüğü üzere, sanatçının *Belvedere* isimli resmini (bkz. Resim 2.33-2.34) çizimlerindeki gibi görebilmek için belirli bir bakış noktası ve açısı yakalamak gerekmektedir. Diğer açılardan bakıldığında üç boyutlu tasarımın kendisine has, çarpık bir durumu mevcuttur.



**Resim 2.33.** M.C.Escher, Belvedere, 46.2 cm x 29.5cm, taş baskı (1958)

<http://www.mcescher.com/gallery> 09.05.2016

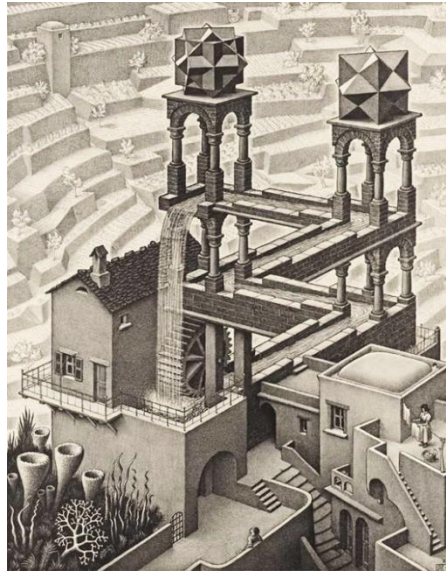




**Resim 2.34.** Gershon Elber, 3D belvedere, 3d yazıcı

<http://io9.gizmodo.com/5935888/> 09.05.2016

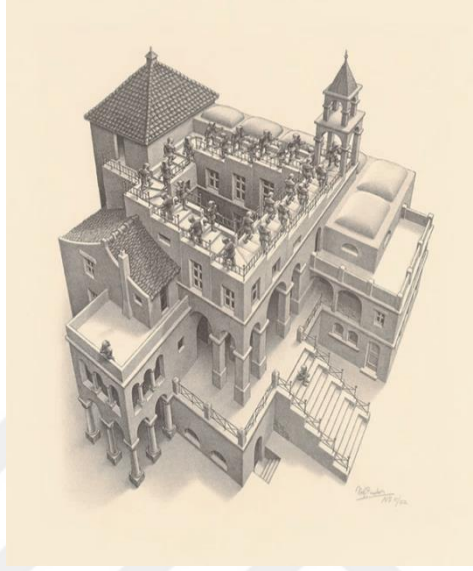
And'a (s.55) göre, "Escher'in yapıtlarında perspektifin usa yatkın olmasına bakıp böyle bir yapının olanaksız olduğu sonucuna ulaşırız". Örneğin imkânsız üçgen, *Waterfall /Çağlayan* (bkz. Resim 2.35) resmi içine üç kez yerleştirilmiştir. Resme bir bütün olarak bakıldığında karışık ve mantığın kabul etmediği, imkânsız bir yapıdan düşen su ve bir döngü görülür. Parça parça bakıldığında ise imkânsız yapı yavaş yavaş çözülmeye başlar. Sanatçı manipüle edici tavrıyla çalışmalarında bir tür yanılsama yaratır. Çalışmalar tek bir merkezci yaklaşımdan öte birkaç merkez özelliği ile algıyı yönlendirmektedir.



**Resim 2.35.** M. C. Escher, *Waterfall /Çağlayan*, 380 mm x 300 mm, taşbaskı 1961

<http://www.mcescher.com/gallery> 28.12.2017

Sanatçının, *Ascending and Descending* isimli resminde ise (bkz. Resim 2.36) döngüler, Hofstadter'in ifadesiyle *gevşek döngüler*'dir. Resmin ana temasını oluşturan figürün başlangıç noktasına geri dönmesi, bir başka ifadeyle döngüyü tamamlaması için atması gereken adım sayısı oldukça fazladır.



**Resim 2.36.** M. C. Escher, *Ascending and Descending*/Çıkış ve İniş, taş baskı, 285x 355mm 1960  
(<http://www.mcescher.com/gallery> 15.01.2018)

Sanat platformunda ve mimaride paradokslar genel olarak olanaksız görüntüler, yapılar veya nesneler olarak karşımıza çıkar. Teknoloji sadece sorgulayıcı değil çözümleyici imkânlar sunarak da bu tür paradoksların ilginç yanlarını görmemizi sağlar. Dijital ortamlarda gerçekleştirilen paradoks görüntüler ve yapılar alternatif sorgulamaların da birer tetikleyici unsuru olur. Paradoksların ilişkilendirilebileceği gerek manipülasyon, simülasyon ve yanılsama; gerekse çelişkili durumlar gerçeği farklı bir boyuta taşır ve tekrar sorgulatır.

#### **2.7.12. Görsel efektler, hologramlar ve sahne illüzyonları**

Film ve tiyatro sahnelerinde inandırıcılığı sağlamak veya görsel etkiyi güçlendirmek, doğal olmayan fantastik bir dünyayı gerçekmiş gibi algılatmak ve hikâyeyi daha canlı hale getirmek amacıyla çeşitli biçimlerde özel efektler yaratılır. Teknolojik olanaklar, herhangi bir patlama anını, sel baskınlarını, çığ, deprem gibi doğal

afetlerin simülasyonlarını ve aynı zamanda normal yaşantıda gerçekleşmesi çok zor hatta imkânsız olan olay ve görüntüleri rahatlıkla gerçekleştirme imkânı sunar.

Eski çağlardan beri uygulanan bu görsel efektlerin temelinde yatan yanıltma amacı sayesinde biçim ve anlatım şekli ne olursa olsun görüntüler daha etkili bir hal almıştır. Örneğin M.S. 5. yüzyılda “Eski Yunanlılar vinç yardımıyla tanrıları oynayan oyuncularını sahneye indirmiştir. “Deus ex machina” adındaki bu efekt oyuncuların sanki gökyüzünden iniyormuş görünmelerini sağlamaktaydı (Kimpton 1998/ 2011, s.9). Görsel efektler çağın teknolojik imkânları el verdiği kadarıyla farklı disiplinlerde çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. Mesela “1862 yılında Profesör John Henry Popper ilk kez hayalet efektini oluşturmuştur. George Melies ise hareketli resimlerden yola çıkarak sinema tarihinin ilk özel efektlerini üretmiştir” (Kimpton 1998/ 2011, s.10). Koku, ses, hacim, doku gibi diğer duyuları da devreye sokan efektler, görseli daha etkili kılmakta ve vermek istenilen duyguyu daha iyi hissettirmektedir. Örneğin ilk hoparlörlerin icadından sonra filmlerde ekstra ses efektleri de kullanılmaya başlanmıştır. Bu tür efektler ego tatminliği ve empati kurma konusunda bir hayli etkili olmuştur. Işık ve görüntü efektleri, büyük maketler, sahnede kaybolma, “On emir” deki gibi ikiye yarılan deniz sahnesi, 20. yüz yıl ilk yarısında bilgisayar grafikleri ve çeşitli dijital görüntüler yardımıyla oluşturulmuştur.

Medya sanatı, sanal yaşam, simülasyon, hologram gibi birçok kavram teknolojik olanaklar ve alternatif sorgulamalar sayesinde ortaya çıkmıştır. Örneğin Baudrillard, *Hologramlar* başlığı altında, düz bir yüzey önünde yansıtılan holografik halüsinasyonun kusursuz ve büyüleyici olabileceğini söyler.

Sanki karşınızda canlı bir varlık durmaktadır. Bu göz yanılsamasında da karşımıza çıkan bir özellik olmakla birlikte resimdekinden farklıdır, çünkü burada perspektif bakış bir bakıma tersine çevrilmiş yani seyirci olarak siz görüntünün karşısında değil de sanki üç boyutlu bir alanın dip tarafından ileride duran ve size oranla daha büyük boyutlara sahip bir imgeye bakar konumdasınız... (Baudrillard, 2014, s. 141).

Hologramın aslında üçboyutlu bir sinemadan farklı bir yanının bulunmadığını ve aynı görevi üstlendiğini, düşselliğin sonu olduğunu ve hatta imge bile olmadığını ifade eden Baudrillard’ın ayrıca değindiği konu; hologram ve göz yanılsaması arasındaki farklardır. Örneğin, hologramda ayartıcı bir özellik yoktur. David Burnie

ise, ışık hakkında merak edilen birçok sorunun cevabına yer verdiği *Işık* isimli kitabında, hologramın fotoğraftan farklı olduğunu, lazer ışığında çekildiğini ve bir değil iki ışın demetinden oluştuğunu ifade eder. “Bunlardan biri, tıpkı bir fotoğraf üzerindeki bildiğimiz bir ışık dalgaları gibi, cisim tarafından filmin üzerine yansıtılır. Diğer dalga seti ise cisimle karşılaşmadan başka bir doğrultuda filme ulaşır. Bu iki ışın demeti bir araya geldiklerinde film üzerine kaydedilebilen girişim saçakları oluştururlar” (Burnie,1992/2011, s. 58). 1948 yılında Dennis Gabor holografı ilkesini açıklar. “Gabor üçboyutlu bir görüntü elde etmek için, bir ışık demetinin dalga boylarına ayrılabilceğini ortaya atmıştı” (Burnie,1992/2011, s. 58). Ancak Gabor’un bu deneyi lazerin buluşuna yani 1960’lı yıllara kadar gerçekleşmemişti. Daha sonraki yıllarda Amerikalı Juris Upatnieks ve Emmet Leith ilk başarılı hologramı gerçekleştiren fizikçiler olmuştur.

En basitinden en zoruna aynı düşünce ve yöntemlerle gerçekleştirilen illüzyon oyunlarının uygulanmasında sihirbazın başarılı bir performans sergilemesi için izleyicinin görsel algısına hitap eden el ve beden hareketlerinin zarifliğine ve uyumluluğuna aynı zamanda işitsel algıya etki eden konuşma yetisine ihtiyacı vardır. Örneğin görsel algı ve yanılsamalar hakkında çeşitli yazılar ve çalışmalara imza atan Metin And, ünlü illüzyonist Kemal Cömertoğlu’nun *İllüzyon Sanatı* isimli kitabının önsözünde, illüzyon hakkında kısa bir bilgi verir. Yazar, el becerisini aldatma için kullanılan en temel unsur olarak kabul eder. “Aynı zamanda illüzyon sanatı, teknoloji ve çeşitli bilim dallarının yanı sıra “yanlış yönettirir”. Bu, çeşitli psikolojik yöntemlerle seyircinin dikkatinin oyunun püf noktasından başka bir yere yönlendirilmesidir” (Cömertoğlu, 2011, s12). Gürkan Akçay ise, *Klasik Bir İllüzyon ve Onu Mümkün Kılan Beyin Mekânizması*, başlıklı bir yazısında sihirbazların gerçekleştirdikleri sihirlerin sadece eğlence unsurları olmadığını ve bu esnada beynimizin etraftaki şeyleri algılama ve anlamlandırma biçimlerini ortaya koyduğunu söyler. “Geçtiğimiz aylarda yapılan bir çalışmada, bilim insanları dünyaca ünlü sihirbaz Tony Slydini tarafından yapılan bir numara üzerinde çalıştılar ve illüzyonu mümkün kılan beyin mekânizmasını ortaya çıkardılar” (Akçay, 2016). Yazara göre, beynimiz sürekli olarak dış dünyayı mantıklı bir çerçeveye oturtmaya ve gördüğü şeylere dair en uygun açıklamayı bulmaya çalışır.

Yanılsamayla ilgili tüm bu olgular dışında görsel sanatlarda gerek teknolojik olanaklara, gerekse geçmişten günümüze bazı temel ilkelere dayandırılarak gerçekleştirilen geleneksel yanıltma yöntemleri olsun, hepsi benzer amaçlar (gözü aldatmak, algıyı etkilemek-manipüle etmek ve algılananı gerçekçi bir biçimde betimlemek) için kullanılır. Trompe l'oeil, quadratura ve anamorfoz gibi tekniklerle gerçekleştirilen üçüncü boyut ve derinlik etkisinin yanı sıra en bilindik örneklerle sahip Optik sanatta uygulanan görsel yanılsamalar, daha önce de örnekleri verilen perspektif, renk, zıtlık, ışık, gölge, espas, mekân, yön gibi belli başlı temel ilkeler yardımıyla gerçekleştirilir.

### 2.7.13. Trompe l'oeil ve quadratura

*Trompe l'oeil* ve *Quadratura* tekniklerinin aynı amaca hizmet ettikleri söylenebilir. Fransızca bir kelime olan ve *göz yanıltması* anlamına gelen ve terim olarak 1803 yılında kullanıma başlanan *trompe l'oeil*; iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu imgeleri birebir kendisi olduğunu hissettirecek kadar gerçekçi bir şekilde yaratmak için kullanılan etkileyici bir aldatma tekniğidir.

Stephen Little, *...izimler (sanatı anlamak)* isimli kitabında, çizilen imgenin gerçekliğini iki boyutlu yüzeyde yansıtmak ve gözü aldatmak amacıyla kullanılan bu teknikler arasında çok ince bir farka değinir. *Quadratura* tekniğiyle karşılaştırıldığında *trompe l'oeil*; çoğunlukla ölü doğa resimleri ya da dışa kapalı, iç mekânlarda bulunan nesneleri betimleyerek izleyicinin algısında her hangi bir nesnenin resmine değil de gerçek bir nesneye bakıyormuş yanılsamasını yaratan resimler için kullanılır. *Quadratura* ise bir resim ya da freski, içinde sergilendiği binanın kendi fiziksel yapısı zannedilecek kadar bütünleştiren göz aldatmacı tekniktir. Yüzyıllardır mekân algısını değiştirmek amacıyla kullanılan bu teknik, duvarların sınırları ötesine geçmeyi, mekânın gerçek yapısına uygun biçimde uzayıp gidiyormuş gibi görünmesini sağlar. Bunu, sanatçı kendi resmi içinde yer aldığı binayı taklit ederek başarır. Dolayısıyla bu teknik bulunduğu yere özgüdür. Eğer resmin yer aldığı mekân her zaman aynı biçimde aydınlatılıyorsa bu efekti sanatçı kendi resminde de devam ettirebilir ve yanılsama daha da etkili hale gelebilir (Little, 2004, 34).

Her iki tekniği de benzer fenomenler yaratmak amacıyla kullanan sanatçılar arasında örneğin, Melozzo da Forlì (1438-1494) Andrea Mantegna (1431-1506), Evert Collier (1642-1708), Antonio Allegri da Correggio (1489-1534), Samuel Dirksz van Hoogstraten (1627-1678), Pere Borrell del Caso (1835-1910) ve Andrea Pozzo gibi isimler yer alır.

Gombrich trompe l'oeil tekniğini kullanma konusunda uzman olan ressamların bu sayede yanılsamayı güçlendirdiklerini ifade eder. Bu tekniğin kullanıldığı üç boyutlu etkiye sahip örneklerde resmin çerçevesi üzerinde bir sinek, kuş, örümcek, vb. hayvanlar, resmin bir bölümünü gizlemek için kısmen kullanılan bir perde etkisi, ya da bir figürün dışarı doğru tırmanması gibi tuval dışına sarkabilen görüntüler yapılmıştır. Örneğin Pere Borrell del Caso'nun 1874 yılında yaptığı *Escaping Criticism / Eleştiriden kaçmak* isimli eserinde (bkz. Resim 2.37), figür çerçeve dışına taşırılarak güçlü bir üç boyutlu etki yaratılmıştır. Figür resimden dışarıya çıkmak üzeredir. Bu özellik sayesinde de gerçek mekân ve resmin içindeki mekân arasındaki sınır ortadan kalkmış gibidir.



**Resim 2.37.** Pere Borrell del Caso, *Escaping criticism/Kaçan eleştiri*, İspanya'nın koleksiyon bankası, Madrid, 1874

[https://en.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'œil#Escaping\\_criticism](https://en.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'œil#Escaping_criticism)

Örneğin Villa Dei Misteri gibi Roma mimarisinde bu teknikler daha çok genellikle penceresiz ve karanlık olan iç mekânlarda geniş mekân etkisi yaratmak, yaşam alanlarını aydınlatmak için kullanılmıştır (Farthing, 2014, s.65). Tanınmış örneklerden bir diğeri Correggio'nun Parma Katedrali'nde yer alan ve fresk



teknikiyle yaptığı *Assumption of the Virgin / Bakirenin Varsayımı* (1526-1530) isimli eseri (bkz. Resim 2.38) bu yanıltıcı yöntemlerin kullanıldığı bir tavan resmidir.



**Resim 2.38.** Antonio da Correggio, *Assumption of the Virgin/Bakirenin Varsayımı*, 1526-30, fresk, 35' 10" x 37' 11" 1093x1195 cm, (Parma Katedrali, Parma) 1526-30

<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance> 20.02.2017



**Resim 2.39.** A. Pozzo, *Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori*, fresk, San Ignazio Kilisesi, Roma, 1661-94

<http://surfacefragments.blogspot.com.tr> 25.10.2017

Barok dönemi sanatçılarından Andrea Pozzo 1661 ve 1694 yılları arasında resmettiği *Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori* (bkz. Resim 2.39) isimli eserinde de tavan yüzeyinde mekânın devamıymış gibi hissettiren gerçek bir uzam algısı yaratmıştır. “San Ignazio kilisesinin tavan resmi “Cizvit Tarikatı’nın tanrı sevgisiyle ateşi

insanlara dağıtmasını” konu alır ve Pozzo’nun en ünlü eseri olmakla kalmaz, barok sanatının yanılsamalar yaratmak üzerine kurulmuş tavan ressamlığının da zirvesini oluşturur” (Krausse, 2005, s.33/123).

Beyin görsel algılama esnasında gerekli olan ipuçlarını yorumlamaya çalışırken bu ipuçlarına ve dolayısıyla da imgeye çeşitli anlamlar yükler.

Tarihin akışı boyunca sanatçılar, durağan gözle bakarken destek almaya çalıştığımız bu ipuçlarından her birini taklit etmeye ve fotoğrafın bulunmasından birkaç kuşak önce trompe l’oeil’ in usta işi yanılsamalarını oluşturmaya başlamışlardır.... Gerçek yemişlerle yapay çiçeklere, fincanın ya da kitabın yassı yada çarpıtılmış modellerine ilişkin olmak üzere daha bir sürü bir araya getirilme biçimleri düşünülebilir; bunlar, durağan gözde aynı uyarıları gerçekleştirebileceklerdir. Ancak yine bunlar doğal olarak önce deneyimlerimizin bize gösterdiği gerçek ve anlaşılabilir dünya anlamında yorumlanacaklardır; yanılsamanın oluşmasını hiçbir çelişki engellemeyecektir. Bu açıdan bakıldığında başarılı trompe l’oeil görsel çokanlamlılığın neredeyse doruk noktası niteliğindedir. Çünkü bu noktada önümüzde, örneğin bir masa diye yorumlayabileceğimiz, renkli bir tuval bulunmaktadır (Gombrich 1992, s.268).

Bu tür yanılsama tekniklerinde renk, doku, biçim olarak gerçek mekâna veya zemine uyumluluğu göz önünde bulundurarak gerçeklik izlenimi vermek için nesneyi veya mekânı gerçeğe uygun ölçülerde betimlemek gerekmektedir. Günümüzde de kamusal alan ve sokak sanatında gerçeklik derecesini ve üç boyutlu etkiyi güçlendirme adına izleyicininde dâhil olduğu sanat dinamikleri gerçekleştirilmektedir.

#### **2.7.14. Anamorfoz (anamorfik görüntü)**

Perspektif, sistemli ölçüler ve matematiksel hesaplamalar gerektiren Trompe l’oeil ve quadratura tekniklerinden farklı olarak *Anamorfoz*; sadece özel bir noktadan bakıldığında ya da yansıtıcı aletler yardımıyla çözümlenebilen; bilinçli olarak çarpıtılmış, parçalanmış, uzatma-yayma gibi deformasyona uğratılmış bozuk görüntülerdir. Bilindiği gibi Trompe l’oeil ve quadratura ile iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu etki yaratılırken, anamorfoz sadece bu etkiyle yetinmemiştir. Aynı zamanda anamorfoz yönteminin en önemli özelliği üç boyutlu alanda iki boyutlu görüntüler elde etmektir. Bir kıyaslama yapıldığında ise diğer yanıltma yöntemlerinde izleyicinin herhangi bir özel noktada durmasına gerek olmayabilir ancak anamorfoz tekniğinde bahsedilen bu özel-avantajlı nokta önemlidir.

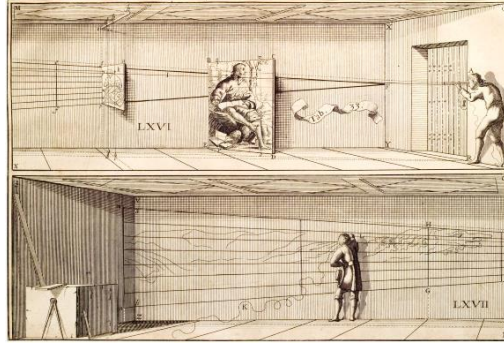


Anamorfoz teriminin muadili olan *Anamorphic* kelimesi Eski Yunanca *ana*: geri veya yeniden, *morfe*: şekil-form (Alsaç 2010, s.72), sözcüklerinden türetilmiştir. Plastik sanatlar ile birlikte ritmik sanatlarda da kullanılan bu teknikle anamorfik sinemaskop özelliğinde olan filmlerde, 35 milimetrelık film şeridi geniş açı lens mercek vasıtasıyla yayılarak perdeye yansıtılır ve geniş ekran görüntü elde edilir.

Araştırmacılar çalışmalarında bu yanılsama tekniğı hakkında farklı argümanlara yer vermişlerdir. Örneğın, Habib'e göre (1993, s.19) anamorfoz; gizli-saklanmış görüntüler-ımgeler içeren hileli resimler, eğik açılı tasvir türleridir. Alışılmış kuralın dışında farklı bir yöntem kullanılan bu teknik, kullanım amacına yönelik değerdendirildiğinde; eski dönemlerde genellikle siyasi mesajlar, şifreler ve erotik görüntüleri gizli bir şekilde aktarmak gibi stratejik amaçlar taşıdığı görülür. Jurgis Baltrušaitis ise *Anamorphic Art* isimli kitabında anamorfoz tekniğini kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Yazar bu teknik hakkında şu şekilde bir ifadeye yer verir: Bu sistem teknik bir merak üzerine kurulmuştu ama kendi içinde soyut bir şiiri, optik illüzyon üretmek için etkili bir mekanizmayı ve sahte gerçekliğın felsefesini barındırır. Bu bir gizem, bir şaheser, bir mucizedir (Baltrušaitis, 1977, s.1).

Anamorfoz “Rönesans döneminde doğrusal perspektif ve geometrik yapıların geliştirilmesinden kısa bir süre sonra Avrupa sanatında ve mimaride ortaya çıkmıştır” (Veltman, 1986). Anamorfik görüntüler eski dönemlerde eğlence unsurları olmaktan öte erotik sahnelerin, sempatizanların gizli görüntüleri ve siyasi mesajların verildiğı araçlar olarak kullanılmıştır. Bir nevi enformasyon aracıda diyebileceğimiz anamorfik görüntüler çeşitli alt sınıflara ayrılmış olsa da temel olarak iki farklı yöntemle uygulanmaktadır. İlki, normal bir görüntünün sistemli bir şekilde (ızgara sistemi gibi) uzatılarak ve genişletilerek elde edildiğı *anamorfik perspektif / uzatma* yöntemidir (bkz. Şekil 2.26).

15. yüzyıl sonlarından itibaren kullanılmaya başlanan bu teknikle uygulanan uzatılmış görüntü, sadece belirlenmiş nokta ve açıdan bakıldığında normal bir şekilde algılanmaktadır. Günümüzde ise bu teknik çeşitli biçimlerde betimlemelerle projeksiyon gibi yansıtma aletleri yardımıyla mekan veya yüzeye aktararak uygulanabilmektedir.



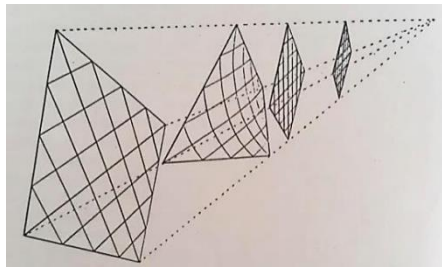
**Şekil 2.26.** Jean François Nicéron, Saint John the Apostle at Patmos, fresco executed in the minims, monasteries in Rome, La Perspective Curieuse, 1642, in Paris 1644.

<http://journals.openedition.org/mefrim/563> 12 02 2018

Anamorfoz tekniği daha çok nesnelerin izdüşümüyle alakalıdır. Ancak yüzey ve nesne arasındaki alanda açı içerisinde farklı fakat birbirine bağlı formlar yer alır. Örneğin, bu konuda tıpkı tel konstrüksiyonlar veya ızgaralar ile nesnelerin daha net görülüp izdüşümün sağlanabileceğini söyleyen Gombrich, *yanılsama* ve *anamorfoz* kavramlarına analitik yaklaşımda bulunmuştur.

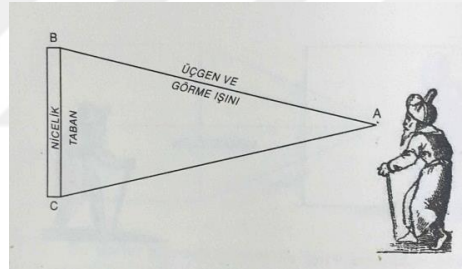
Orantılar değiştirildiğinde istenildiğince eğrili ya da görüş çizgisiyle sivri açı oluşturan ızgaralar tasarımlanabilir; bunlarda verilen bir bakış açısından tıpkı görüş çizgisiyle dik açı oluşturan, kare biçimindeki ızgara gibi gözükcektir. Yalnız dikkat etmemiz gereken, ızgaraları oluşturan tellerin bütün kesişme noktalarının aynı “tasarım çizgisi” üstünde yer almasıdır. O zaman, bu çizgilere ait bakış noktası olarak düşünülen kaynak noktasından bakıldığında bunlar birbirinden ayırt edilemez. Tasarı geometrinin burada uygulama alanı bulan dalı, perspektif sanatıyla özdeştir; yukarda belirtilen koşula uyan bu türden çarpıtılmış ya da eğimli resimler için teknik terim olarak “Anamorfoz” terimi kullanılmaktadır (Gombrich, 1992, s.246).

Örneğin Şekil 2.27’de görüldüğü gibi ızgarada orantısal ve biçimsel farklılıklar oluşmaktadır ancak kesişme noktaları aynı tasarım çizgisi üzerindedir.

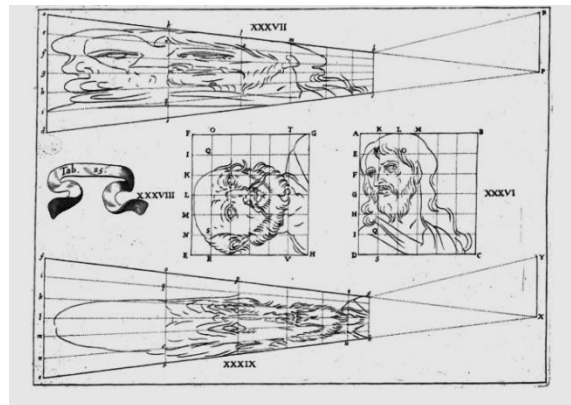


**Şekil 2.27.** Perspektif betimlemeli ızgara, diyagram, B.A.R. Canter tarafından çizilmiştir (Gombrich, Sanat ve Yanılsama, s.24)

Anamorfik çalışmalarda gözden nesneye doğru giden uzamsal alanda ızgaraların birbirinin aynısı gibi görülebilmesi için ızgaraların boyutlarının birbirine koşutlu ve görüş çizgisine dik açı oluşturacak şekilde düzenlenmelidir. Gözden uzaklaşan nesnelerin küçülmesi yerine ters orantıda büyümesi, renklerin uyuşması için açıklığı koyuluğu, şiddeti, yüzeyin dokusu gibi unsurlar anamorfik görüntünün elde edilmesi esnasında uygulanması gereken önemli kurallardır. Gözün bozuk olan imgeyi çözümleyebilmesi için, imgenin hesaplanmış bir biçimde planlanması ve ızgaraya yerleştirilmesi gerekmektedir. Örneğin, Algılanan nesne ve göz arasındaki mesafenin neden olduğu farklı durumlara dikkat çekmek isteyen Alberti, görme açısı, nicelik ve uzamla ilgili bazı kurallara değinerek niceliklerin uzaklığa göre değişebileceğini ifade eder. Şöyle ki; gözdeki açının darlaşması aynı zamanda niceliğin de küçülmesi demektir. Göze en yakın ile uzak olan figür aynı büyüklükte algılanabilmesi için görme ışınları arasında orantıların değişmesi gerekmektedir. Örneğin, Şekil 2.28’de görüldüğü gibi, gözden uzaklaştıkça görme açısı ve nicelik de değişmektedir.



**Şekil 2.28.** L. Battista Alberti, görme ışını ve nicelik 1436 resim üzerine ve heykel üzerine s. 24



**Şekil 2.29.** J. F. Nicéron, Plane anamorphoses of a head,/Bir kafanın düzlem anamorfozları, 1638

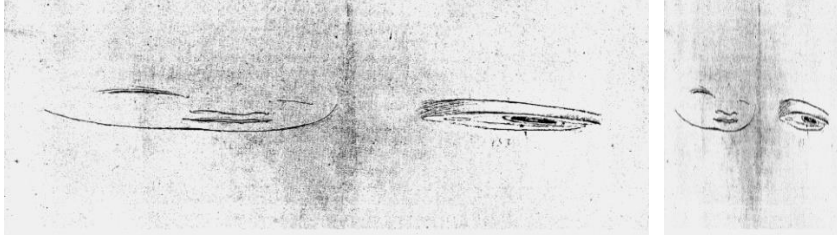
<http://www.webec.de/anamorphosen/erstellung/index.html> 15.02.2017

Anamorfoz tekniklerinden *kanal* yöntemini de çeşitleri açılardan ele alan Vignole, kafa çizimlerini anamorfik perspektif yöntemine dayandırarak uygulamıştır. James L. Hunt'ın *The Channel Anamorphosis* başlık makalesinde de ifade ettiği gibi kanal anamorfozunu ilk olarak Vignole ile birlikte Niceron ve Bettini gibi yazarlar da çeşitli şekillerde yorumlamıştır (Hunt, 2009, s.19). Bir, iki ve daha fazla kanallı olarak bilinen bu yöntemlerden örneğin Niceron'un çizimi (Şekil 2.30) iki kanallı anamorfoza bir örnektir.

[illegible]

<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17513470902869337>

Anamoroz tekniğinin ilk örnekleri Leonardo'nun *Codex Atlanticus* (1483-1518) isimli kitabında çocuk portresi ve göz (Şekil 2.31), belirli bir açıdan bakılmadığı takdirde gerçek yapısından daha uzun ve tuhaf algılanır.



**Şekil 2.31.** Leonardo da Vinci, Çocuk yüzü ve göz, codex atlanticus 1483 1518, Ambrosiana Milan (Baltrusaitis, 1977, s.33)

Alman ressam Genç Hans Holbein'in (1497-1543) *The Ambassadors* / *Büyükelçiler* isimli resminde ise (bkz. Resim 2.40-a), bilinçli olarak uzatılmış bir imge yer alır. Farklı bir açıdan bakıldığında normal algılan bu betimleme o dönemlerde benzerine çok fazla rastlanılmamış bir görüntüdür.



**Resim 2.40.a.b.** Genç Hans Holbein, Elçiler/Büyükelçiler ve detay, meşe panel üzeri yağlıboya, 207x209 cm, 1533, Ulusal Galeri, Londra

<http://www.wga.hu/index1.html07073027> 20.10.2017

Sharp, (1998, s.158) resimdeki bu bozuk imgenin ilginçliğini “24 derecelik bir açı ile eğik ve uzatılmış” olmasına dayandırır. Tabloya belirli bir yükseklikten ve tablonun yakınından hafifçe başı yana eğerek bakıldığında bir kafatası imgesi algılanır (bkz.

Resim 2.40-b). Merdiven boşluğuna asılması düşünülen tabloda bozuk imgenin bu konuma ve açıya uygun biçimde yerleştirilmiş olduğu ifade edilir. Bu tür bir betimlenmenin önemini vurgulayan Berger’e göre ise: “Kafatası da resmin geri kalan kesimi gibi resmedilseydi fizikötesi anlamı kalmazdı ve sıradan bir iskeletin parçası olurdu” (Berger, 1972/2013, s.91). Sıradan bir nesnenin biçimsel anlamdaki bu farklılığı, fizikötesi bir olguyu gözler önüne sermiştir. Sanatçı belkide izleyicinin dikkatini çekerek saklı gerçeği sorgulamayı ve sorgulatmayı amaçlamıştır.

Baltrusaitis (1977, s.30), anamorfik portreler hakkında yaptığı açıklamasında gözden uzaklaştıkça genişleyen görsel ışınların açısını görmezden gelen basit bir sistemin olduğunu, normal görüntünün dört katına çıktığını ve bu doğrusal bakış açısının, perspektifin temel prensiplerinden biri olduğunu ifade eder. İngiltere kralı VI. *Edward* ın portresi de bu tür bir anamorfik uygulamadır. Resimde (bkz. Resim 2.41), planlı biçimde deformasyona uğratılan bir portre gözükmektedir. Bozuk, çarpıtılmış gözüken bu görüntüyü izleyicinin anlamlandırabilmesi için, resme belirli bir açı ve noktadan bakması gerekmektedir. Kafanın normal bir görünüm sağlamasının dışında, yerinden doğrulup havada asılı bir konuma gelecekmiş gibi plastik bir görünüm kazandığını ifade eden Gonbrich’e göre, “normal bir görünüş bağlamında böylesine çarpıtılmış bir profili kesinlikle tasarımıladığımızdan, gördüğümüzü, gözlerimize koşut bir oluşum, adeta tahtadan çözülen bir hayalet gibi yorumlarız” (Gonbrich, 2015, 213).

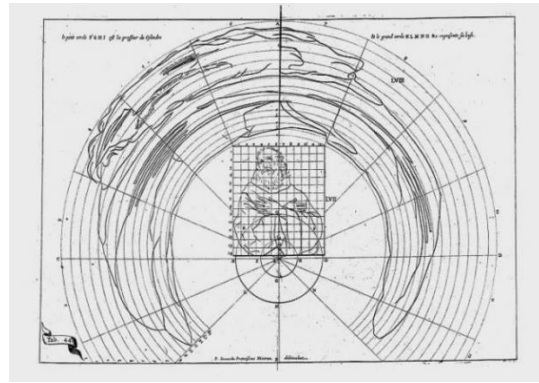


**Resim 2. 41.** William Scrots, VI. Edward’ın anamorfik portresi’nin önden (anamorfik) ve yandan görünüşü, 44x75 cm. National Portrait Gallery. London, 1546

<http://oldemc.english.ucsb.edu/images/edward6.htm> 12.02.2017



16. yüzyıldan itibaren kullanılan *anamorfik ayna* bir diğer adıyla *katoptrik anamorfoz* yönteminde ise, anlamsız ve bozuk görüntüler *anamorfoskop* yani ayna veya silindir gibi yansıtıcı ve lensten oluşan optik aletler yardımıyla çözümlenir. Nicéron'un ızgara yöntemini uyguladığı çalışmasında da (Şekil 2.32) olduğu gibi perspektif kurallarına göre kavisli hale getirilen ızgara ile hazırlanan şemanın merkezine konik veya silindirik bir ayna yerleştirildiğinde anlamlı bir görüntü oraya çıkar. Figürün görüntüsü silindir ayna çevresine belirli ölçü ve açılarda yayılacak şekillerde çizilmiştir (Kocalan ve Türkdoğan, 2018, s.531-532)



**Şekil 2.32.** J. F. Nicéron, La perspective curieuse le portrait de Saint-F / Saint-F'nin merakla beklenen portresi de Paule réalisé par S.Vou, 1652

<http://www.webec.de/anamorphosen/erstellung/index.html> 20.10.2017

Bir diğer yöntem ise yansıtma özeliği olan konik ayna yardımıyla çözümlenebilen çizimlerdir. Resim 2.42'de görüldüğü gibi dairesel bir form diğer anamorfik çözümlmelerden çok daha karmaşıktır.



**Resim 2.42.** Philippe Comar, Sténopé-the representation of space/Sténopé-mekânın temsili, cité des sciences et de l'industrie, Paris, (konik ayna anamorfozu örneği) 1995,

<http://www.anamorphosis.com/Stenope-catoptric.jpg> 24.04.2017

Bu tür Çin anamorfozlarında konu olarak genellikle erotik temalar, aşık çiftler, süngerimsi bir kaya içine saklanmış bir kadın, adam taşıyan bir fil, her bir elinde kılıç tutan savaşçı gibi figürler seçilmiştir (Baltrusaitis' 1977, s.159). Niceron'un eserlerinin de örnek verilebileceği ayna veya katoptrik anamorfozlar daha çok 17 ve 18'inci yüzyıllarda popüler olmuştur. Sanatçının çeşitli denemelerinin yanı sıra yapmış olduğu renkli örneklerinden biri de *Ritratto di Luigi XIII* (bkz. Resim 2, 43) isimli eseridir. Resimde belirli bir noktaya konulan silindir üzerine yansıtılarak anlaşılabilir bir portreye dönüşen anlamsız ve muğlak bir görüntü mevcuttur. Bu tür çarpıtmalar yine temel olarak perspektif yoluyla gerçekleştirilen betimlemelerdir.



**Resim 2. 43.** Jean François Niceron, Louis XIII portresi, tuval üzeri yağlıboya, Roma, 1635

[http://www.imss.fi.it/masaccio/08/appro/1\\_12.html](http://www.imss.fi.it/masaccio/08/appro/1_12.html) 20.08.2015

Anamorfoz üzerine çalışmalar yapan araştırmacılar ve görseller üreten sanatçılar elbette bu kadarla sınırlı değildir. Emmanuel Maignan (1601-1676), William Scrots Albrecht Durer (1471-1528) ve öğrencisi Erhard Schön (1491-1542) gibi sanatçılar da anamorfik çalışmalar üretmişlerdir. Daha yakın bir zamana gelindiğinde, örneğin *Ames'in sandalyeleri* isimli çalışmasında olduğu gibi Ames Jr' ve birçok sanatçı anamorfoz tekniğinden yararlanmıştır. Teknik, günümüz sanat platformunda da çok daha geniş bir yelpazeye sahip olmuştur. Örneğin Kurt Wenner, Julian Beever ve Edgar Muller gibi isimler üç boyutlu etkiye sahip sokak resimleriyle, Jonty Hurwitz anamorfik heykelleriyle, Istvan Orosz ve Kelly M. Houle gibi sanatçılar ise silindir yardımıyla çözümlenen anamorfik desenler veya baskılarıyla bu teknik üzerinden sorgulamalara gitmiştir. Aynı zamanda Doyle Partners, Georges Rousse, Felice Varini, Hans Hamngren, Bernard Pras, Shigeo Fukuda, Fanette Guilloud, Jan



Dibbets, Markus Raetz Myrna Hoffman ve Karen Mortillaro gibi isimler de anamorfoza malzeme, yöntem ve estetik açısından farklı şekillerde yaklaşmışlardır.

### 2.7.15. Optik yanılsamalar ve düzenlemeler; op art

Empresyonizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi sanat akımlarından etkilenen ve 1960'lı yıllarda Avrupa'da ortaya çıkmış olan Optik sanatın en temel özelliği, iki boyutlu yüzey veya üç boyutlu tasarımlar üzerinde hem sistematik hem de ritmik biçimde düzenlenen çizgi, nokta ve renk gibi çeşitli öğeler ile yanılsamalar yaratmaktır. Demir'e (1993, s.127) göre "Optik yanılgılar, genellikle kıyaslamaya dayalı algılama durumu ile kendini gösterir. Burada, birinin diğerine göre durumu ve etkileşimleri söz konusudur". Buna bağlı olarak optik yanılsamalarda birim elemanlarının renkleri, parlaklığı, açıklığı, koyuluğu, büyüklüğü, yönü gibi kıyaslanabilir özellikleri olması ve bu süreçte algısal farklılıklar yaşaması gibi durumlardan söz edilebilir.

Sibel Avcı Tuğal *Oluşum Süreci İçinde Op Art* isimli kitabında Optik sanatın algısal yanılsamaya yönelik olduğunu, bu nedenle bilinci ve bilinçaltını da doğrudan etkilediğini, izleyicinin de bilgi düzeyi ve tecrübelerinin minimum olmasına rağmen bunu fark edilebilir olduğunu öne sürer. Optik sanatın anlam boyutunun sezgisel algıda dikkat dağıttığından bahseden Ender ise, bu ifade biçiminin temsili olmayan geometrik kurgulardan oluştuğunu söyler. Joe Houston'ın yaptığı tanıma göre ise Op art; "bilimsel yaklaşımların önemli bir şekilde kullanıldığı ve izleyicinin yapıtla bütünleşip yapıtı keşfettiği bir sanat akımıdır" (Houston 2007 s.10-12, Aktaran: Tuğal, s. 93). Bilim ile sanatın kolektif bir ürünü olarak kabul edilen Op art, beynin bilinç dışı algılama özelliğine ve yanılsamalara dayalı bir sanat akımı olmuştur. Dolayısıyla sanatçılar gözü uyaran ve yanıltan çalışmalarını bilinçli bir şekilde tasarlanmaktadır.

Bir dönem siyah beyaz eserlere imza atan Bridget Riley "bilim adamlarının algılama süreçlerini inceleyerek oluşturduğu çizelgeleri eserlerine uyarlar (bkz. Resim 2.44). Bulutlar, tepeler, ırmaklar doğanın parçalarıysa Riley de resimde kullandığı öğeleri, doğanın bir parçası olarak görür. Bu öğelerden biçimsel ve renksel işlevlerinin

toplamından daha fazla şeyler ifade edecek biçimde tılsımlı görünümler örmeye çalışır” (Lynton, 1982/2004, s.301).



**Resim 2.44.** Bridget Riley, Düşüş, 141 x 140.5 cm, Tate Galesiri, Londra 1963  
Gombrich, (2015) İmge ve göz s.62

Yılmaz, geometrik yanılsama olarak da betimlediği optik sanat ile ilgili yaptığı yorumunda, yanılsama denildiğinde ilk olarak betimlemeci sanat pratiklerine odaklanıldığını ancak soyut formların da yanıltıcı etkisinin olabileceğini söyler. Örneğin, yatay bir çizgiyi kesen dikey bir çizginin derinlik etkisi yaratabilmesi ve bunu güçlendiren açıklık-koyuluk kalınlık-incelik gibi zıtlıklarında desteğiyle bu etkinin daha da güçlü olabileceği gibi. “Aslında, bildiğimiz figüratif resmin zihnimizde yer etmiş kodlarının derhal bilinç düzeyine çağrılmasından başka bir şey değildir bu” (Yılmaz, 2013, s.265). Optik yanılsama etkisine sahip çalışmalarda tıpkı Riley’in eserinde olduğu gibi genellikle iç ya da dışbükey derinlik etkisi verilerek sanal bir hareket duygusu yaratılır. Renk, doku, hareket ve zaman gibi kavramları içinde barındıran optik düzenlemelere çok fazla örnek verilebilir. Bu tür çalışmalara gerek daha önceki başlıklarda gerekse *Sanat Pratiklerinde Görsel Yanılsamalar* başlığı altında da yer verilmiştir.

## 2.8. Sanat Pratiklerinde Görsel Yanılsamalar

“Yanılsamalar genellikle sistemimizin başa çıkmak için evrim geçirdiği sınırlarında var olan uyarıcılardır. Bazen yanılsamalar görsel sistem tarafından yapılan bu varsayımlardan kaynaklanır; diğer zamanlarda aktif bir tekrar ayarlamayı temsil

ederler” (Eagleman, 2001). Doğruymuş gibi algılanan ancak aldatıcı ve olanaksız nesneler de bu varsayımlara dayandırılır. Günümüzde genellikle iki boyutlu yüzeylerde oluşturulan bu olanaksız nesneler ve görsel yanılsamalar sanal ortamda, mekânlarda, sokaklarda, kamera şakalarında, kliplerde, reklamlarda ve çeşitli sanat disiplinlerinde karşımıza çıkar. Sanatçılar imgeyi doğrudan gösterme yerine gerçeği çarpıtır, görünen imgenin arkasındaki görünmeyen gerçekliği yorumlar. Temelinde bilimselliğin yattığı illüzyonlar ise, el çabukluğuyla ve mühendislik uzmanlığı gerektiren aletler yardımıyla gerçekleştirilir.

“Betiler gerçeklikle gönderme yapan sanatsal öğelerdir; onları gönderme yaptıkları gerçeklikler olarak kavramak ancak yanılsamanın varlığı halinde olanaklıdır. Dolayısıyla, yanılsama gerçekliğin sanat yapıtında “yeniden üretilmesi” demektir” (Sözen ve Tanyeli, 2003, s.252). Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi iki boyutlu yüzeylerde üç boyutlu etki, derinlik etkisi ve optik yanılsamalar üst üste bindirme, araya girme, ışık gölge, renkler, saydamlıklar, örüntüler ve perspektifin veya tersine perspektifin belirli kuralları dâhilinde çeşitli yöntemler kullanarak oluşturulmaktadır. Tarihsel sürece bakıldığında din, siyaset ve kültürel değerlerin yanı sıra fizyolojik veya psikolojik faktörler doğrultusunda yorumlanan çeşitli sanat dinamiklerinde, teknolojinin vermiş olduğu imkânlar dâhilinde insanların ilgisini çeken göz yanıltıcı tekniklerin uygulandığı görülür. Örneğin Little, *Yanılsamacılık* akımının *Doğalcılık*’ın çok özel bir türevi olduğunu söyler. “Sanatçı, izleyiciyi yanlış betimlenmiş nesneleri gerçek nesneler gibi göstererek kandırmaya çalışır. Canlı varlıklarla karıştırılacak kadar gerçek bir sanat yaratmaya çalışan, aynı zamanda klasik tutkudan büyük ölçüde etkilenen Rönesans’ın da özünü oluşturur” (Little, 2004, s.34).

Mağara dönemi resimlerinde çizgisel üsluba ilaveten yer yer lekesele müdahalelerle oluşturulan gölgeler, figürlerde hacim etkisi sağlamıştır. Örneğin M.Ö. 35 ila 10 bin yılları arasında yapıldığı tahmin edilen Lascauxs Mağarasında bulunan resimlerde (bkz. Resim 2.45), figürler her ne kadar bir biri içinde betimlenmiş olsa da karın bölgelerindeki koyuluklar hacimsel etki, farklı büyüklüklerde, yan yana veya ardı ardına çizilen figürler ise mekân derinliği etkisi yaratabilmektedir.



**Resim 2.45.** Mağara Resmi, Lascauxs, (m.ö. 15.000-10.000 dolayları)

<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr> 08.11.2017

“Yanılsama teknikleri yandan ya da alttan görülen bir şeyin boyunu kısa gösterme, perspektif ve Chiaroscuro’yu (ışık gölge zıtlığını) içerir. Bu tekniklerin hepsi Erken Klasik dönemde (y.İÖ 480-450) geliştirilmiştir ve Rönesans sanatçıları tarafından bütün olanaklarıyla kullanılmıştır” (Little, 2006, s. 34). Rönesans’tan günümüze, iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu etki, anamorfik görüntüler, optik çalışmalar ve üç boyutlu tasarımlarda yanılsama teknikleri farklı şekillerde uygulanmıştır.

Büyüyle ve eylemle çok yakından ilintili bulunan Pygmalion<sup>4</sup> evresinden çıkıldıktan sonradır ki sanat, yanılsamayı kendi eliyle güçlendirebileceği araçlar arama çabasına girmiştir. Yunanlılar tarafından başlatılmış olan bu arayışta bir yanılsamanın yanıltmaya dönüşebilmesi, ancak herhangi bir eylemle ilintili olarak ve ressamın becerisini destekleyebilecek güncel bir beklentinin yaratılabilmesi koşuluna bağlıydı (Gombrich, 1992, s.202).

Örneğin; İhtiyar Pliny diye de bilinen Romalı yazar Gaius Plinius Secundus (MS. 23-79) 1.yüzyılda yazdığı “Naturalis Historia” (Naturel History) kitabında, M.Ö.5. yüzyılda yaşayan Zeuxis (MÖ 464) ve aynı dönemde yaşamış olan Parrhasius isimli iki Yunanlı ressam arasında geçen bir iddialı yarışmadan bahseder. Bu, kimin daha iyi ressam olduğunu belirlemek üzere yapılan bir yarışmadır. Hikâye ye göre; en etkili ve gerçekçi resmi yapan büyük sanatçı unvanını alacaktır. Zeuxis’in kuşların üzerine konup galeyacak kadar gerçekçi üzüm çalışmıştır. Parrhasius ise buna karşılık, Zeuxis’i kendi atölyesine davet eder. Zeuxis, Parrhasius’tan resmin

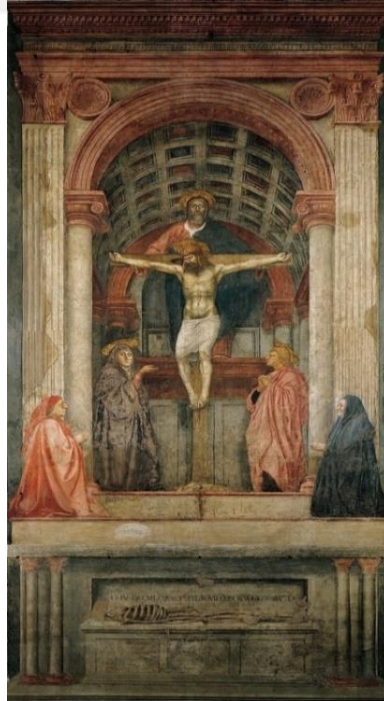
<sup>4</sup> Yunan Mitolojisi’nde Kıbrıs’lı bir heykeltıraş

üzerindeki perdeyi kaldırmasını ve resmi göstermesini ister. Ancak Parrhasius aslında perdenin kendisinin bir resim olduğunu söylediğinde Zeuxis şaşkınlığa uğrar, yenilgisini kabul eder ve şöyle der; *Ben kuşları kandırdım, ama Parrhasius Zeuxis'i kandırdı*. Gerçekliğin bir yanılsaması olarak kabul edilebilecek olan bu örnekte, üçüncü boyutun başarılı aktarımı, perspektif, ışık gölge gibi çeşitli ilke ve elemanlara dayandırılabilir. Yapay gerçekliğin bu kadar etkili bir şekilde algılanmasını merak ve beklenti gibi insani duygular da desteklemektedir. Lacan ve Gombrich'in de ifade ettiği gibi insanların beklentileri ve duyguları söz konusu olduğunda, basit bir şey bile yanıltıcı gözükabilmektedir. “Bu küçük hikâye, mimesisin (taklit, benzetme ya da görünen dünyanın temsili) hemen hemen her zaman merkezi bir rol oynadığı Batı sanatı tarihinin her dönemi için geçerlidir” (Heartney, 2008, s.96).

Ressamlar yine dünyadaki şeylerin fiziksel görünümlerini taklit etme ustalıklarıyla değerlendiriyordu ve bu, anatomi, perspektif ile optiğin üzerine çalışmayı kışkırtan bir gelişmeydi. Sonraki yüzyıllarda sanatçılar gözü aldatmanın daha sofistike araçlarına yöneldiler (Heartney, 2008, s.96). Sanat, felsefe, din gibi konular üzerinde yepyeni düşünce ve anlayış biçimlerine olanak sağlayan Rönesans yeni bir yapılanma hareketi olmuştu. Bu dönemde sanat alanında görsel imgeyi yansıtmaya bakımdan yapılan yenilikler ile birlikte önemli gelişmeler katedilmiştir. Her ne kadar Antik Çağın kültürel yapısının etkisinde olursa da modern insan ve düşünce kavramı Rönesans'la birlikte varlık göstermiştir. Önceki dönemlere nazaran sanat ile birlikte felsefe ve edebiyatta da yaşanan dinamizm, gerçekçilik ve temsiliyete duyulan ilgiyi arttırmıştır.

Her alanda olduğu gibi resim sanatında da konunun anlatım biçiminde, plastik değerlerinde ve dönemin sanatçıları tarafından kullanılan teknik ve yöntemlerde gelişmeler yaşanmıştır. Örneğin resimde mekân kavramına yeni bir kimlik kazandıran Giotto di Bondone (1267-1337) resimlerinde ön-arka ilişkisi ve espası daha etkili biçimde kullanan sanatçılardan biri olmuştur. Giotto'nun resimlerinde “Binalar öyle bir açıdan betimlenir ki, duvarlar izleyiciden uzaklaştıkça resmin “içindeki” hayali bir uzayda eğiliyormuş gibi görünürler” (Little 2006, s. 30). Antik dönemin temeline dayalı fikirlere ışık tutan ve radikal değişimleri kapsayan Erken Rönesans sanatçıları Giotto modern batı resminin kurucularından olmuştur.

Rönesans'ın başlangıcını izleyen ve “sanatsal diriliş” olarak isimlendirilen bu dönemde Giotto mekânsal birlik etkisini ve aynı zamanda derinlik yanılsamasıyla doğal mekan etkisini yaratmak adına renk çeşitliliği ve efektlerinden faydalanmıştır. Özellikle de Rönesans döneminde “görsel anlatımda merkezi perspektifle düzenlenen yeni mekanlar çağın ruhunu da uygun olmakla birlikte ilginin giderek gerçek dünyaya kaydığı devirde, insanların kendilerini çevreleyen doğanın gerçekçi bir biçimde betimlenmesine olan talebi karşılıyor, Rönesans'ın dünyayı zihinsel çabayla kavrama idealini estetik platformda yerine getiriyordu” (Krausse, 2005, s.9). Sanat alanında deneyler yaparak perspektif kavramına teknik anlamda çözümlenebilir bir özellik kazandıran Brunelleschi ve Alberti ile birlikte Paolo Uccello (1397-1475) ve özellikle de Masaccio (1401-1428) gibi sanatçılar iki boyutlu yüzeyde perspektifin temel prensiplerini kullanarak dönemin en şaşırtıcı eserlerini üretmiştir. Örneğin, Masaccio çizgisel perspektifin kurallarıyla resmettiği *Kutsal Teslis (Kutsal Üçlü)* (bkz. Resim 2.46) isimli duvar resmiyle izleyiciyi üç boyutlu etki bağlamında şaşırtmıştır. Resminde duvar yüzeyinde derinlik hissi ve üç boyutlu etki güçlü bir şekilde yansıtılmıştır.



**Resim 2. 46.** Masaccio, Kutsal teslis/üçlü, fresk, 680x475 cm, 1427, Santa Maria Novella, Floransa

<http://userscontent2.emaze.com/images> 28.01.2018



Masaccio gerçeklik yanılsaması yaratmak için çok sayıda yöntemden faydalanmıştır. Masaccio bu prensipleri kontrollü geometri düzeni sağlamak için kullandı, yanılsamalı alan inandırıcı mimari düzenin içindeki gerçekçi figürler sayesinde gerçek kılındı (Labno, 2015, s.19). Resimde derinlik etkisini ve betimlenen gerçeği bu karar güçlü kılan sadece kaçış noktasına giden çizgiler değildir elbette. Keza bu etkiyi güçlendiren gözün hizasına denk gelen ufuk çizgisi, resmedilen figür ve mekân ölçülerinin gerçeğe uygunluğudur.

Daha sonraki dönemlerde Andrea Pozzo (1642-1709), Leonardo da Vinci (1452-1519), Raffaello Sanzio (1483-1520), Andrea Mantegna (1431-1406) ve Claude Le Lorrian (1600-1682) gibi isimler, resimlerinde gerçek mekan etkisi vermek adına çizgi ve hava perspektifini ustaca kullanmıştır. Örneğin yanılsamalı tavan resimleriyle ilgilenen İtalyan ressam Mantegna, derinlik hissi veren çizim metotlarını etkili bir biçimde kullanmıştır. Sanatçı Düklük Sarayı'ndaki gelin odasının boyutlarını göz aldatma tekniğiyle genişletmiştir. Rakursiye sahip figürlerin de bulunduğu quadratura tekniğiyle yapılmış fresk (bkz. Resim 2.47), mekânın devamıymış gibi algılanmasından dolayı algıyı yanıltmaktadır.



**Resim 2.47.** Andrea Mantegna, Camera degli sposi (çiftin yatak odası/gelin odası), Fresko, Gonzaga ailesi Düklük Sarayı Ducal Palace, Mantua 1465-1474

<http://www.wga.hu/index1.html> (25.04.2016)

Rönesans döneminde derinlik yanılsamasını aynı zamanda resmedilen yer karoları ve sütunlar güçlü kılmıştır. Barok döneminde ise örneklerde de görüldüğü gibi iç

mekânlarda resmedilen tavan resimlerinin gerçeği temsil edebilecek nitelikte olmalarından dolayı yanılsama son derece güçlüdür. “Yanılsama yoluyla inandırma, dönüştürme, aldatma bütün bunlar Barok’un işaretleridir. Resim bütün yönleri doğru ilerliyormuş, izleyiciyle arasında psikolojik arayı kapatmak istiyormuş gibi görünür” (Little, 2006, s.42). Işık ve gölgenin etkili biçimde kullanıldığı Barok sanatında Little’ın verdiği örneklerin desteğiyle psikolojik ve fizyolojik yanılsamalardan söz etmek de mümkündür.

19. yüzyıldaki teknolojik ve bilimsel gelişmelerin bileşimi sanatta önemli değişiklikleri kışkırtarak, ışık ve görsel algı anlayışlarında yeni sonuçlar doğurdu. Birçok sanatçı fotoğrafın popülerleştiği koşullarda asıl ilgilerini, nesnelerin ve ışığın onlar üstündeki etkilerinin benzerliğini yorumlamaktan, duysal olarak ışığın insan gözünü etkilemesi deneyimini yakalamaya ve buna görsel bir form kazandırmaya kaydıldılar. Örneğin Empresyonist resim, bir öznellik ögesi akla getirerek görmeyi göz ve beyin dolanımıyla vurgulayan algının fizyolojisi ve fenomenolojisi üzerine çağdaş görüşlere bağlıydı. (Shanken, 2012, s.17).

19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise empresyonistlerin en temel özelliği klasik resimlerden farklı bir tekniği uygulamak, anı yakalayarak yeni bir görme ve yorumlama biçimi ortaya koymak olmuştur. Dolayısıyla da ışık ve renk kullanımı farklı bir boyut kazanmıştır. “Empresyonistlerle birlikte estetik kuram, resimsel imgenin fiziksel bir nesnenin tortusundan çok, zihnin bir ürünü olduğu görüşünü kabul etmeye başladı” (Arnheim, 1997/2012, s.128). Empresyonistler günün farklı saatlerinde renk ve ışık ile göz arasındaki etkileşim sayesinde oluşan görüntüleri iki boyutlu yüzeyde yorumlamıştır. Aynı zamanda figür veya nesneler ayrıntılardan yoksun bir şekilde birkaç fırça darbesiyle betimlenmiştir. Thompson’ın da ifade ettiği gibi başta Degas olmak üzere sanatçıların keşfetmiş olduğu şey, anlık bakış veya başka bir ifadeyle *enstantane* nin, geçici bir imgenin yeni bir resim gerçeğine dönüştürülmesidir. Empresyonistlerin göstermek istedikleri, resmin yapay, insan elinden çıkmış bir şey olduğu, bir sanatsal yanılsamayı, gerçeğin bir suretini ifade ettiğiydi... Bu ressamların çalışmaları resimleri gözle görülen saf imaja yaklaşmak için yapılmış bilimsel deneyleri andırır (Krausse, 2005, s.76-80). İzlenimcilik kuramı bağlamında gerçekleştirilen tablolar hakkında yaptığı yorumunda Gombrich, izlenimcilerin kendi yöntemleriyle görüntü olgusunu ‘bilimsel kesinlikle’ ifade ettiklerini, bu noktada görmenin şeylere ilişkin bilgimizce renklendiğini ve biçimlendiğini söyler.



Pointilistler, nesneden bağımsızlaşma eğilimiyle birlikte, renklerin etkisine ve gözün görme biçimlerine konsantre olmuşlardır. Yeni bilimsel bulgulara göre, gözün retina tabakası resim algısını küçük noktalar şeklinde alıyor ve bunları daha sonra zihinde birleştiriyordu (Krausse, 2005 s.76). Renk üzerine çeşitli araştırmalar yapan Georges Seurat (1859-1891) ve Paul Signac (1863-1935) gibi Fransız sanatçılar çalışmalarında bilimsel bir tavır sergilemişlerdir. Örneğin Seurat, renk kuramlarıyla ilgilenmeye başladıktan sonra sezgilere dayalı optik keşiflerini sistemleştirmek üzere denemeler yapmaya yönelir. Thompson'a göre bu girişimler, "puantilizm (noktacılık)" ve divizyonizm (bölmeçilik) tekniklerinin keşfedilmesiyle sonuçlanır (Thompson, 2014, s.50). Sanatçının, bazı kısımlarında *balayé*<sup>5</sup> tekniğini kullandığı *Asnieres'de Yıkananlar* isimli eseri (Resim 2.48), çağdaş renk teorisinin uygulandığı örneklerden biri olarak kabul edilir. Sanatçı, Michel Eugène Chevreul'ün yazdığı *The Principles of Harmony And Contrast Of Colors* (1839) ile Amerikalı fizikçi Ogden Rood'un yazdığı *Modern Chromatics* (1879) adlı metinlerde okuduklarından derlediği renk kuramlarını ilk kez bu resimde uygulamaya çalışır.



**Resim 2.48.** Georges Seurat, *Asnières'de yıkananlar*, tuval üstü yağlı boya 201-300 cm. Londra Ulusal Galerisi, Londra 1883-84

[https://tr.wikipedia.org/wiki/ 25.05.2015](https://tr.wikipedia.org/wiki/25.05.2015)

Renk kuramları bağlamında, resimlerde renklerin bırakmış olduğu etkileri, ilişkileri ve kombinasyonlarının yanı sıra bütünlük ilkesi ön plana çıkmaktadır. Lhote, Seurat'nın resimlerinde derinlik ve yüzey gibi iki farklı yaklaşımı aynı anda

<sup>5</sup> Bu yöntem düz bir fırça ile, betimlenen yatay seviyeye yaklaştıkça küçülen fırça darbeleri vurarak renklerin oluşmasını sağlamakta kullanılır. [https://tr.wikipedia.org/wiki 20.02.2016](https://tr.wikipedia.org/wiki/20.02.2016)

kullanabildiğini ifade eder. Noktacıklar halinde renklerle yapılan resme uzaktan bakıldığında renklerin arasındaki geçişlerin yumuşadığı ve renklerin bütün olarak algılandığı bir durumla karşılaşmaktadır.

20.yüzyılın ilk yarısında Fransa’da ortaya çıkan Sürrealizm akımının kurucularından Andre Breton (1896-1966), psikolojik çözümlemelerin yer aldığı Gerçeküstücü Manifestosunu 1924 yılında yayımlar. Freud’un fikirlerinden etkilenen yazar, “birbirinin zıttı gibi görünen düş ve gerçekliğin gelecekte çözüleceğine inanıyorum” (Krausse 2005, s.102) diyerek akımın adını da bu şekilde koyar.

Gerçeküstücüler gözle görülen görüntünün gerçekliğine inanmamakla birlikte daha kapsamlı bir gerçekliği aramışlardır. Little’ a (2006, s.118) göre, “Gerçeküstücülük tinsellik, Freudyen psikanaliz ve Marksizm’le ilgiliydi. Otomatik sanat yani mantık ahlak ya da estetik yargılarla biçimlenmeden doğrudan bilinçaltından çıkamı yaratmayı amaçlıyordu”. Bu nedenle Gerçeküstücüler bilinçaltını ilgilendiren ve algıda şaşkınlık uyandıran sanatsal çalışmalarına mantıksızlık, akıldışılık ilkelerini yansıtmışlar ve aynı zamanda bilinçaltını etkileyen Sigmud Freud’un geliştirdiği psikanalizi referans kaynağı olarak kullanmışlardır.

Sanatçıların, saf, rastlantısal öğeler gibi duran gerçeküstü imgelerle bilinçaltını kurcalama, gizli olanı ortaya çıkarma ve seyircide tepki uyandırma çabası olmuştur. Alman sanatçı Max Ernst (1891-1976), Belçikalı sanatçı Rene Magritte (1898-1967), İspanyol sanatçılar Joan Miro (1893-1983) ve Salvador Dali (1904-1989), gibi isimler gerçeküstücü felsefeye bağlı çeşitli çalışmalar yapmıştır. Örneğin Dali özellikle 1930’ lu ve 40’lı yıllarda gizemli ve ilgi çekici bilmece resimlerine ağırlık vererek bilinci yönlendirici ve şaşırtıcı imgeler kullanmıştır. Gerçekçi tavırla hayalî bir mekân içinde nesneleri resmetmiştir. Ernst ve Dali gibi sanatçıların bu normlarının yanı sıra, resimlerine kattığı düşsel ve günlük yaşamın kaotik betimlemeleri sanatsal ifadelerinin bir parçası haline gelmiştir.

Resimlerinde tanınabilir sahneleri ve nesneleri betimleyen Rene Magritte, Lynton’a (1982/2004, s.180) göre, sanatın geleneksel özünü, sanatın bir iletişim aracı olduğu gerçeğini yakalamış doğacı sürrealist bir ressamdır. Onun benimsediği bu anlayışa göre, herhangi bir görüntü, betimlediği nesneyle özdeş olarak karşımıza çıkar.... Çok

basit bir üslup sunuşu resimlerindeki aykırılığı gizler gibidir. *Bu bir pipo değildir* yazan ünlü resminde (bkz. Resim 2.49) pipo, bilindik bir nesne olarak algılandığında ve gerçeğiyle kıyasladığında farklı bir imgeye bürünür.

“Bu elbette içine tütün konulup yakılacak bir pipo değil, tuval üzerine sürülmüş bir boyadır. Ama görüntülere baktığımız zaman, böyle sağduyuya dayanan tepkiyi bir yana bırakırız. Görüntüler bize birtakım duygular uyandırdığına göre, gösterilenle gösteren arasında gerçekçi bir ayırım yapmamız anlamsızdır. Bir anlamda resimde gördüğümüz pipo, cebimizdeki pipodan daha gerçektir. Çünkü gördüğümüz şu ya da bu sapı olan, içi kirli ya da ağızlık yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil, genel bir pipodur. “Pipo dediğimiz nesnenin varlığını, kafamızdaki pipo kavramı belirler” (Lynton,1982/2004, s.180-181).



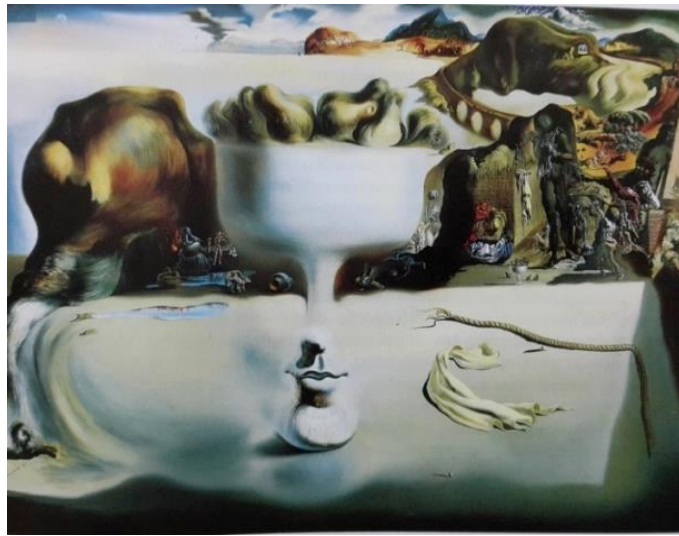
**Resim 2.49.** René Magritte, Sözcüklerin kullanılışı, t. ü. yağlıboya, 64,5x94cm. Los Angeles Sanat Müzesi 1929, (Lynton, 2004)

Görseldeki gerçekliğe mi yoksa yazıya mı inanmak gerektiği ya da hangisinin daha etkin bir güce sahip olduğu konusunda çelişkiye düşüren resmin, algıya karşı bir savunma sergilediği de öne sürülmektedir. İmgenin gerçekçi bir şekilde resmedilmesine karşın buna ket vuran yazı realitenin sorgulanması gerektiğini vurgular gibidir.

Estetik kaygıdan çok anlamın önceliğine yer veren Magritte ve Dali gibi gerçeküstücü sanatçılar, görülen gerçekliği özümseme şeklinin geçerli olup olmadığını araştırmak veya ona yeni bir yön vermek adına uğraş vermişlerdir. Örneğin Dali'nin resimleri, “izleyiciyi her türlü mantığın ve rasyonel düşüncenin ötesinde duygularından vuran, açıklaması imkansız imajlarla ve şifrelerle dolu düşsel vizyonların gün ışığına çıkarılmış hallerine benzerler” (Krausse, 2005, s.103). Kimi yazarlar, sanatçının resimlerindeki sahneler daha önceden planlamış ve hazırlanmış

tiyatro sahnelerine benzetir. Sanatçı, nesnel dünyayı farklı bir şekilde yorumlayarak bilinçaltındaki derinliklere ulaşmayı, algılanan gerçeğin arkasındaki gerçekliği yansıtmayı amaçlamıştır. Bilime ilgi duyan sanatçının “gerçeküstücülüğe yaptığı en büyük katkı gerçeğin sistemli bir şekilde yanlış yorumlanması anlamına gelen “eleştirel paranoya” kavramıdır. Freud’un düşlerin yorumundan esinlenen bir sanrı görme işlemiyle Dali, gerçekliği algılayış biçimini değiştirmeye çalıştı” (Weyers, 2005, s.32).

Dali’nin diğerlerinden çok daha fazla ilgiyi çeken serilerinden “bilmece resimler, resme bakanların düş gücünü harekete geçirmeyi amaçlar ve tümüyle konu üzerinde yoğunlaşmayı olanaksız kılacak bir strateji izler. Bu olasılıklardan hiçbiri diğerine baskın olmadığı için resme bakanlar sürekli olarak bir yorumdan diğerine gidip gelir (Weyers, 2005, s.42). Dali’nin 1938 yılında yaptığı *Sonsuz bilmece*, 1934-35 yıllarında yaptığı *Mae West’in Yüzü* ve 1938 yılında yaptığı *Bir Yüzün ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali* gibi eserleri (bkz. Resim 2.50), bilmece resimlerine verilebilecek en iyi örneklerdendir. Resimde görüldüğü gibi sağ üst köşede betimlenen köpeğin başı aynı zamanda manzara içinde yer alan tünel, dağ ve yol; köpeğin tasma ise köprüdür. Masa üzerinde yer alan meyve tabağı köpeğin gövdesini ve bir figürün (portre) saçlarını oluşturmaktadır. Geri planda yer alan objeler ise figürün gözleridir.



**Resim 2.50.** Salvador Dali, Bir yüzün ve bir meyve kasesinin kumsaldaki hayali, t. ü. yağlıboya 114.2x143.7 cm. Wadsworth Atheneum. Hartford.1938, Gombrich, (1999) Sanatın Öyküsü, s.593

Bu tablo, niçin modern sanatçıların yalnızca “gördükleri şeyi” betimlemekle yetinmediklerini bize bir kez daha açıklıyor. Onlar bu anlayışın içinde saklı duran çok sayıdaki sorunun farkına varmışlardı. Gerçek (veya hayali) bir nesneyi “betimlemek” isteyen bir sanatçının, işe, gözlerini açıp çevreye bakarak değil, renkleri ve biçimleri alıp istenilen imgeyi kurarak başladığını biliyorlardı. Bu basit gerçeği çoğunlukla unutmamızın nedeni, geçmişte yapılan çoğu resimde, her bir biçim ve rengin doğadaki tek bir şeyi temsil etmiş olmasıdır. (Gombrich, 1997, s.594).

Sanatçının hedeflediği amaçlardan biri de kişilerin veya eşyaların tuhaf bir biçimde birbirine karıştığı hissini yaşatmaktır. Nesnel dünyayı yabancı veya farklı kılan Dali, konunun değişik şekillerde yorumlanabileceği resimlerinde, yabancılaştırmaya başvurmadan resmin öğelerini tek tek seçilebilir halde konumlandırmıştır. Resimde garip görünen nesneler veya figürler farklı şekilde okunabilmektedir. Ayrıca şekiller veya fırça vuruşları gibi hareketler bir imgenin temsiliyetine hizmet etmektedir. Farklı biçimlerde betimlenen bilindik imgeler bilinçaltında kendiliğinden tamamlanıp oluşmaktadır.

“Dali’den önce de birçok sanatçı bulut, leke, kaya gibi düzensiz biçimlerden esinlenmiş ve bunlarda bir ya da birden çok farklı figürler bulmaya çalışmışlardı. Gerçekliğin bu yolla değiştirilerek algılanması bilmece resimlerde görsel bir belirsizlik yaratır” (Weyers, 2005, s.42). Sanatçılar görünen gerçekliğe benzetme kaygısından öte temsili gerçeklikle, psikolojik etkileri ve öznel yaklaşımlarıyla eserlerine yorum katarlar. Temel ilke ve kavramlar kullanarak metaforlar yaratırlar.

1950’li yıllardan itibaren *renk alanı resmi* veya bir diğer adıyla *renkli yüzey resmi*, *pop sanat* ve *optik sanat* gibi sanat eğilimleri ile birlikte 1960’ların başından itibaren *renkli yüzey resmi* ile benzer yaklaşımlara sahip olan *ressamca soyutlama sonrası* olarak isimlendiren eğilimler varlık göstermeye başlamıştır. Heykel alanında minimalizm (azcılık) olarak isimlendirilen ve “1960’ların ortalarında Amerika’da yeniden beliren bu azcı yaklaşımlar, bir yandan dışavurumculuğun aşırı bireyciliğine ve keyfine; diğer yandan da hala *göz yanılması*’nı kullanan *pop sanat*ın betimlemeciliğine karşı sert bir çıkıştır. Azcılığın yadsıdığı bir diğer eğilim, yine *göz yanılması*’nı kasıtlı olarak kullanan *op sanat*tır” (Yılmaz, 2013, s.267) Örneğin Mondrian’ın, “Görsel saflık ve sadelik ile gözü dinlendirirken, yanılmasaya ve izleyicinin katılımına yer açmadığı öne sürülmüştür. Fer ise, (1997 s. 43) biraz olsun

mekan yanılsaması yaratabilmek için, saf yassılığı, satıhsallığı başkalaştırmak gerektiği görüşündedir. (Ülker, 2014, s.198)

Başka bir açıdan değerlendirildiğinde; güncel sanatta örneklerine çok fazla rastlanan iki boyutlu bir yüzeyden öte mekânın da tuval olarak kullanılması, salt görsel veya dokunsal bir iletişimle sınırlı kalmayıp beden ve performansın da devreye girmesini sağlamıştır. Bu durum ise sanatta etkileşimin gerçekleşmesini çok daha etkin kılmıştır. Fakat 1950 ve 60'lı yıllardan itibaren sanatçılar izleyiciye bu tür duygu ve tecrübeyi kazandırmak adına tuvalin yüzeyiyle sınırlı kalındığı durumlarda bazı soyut eserlerini, standart boyutların üzerinde büyük yüzeylere çalışmışlar. Örneğin, farklı sorgulamalara sahip sanatçılar arasında Hans Hofmann 1958'den itibaren kompozisyonlarında baskın olan dikdörtgenleriyle izleyiciyi klasik bir binanın planıymışçasına, bir geçit resmi gibi uzamda yönlendirir. İzleyici, uzamları bu tanımlayıcı formlar sayesinde keşfeder (Fineberg, 2014, s. 62). *Renk alanı* ismiyle bilinen akımın öncüsü Soyut dışavurumcu sanatçılardan Barnett Newman, bir dönem gerçeküstücü tavırla çalıştığı eserlerinden sonra, dikey çizgilerle bölerek statik yapıyı bozduğu renk alanları üzerinde çalışmıştır. Sanatçıya göre bu çizgiler hem bağlayıcı hem de ayırıştırıcıdır.



**Resim 2.51.** Mark Rothko, No. 61 (pas ve mavi) [kahverengi mavi, mavi üzerinde kahverengi] tuval üzeri yağlıboya, 292.74 x 233.68 x 4.45 cm, Çağdaş Sanat Müzesi 1953

<https://www.moca.org/collection> 26.10.2017

Rothko'nun çalışmalarında ise renkler şaşırtıcı etkilere sahiptir (bkz. Resim 2.51). Sanatçı 1947 ve 1950 yılları arasında mistik etkiler yarattığı resimlerinde, bir renk

üzerine farklı renklerden oluşan düzenlemelerinde renklerin kendi aralarındaki şiddet, açıklık ve koyuluk dereceleriyle derinlik hissi oluşturur.

Gerçek dünyayı *Renklerin Etkileşimi* ve *Kareye Saygı* serisi gibi minimal çalışmalarıyla çeşitli biçimlerde betimleyen Josef Albers'in (1888-1976) simetrik çalışmaları paradokslarla sonuçlanabilmektedir. Geometrik soyutlama ile “uzamsal yanılsamacılığın sapa yollarına dalan” (Heartney 2008, s.91) Amerikalı sanatçı Al Held (1928-2005) ise minimal anlayışa farklı bir açıdan yaklaşır. Perspektif ve çeşitli derinlik etkisi yaratan unsurlar sayesinde sanatçının soyut geometrik imgeleri mekân içindeymiş gibi algılanır.

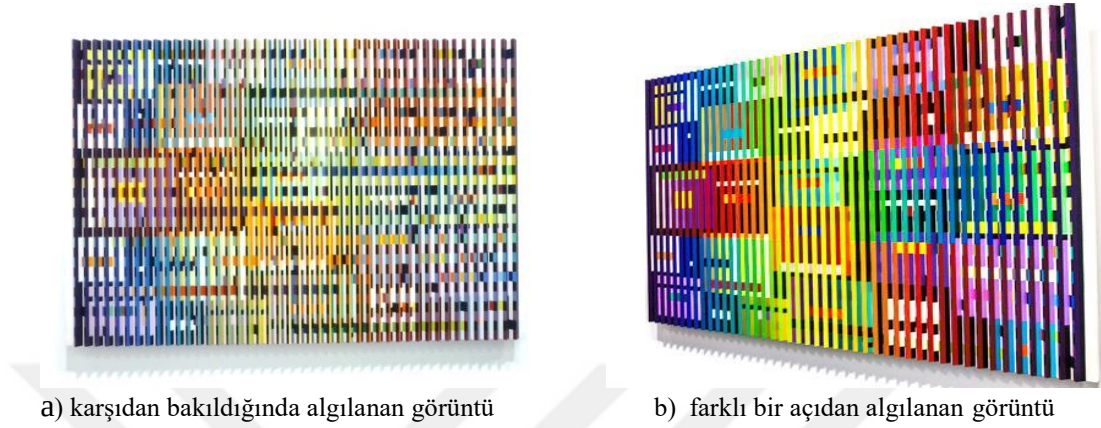
Hareket kavramını temel alan Kinetik sanat ve sonrasında yanıltıcı etkilere sahip eserler üreten Op art sanatçıları ise izleyicinin algısıyla oynayan çeşitli imgeler yaratmıştır. Bu çalışmalar, iki boyutlu yüzey üzerinde temel tasarım elemanlarının veya geometrik formların gözü uyarması amacıyla bilinçli olarak oluşturulmuştur. Örneğin Heartney, Optik sanatın, De stil, Konstrüktivizm ve Bauhuse'un etkilerini taşımasıyla birlikte alımlama bilimindeki gelişmelerle de ilintili olduğunu ifade eder. Op art sanatçıları eserlerinde zihinde görüntüler ve çarpık algılar kalacak şekilde uyarlanmış renk kontrastlıkları ve optik yanılsamanın diğer biçimlerini öne çıkarmıştır.

Kuramcılar arasında Fransız sanatçı Nicolas Schöffer'in da (1912- 1992) yer aldığı Kinetik sanat, *hareket* kavramını inceleyen ve beraberinde yanılsama, zaman ve hız faktörlerini de içine dâhil etmiş bir akımdır. Victor Vasarely'nin hareket etkisini yaratmış olduğu eserlerinin yanı sıra izleyicinin mekânda yerini değiştirmesiyle hareket yaratan yapıtların ilk örneği 1928 yılında El Lissitsky tarafından verilmiştir. 1950'lerde ise Soto ve Agam tarafından bu tip yapıtlar üretilmiştir. 1931'de figüratif olmayan bir kinetik konstrüksiyonu gerçekleştiren Alexander Calder (1898-1976) heykel alanına hareket kavramını sokan sanatçı unvanına sahip olmuştur (Kavrakoğlu, 2013). Soto'nun ise çelik, alüminyum gibi çeşitli malzemelerle düzenlediği çalışmalarında hareket kavramı çok daha farklı bir hal almıştır.

Harekete dayalı değişimin yaşandığı ve optik yanılsama özelliği olan eserleriyle bilinen Yaacov Agam (1928), renk, biçim ve hareket ilişkilerini temel olarak ele



almıştır. Sanatçının çalışmalarına çeşitli açılardan bakıldığında birbirinden farklı görüntüler ortaya çıkmaktadır. Resimler bazen izleyicinin bazende kendi başına döndürülmesi sonucu değişime uğrar ve farklı görüntüler sunar (bkz. Resim 2.52).



**Resim 2.52. a-b** Yaacov Agam,– Çift metamorfoz III, 1968-69

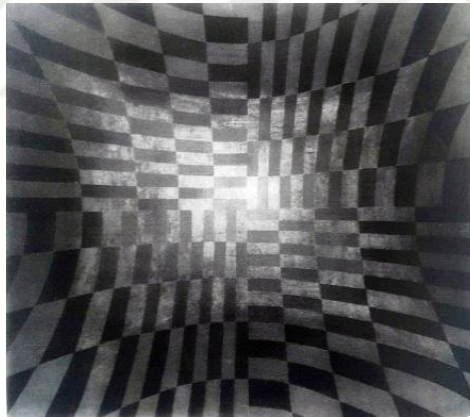
<http://www.rudedo.be/amarant> 07 27.10.2017

1950 ve 60'lı yıllarda göz yanıltıcı faktörlerden yararlanılmış, özgün ve farklı üsluplar geliştirilmiştir. Renk, ışık, hareket gibi ilke ve elamanlar kullanılarak matematiksel hesaplamalar ve bilimsel veriler sayesinde çeşitli efektler oluşturulmuştur. Algıyı etkileyen bu çalışmalarda, renk titreşimleri ve zıtlıklarından yararlanılıp farklı görüntüler meydana getirilmiştir. Kişilerde algı yanılsamasına neden olan bu optik çalışmalar, fizyolojik ve psikolojik etkiler sayesinde ilgi çekmiş, gündelik yaşamın da bir parçası olmuştur. Örneğin, 1965'te New York modern sanatlar müzesinde algıya yönelik soyutlamayı ifade eden *Duyarlı Göz* adlı sergide Bridget Riley, Victor Vasarely ve Josef Albers gibi sanatçılar görsel algıyı yanıltan ilgi çekici çalışmalarını sergilemişlerdir. Kinetik ve Optik sanatın önde gelen sanatçılarından Venezüellalı Jesus Rafael Soto (1923-2005) ise 1957 yılında *Titreşimli strüktür* ismini verdiği çalışmasını yapmış ve daha sonraları buna benzer bir seri üretmiştir. László Moholy-Nagy'i (1895-1946) ise rengin ustası ve ışığın mühendisi olarak kabul eden Krausse'e göre Nagy, malzemeyi mekânı ve zamanı ışıklı konturlara dönüştürüp ışığı renklerin saydam halleriyle yorumlamıştır. Transparan etkiye sahip renkli formların kesişmeleri ve birbiri üzerine binmeleri sayesinde sahip oldukları farklı tonlar ile sanal bir derinlik duygusu ortaya çıkmıştır.



Optik örüntüyü bilişsel süreç gibi çok daha farklı şekilde yorumlayan Gombrich, sanatçıların bazı motiflerle izleyicinin ilgisini çekmesi için gerçek hayatta karşılaşılan benzer motifleri veya şeyleri fark etme deneyiminin görsel keşiflerle sonuçlanabileceğini ve hatta bu keşifler sayesinde sanatın işlevlerinin görsel temsilleriyle sınırlı kalmadığını ifade eder. Yazar örnek olarak ise, Lawrence Gowing'ın *Parabolik perspektif* isimli eseriyle (bkz. Resim 2.53) ilişkilendirdiği bir keşfi üzerinde durur.

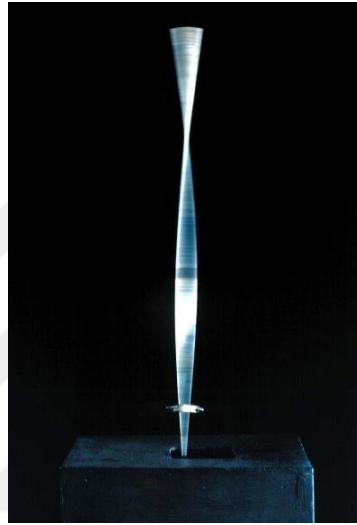
Evde mutfağımızın yer döşemesinin, basit siyah beyaz kareli bir örüntüsü var. Musluktan sofraya bir bardak su götürürken birden bardağın dibinde gördüğüm bu örüntüdeki nefis ve ilginç biçim bozulmaları dikkatimi çekti. Bu hareketi yüzlerce kez yapmış olmalıyım ama bu dönüşümü daha önce hiç görmemiştim. Ve birden örüntüyü tanıdım niçin şimdi gördüğümü anladım. Benim gibi algı konusuyla ilgilenen ve soyut denemeler yapan ressam Lawrence Gowing'ın bir sergisine gitmiştim... Gowing'ın bir resminde bir ormandaki uzam ve ışık yanılsaması kareli bir örüntünün sistematik çarpıtılması yoluyla yaratılır. Tersine çevrilmiş tanıma adını verebileceğimiz şeyin bir resimde gerçekliğin tanımının değil, gerçeklikte bir resmi tanımanın-klasik bir örneğiydi bu (Gombrich, 2015, s.32).



**Resim 2.53.** Lawrence Gowing, Parabolik perspektif, Wood, parabolic perspective Londra, Tate galerisi. 1963, (E.H.Gombrich İmge ve göz s.32)

Bu resim Gombrich'in karoların oluşturduğu dinamik etkiyi fark ettiği bir örnek olmuştur. Beklenti, arayış, istek ve özellikle de ilgi doğrultusunda gerçekleşmiş bir deneyimdir. Fark etme olgusunda görmenin ötesinde algılama kavramı devreye girmektedir. “Gowing'ın resmi, ben bilincinde olmaksızın, bu geçici izlenimin kodlanabileceği bir simge sağlamış ve bu yolla onu “önbilinç” ya da “bilinçaltı” algısı içinden çekip yalıtırmıştı” (Gombrich, 2015, s.33).

20. yüzyıldan itibaren ışık, renk, hareket ve teknolojik olanaklar, biçimlenen çeşitli sanatsal sorgulamaların vazgeçilmez unsurları olarak değerlendirilir. Örneğin 1920’li yıllarda Nagy ışık ve hareket etkilerini gösteren kinetik özelliği olan aygıtlar tasarlamıştır. Kinetik sanatın kurucularından konstrüktivist sanatçı Naum Gabo’nun (1890-1977) *Kinetic Construction (Standing Wave)/Kinetik yapı (Durağan Dalga)*, isimli çalışması (bkz. Resim 2.54) döndürüldüğünde sanal bir hacim görüntüsü algılanır.



**Resim 2.54.** N. Gabo, Kinetic Construction, Kinetik yapı / Durağan dalga. 1919-20. (replica, 1985)

<http://www.tate.org.uk/art/artworks> 20.10.2017

Gabo’nun bu ve buna benzer birçok eseri aydınlatma, süre ve hareket kavramları bağlamında değerlendirilir. Sanatçının metal, boyalı ahşap ve elektrikli mekânizma ile gerçekleştirdiği bu eserinde çubuğun hızlı, gözle görülür titreşimleri, etrafındaki uzamla etkileşime giren yeni sanat formları yaratmak için çağa uygun malzeme kullanma arzusunu yansıtır (Shanken, 2012, s.56).

Diğer taraftan Lucio Fontana, tuvalin sınırlarını aşıp ışığı bir araç, temel eleman olarak kullanmıştır. Fontana 1940’ların sonlarında sembolik olarak zaman ve uzamın sonsuz potansiyellerine kapı açan dinamik bir hareketle, tuvaleri bozmaya ve delikler açmaya başlamıştır. 1947’den itibaren onları etrafındaki uzamı genişleten ve etkileşime giren bir yaklaşıma sahip olarak çalışmalarını *Concetto Spaziale*, yani *Uzamsal Konsept* diye adlandırmıştır (Shanken, 2012, s.58). Escher’ ise bir dönem çalıştığı *olmayacak yapılar, düzlemselle uzamsallığın çelişkisi, görelilikler, ters*

*dönüşler, çok yüzlüler, sarmallar ve yansıyan görüntüler* gibi serilerinde *gerçeklik ve yanılısama* kavramlarını *mekân, uzay, paradoks* ve düşsel imgeler ile ilişkilendirerek farklı bir açıdan ele almıştır. İçlerinde en ilgi çekici olanlar ise algıyla oynarcasına karmaşık ve çözümlenmesi zor olan *düzlemselle uzamsalın çelişkisi, görelilikler* ve *imkânsız yapılar* olmuştur. Örneği Escher *düzlemselle uzamsalın çelişkisi* isimli grupta yer alan eserleri hakkında şöyle yorum yapar:

Üç boyutlu uzayımız, bizim bildiğimiz tek doğru gerçeklik. İki boyutluluk ise dört boyutluluk kadar kurmacadır, çünkü hiçbir şey, en iyi sırlanmış ayna bile dümdüz değildir. Oysa biz şu duvarın ya da bu kağıt parçasının düz olduğuna ilişkin yaygın inanca bağlı kalıyoruz, üstelik işin tuhafı, artık anımsanamaz zamanlardan beri yaptığımız gibi hala, böyle düz yüzeylerde ilgili boşluk yanılısamaları üretmeyi sürdürüyoruz. Birkaç çizgi çizip “bu bir evdir” demenin saçmalığından kuşku yok. İşte bu tuhaf durum bu bölümdeki baskıların genel izleğidir (Escher, 2005, s.14-15)

Yüz yıllar boyunca bilimle uğraşan sanatçılar ile bilim adamları, karmaşık yapıya sahip çalışmalarda psikolojik manipülasyonlar ve algıyı yönlendirme üzerine çalışmışlardır. Matematiksel hesaplamalar doğrultusunda geometrik elemanlarla gözde uyarım ve yanılısama yaratmayı hedefleyen Optik sanattan sonra gelişen bazı sanat disiplinlerinde kullanılan teknolojik olanaklar ve malzeme çeşitliliği, algı veya kavram odaklı çalışmalar yapılmasında başrolü üstlenmiştir. Diğer taraftan,

Fotogerçekçi resim ve aşırıgerçekçi heykellerin modern sanat müzelerine girmeleri, görsel sanatlardaki yanılısamacı eğilimlerin sanat arenasından kovulmayacağına kanıtları gibidir. Bunların modern sanat müzelerinde yerlerini alması, modernizmin çözülmesi ve sınırlarının yıkılması demektir. Betimlemeci yapıtlardan yaşaması insanın kan(dır)maya ve şaşır(t)maya olan düşkünlüğüyle doğru orantılı olsa gerek. Bu özelliğimizden ne zaman vazgeçersek, yanılısamacı sanat da ancak o zaman çekilir tarih sahnesinden. (Yılmaz, 2013, s. 265)

Bu sayede sanat pratikleri gözlemcinin/izleyicinin de algısına hitaben gelişmiş ve daha kapsamlı bir çerçeve sahip olmuştur.

## **2.10. Simülasyon, Gerçeklik ve Yanılısama İlişkileri**

Geçen zaman diliminde çağına göre modernize edilen sanat, dijital teknoloji, eğitim, sosyal ve kültürel anlamda yaşanan değişimlere bağlı olarak farklı biçimlerde sorgulanmıştır. Gerçeğin yorumlanması ve yansıtılması da buna paralel olarak

çeşitlilik göstermiştir. Örneğin 20. yüzyılda sürrealizm, kinetik sanat ve optik sanat gibi bilinçaltını hedef alan ve düşünce merkezli yaklaşıma bağlı olarak gerçekleştirilen soyut ve kavramsal sanat gibi birbirinde farklı birçok sanat dinamiği var olmuştur. Diğer taraftan 20. yüzyıl sonları ve 21. yüzyıla gelindiğinde, 3D yazıcı, bilgisayar, telefon ve televizyon gibi teknolojik olanaklar, enformasyonu ve sanal gerçekliği bize hayatın bir parçası olarak sunmuştur. Dolayısıyla da, gerçeklik, yanılsama ve simülasyon gibi kuramlar farklı biçimlerde sorgulanır hale gelmiştir. Tüm bu olanaklardan faydalanan bazı filozof, mühendis ve girişimcilerin savunduğu ise; evrenin bir simülasyon olma teorisi gibi gerçekliğin çeşitli boyutlara taşınmasıdır. Örneğin, Elon Musk, geçen yıllarda katıldığı *Recode Kod* isimli bir konferansta, gerçek dünyada yaşıyor olma ihtimalimizin milyarda bir olduğunu ve hepimizin bir simülasyondaki bilgisayar karakteri olduğumuzu ifade etmiştir. 2001 yılında yayınladığı “Bir Bilgisayar Simülasyonunda mı Yaşıyorsunuz?” isimli makalesiyle tanınan Filozof Nick Bostrom’ ise çeşitli olasılıkları inceledikten sonra bilgisayar simülasyonunda yaşama ihtimalimizi savunur (Demircan, 2016).

Her ne kadar zıt kutuplarmış gibi algılansa da yanılsama ve gerçeklik birbirlerinden bağımsız değildir. Örneğin Yılmaz yeni eserlerinden oluşan *Heymimres* (Heykel, mimari ve resim) ismini verdiği projesinden söz ederken ilkinin 1992 yılında yaptığı *Camdan Bakanlar* isimli çalışmalarında doğal biçimlerin yassılaştırmasının ilgisini çektiğini fakat aynı zamanda mekân ve yanılsama sorunlarıyla da uğraştığının farkına vardığı söyler. Bu sorunlar, “Cam olmadan cam etkisi, et kütlelerinin yassılaşması (kütle, hacim/heykel ve yüzey/resim ilişkisi), cam arasında bakan figürlerle onlara bakan insanlar arasındaki aşılamayan mesafe, bakışma, hapsolmuşluk duygusu” dur (Yılmaz, 2018, s.108). Sanatçının da ifade ettiği gibi; bahsedile duyguları güçlendirecek olan, etrafında dolaşılabilir gerçekçi figürler, gerçekte olmayan fakat varmış gibi algılanan cam etkisi, başka bir ifadeyle yassılaştırılmış el ve yüzler sayesinde algılanan düzlemsel yüzey etkileri olmuştur. Yanılsamayı yaratmak ya da güçlendirmek bir nevi gerçekmiş gibi göstermeye dayanabilir.

Yanılsamayı ve altında yatan ideolojik yapıyı çözümlemek adına ilk önce gerçekliğin ne olduğu üzerinde durulması gerekir. Ya da yanılsamayı keşfetme çabaları, farkında

olmadan gerçeklik hakkında yeni keşiflere de yol açabilir. Örneğin gerçeği anlamak, kavramak ve keşfetmek adına gerçek dışı olanı veya yanılısamayı incelemenin, altında yatan ideayı ortaya çıkarmanın en doğru yöntemlerden biri olması gerektiği konusuna değinen Gelb, Leonardo'nun güzelliği ararken çirkinliğin bazı yönlerini keşfine dair bir örnekle desteklemiştir bu düşüncesini;

Savaş, gülünçlükler, ani sağanakların çizimleri genellikle çiçeklerin ve güzel gençlerin yanında yer alır. Yolda garip ve anormal bir tipe rastladığında, bu insanın detaylarını kaydetmek için bütün gününü onu izlemekle geçirirdi. Bir seferinde şehirdeki en tuhaf görünümlü insanlar için bir öğle yemeği tertiplemişti. Onları fıkra ardına fıkra ile eğlendirip gülme krizlerinin etkisi ile daha çok şekilleri bozuluncaya kadar çabaladı. Sonra parti bittiğinde, bütün gece oturup yüzlerinin şekillerini çizdi (Gelb, 2013, s.166).

Her ikisiyle de ilgili olan *simülasyon* ise akılları karıştıran fakat daha ilgi çekici bir boyuta sahiptir. 1972 yılından itibaren simülakrlar ve simülasyon kuramları üzerinde çalışan büyük düşünür ve yazar Jean Baudrillard simülasyon kuramını; “bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi” olarak tanımlarken, gizlemek ve simüle etmek arasındaki farkı şu şekilde açıklar: “Gizlemek (dissimuler), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Birincisi bir varlığa (şu anda burada bulunmayan) diğeri ise bir yokluğa (şu anda burada bulunmamaya) göndermektedir” (Baudrillard, 2014, s.13-14). Yazar aynı zamanda, ‘mış- miş’ gibi yapmak ya da gösterme eylemlerinin bir karmaşıklığa yol açabilme ihtimaline de değinir.

Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde bu hastalığa ait septomlar görülen kişidir (Littre). Öyleyse “-mış” gibi yapmak (feindre) ya da gizlemek (dissimuler) gerçeklik ilkesine bir zarar veremez, yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman gizlenmeye çalışılan bariz bir fark vardır. Oysa simülasyon bu “gerçekle” “düşsel” arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır (Baudrillard, 2014, s.15).

Algılanan şeyin aslında nesnenin gerçek yapısı olmayıp, beynin nesnelerden gelen bilgileri kendisinin oluşturması simülasyonlarla sonuçlanan deneyimler olarak değerlendirmektedir. Beyin simülasyonu çözümleyebilmek veya oluşturmak adına tüm duyu organlarından ve deyimlerinden faydalanmaktadır. Örneğin daha önce defalarca bir şarkıyı dinleyen veya bir filmi seyreden kişi ile bu faaliyetleri ilk kez

yapan kişi arasında anlam ve algı farklılıkları yaşanabilmektedir. Fakat “beyin farklı kanallardan gelen tüm bu bilgilere karşın, oluşturduğu simülasyonun yaratıcılığını görsel sisteme atfeder. Dışarıda farklı renklerde, şekillerde ve uzaklıklarda her şeyin yerli yerinde görüldüğü doğrudan bir dünya bulunduğu ve doğrudan bu dünyayı algıladığımız yanılsaması, görsel sisteme ait bir yanılsamadır” (Alıcı, 2013, s.78).

Gerçeği ve yanılsamayı içinde barındıran sanatta, özellikle de son yıllarda gelişen teknoloji ile birlikte simülasyon kuramı çok daha etkin bir rol üstlenmiştir. Örneğın simülasyon ve gerçeklik kuramını sanatsal bağlamda irdelleyen Doyran’a göre;

Sanat yapıtı gerçek olan ya da gerçekdışı nesnelerin tümüne sahiptir ve yapıtın aurası da bu iki nesnenin bütünlüğünden kaynaklı bir yapıdır. Sartre’a göre gerçekliğı oluşturan nesneler algı ve zihinden bağımsız biçimde varolmakla birlikte bu nesneler algı yolu ile kavranır. Kısaca yapıt fiziksel ve imgesel nesneleri ile tanımlanabilir. Ancak bu durumda yine imgelenen nesne aynı zamanda yapıtın gerçekdışı nesnesi olmaktadır (Doyran, 2013)

Gerçeklikten söz edebilmek için nesne algılanandan öte öz ve doğal yapısında olması gerekir. Duyular ve algı devreye girdiğinde nesne gerçek yapısı olarak değıl algılandığı şekliyle var olur. Sanat dinamiklerinde ise nesnel gerçekliğin ona yüklenen anlam ve temsiliyetinin farklı şekillerde sorgulandığı görülür. Örneğın, Joseph Kosuth’un 1965 yılında yaptığı *Bir ve Üç Sandalye* isimli enstalasyonu (bkz. Resim.2.55) temsili ve gerçeklik ilişkisinin, yani nesnenin kendisi, görseli ve dilsel anlamının irdelendiğı, kavramsal açıdan izleyicisini farklı sorgulamalara yönelten bir çalışmadır.



**Resim 2.55.** Joseph Kousuth, Bir ve üç sandalye, (sandaye 82 x 37.8 x 53 cm), (fotografik panel 91.5 x 61.1 cm), (metin paneli 61 x 76.2 cm), 1965, Modern Sanat Müzesi, New York

[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/joseph-kosuth](https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth) 1965 16.01.2018

Sanatçının sorgulanmasını istediği; gerçek, taklit, kopya ve temsil denen şeyler nedir? Beş duyumuzla, algıladığımız şey mi, yoksa bunların ötesindeki bir kavram mıdır gerçek? Nesne mi kavramın, yoksa kavram mı nesnenin taklididir? gibi soruların cevabında yatmaktadır (Süzen, 2010). Solda sandalyenin bir fotoğrafı, ortada sandalyenin kendisi ve sağda ise sandalyenin sözlük anlamı yer almaktadır. Sanat nesnesinin gerçekle olan ilişkisi konusunda çözümlemeler yapmak isteyen sanatçı, gerçek olanın ne ve nerede olduğunu sorgular. Yılmaz'a (2006 s.228) göre ise bu eser sadece kendisinden ibaret bir şey değildir. Daha doğrusu Kosuth'un amaçladığının aksine, bizim yalnızca yapıt ve sanat hakkında değil, oradan yola çıkarak başka şeyler hakkında da kafa yormamıza sebep olmuştur.

Sanatsal aktarımlarda gerçeklik sorgulaması aynı zamanda doğrudan ilişkili olduğu yanılsama kavramını da gün yüzüne çıkartır. Örneğin Baudrillard, sanatın dünyanın oldukça abartılı bir yanılsama ve onu deforme eden bir ayna gibi olduğunu ifade eder. Yazar aynı zamanda *Simülasyon ve Bilimkurgu* başlıklı yazısında üç farklı simülakr düzeninden bahseder. Birincisi, *ütopya* üreten düşsel bir üretim biçimiyle karşılaşılacak uyumlu, iyimser ve tanrının yarattığı ideal doğanın tıpkısını/ikizini oluşturmayı amaçlayan imge, taklit ve kopyalama üstüne oturan doğal, doğalcı simülakrlardır. İkincisi; *bilimkurgu* üreten bir düş gücüyle karşılaşılacak ve tüm üretim düzenini kapsayan enerji ve güce dayalı makinelerle somutlaşan üretici üretken simülakrlardır. Üçüncüsü ise bilgi, model ve sibernetik oyunlardan oluşan, tamamen işlemsel, hipergerçek ve mutlak bir denetimi hedefleyen simülasyon simülakrlardır. Aynı zamanda enformasyon ve sanal programların kapsamında bilimkurgusal düşselliğin eskiye nazaran azalması hatta yok olması konusunda endişeleri olan yazara göre, “belirsizlik ve karasızlık sürecine mahkumiyet özgün birer tür olarak bilimkurgu ve kuram üretimine de son vermiştir” (Baudrillard, 2014, s. 154-159).

Shanken, simülasyonlar ve simülakrların sanatsal ifadede sebep olduğu manipülasyonlar ve sanatçıların bu tür fenomenlerle izleyiciyi nasıl etkilediği konusuna şöyle değinir;

Sanatçıların gözü aptallaştırıp, simülasyonu inandırıcı biçimde gerçekliğe yaklaştıran benzerlikleri yakalama çabalarını teslim eden öykülerle ilgili mit ve efsane çoktur. 19. Yüzyıldaki büyük ölçekli panoramik resimler, fotoğraf ve özellikle stere-fotoğraf, gerçek bir sahnenin ortasında ikna edici yanılsamalar

doğuruyordu. 1950'ler, sanal gerçekliğin (SG) gelişmesini gördü. Böyle interaktif biçimde dolaşılabilir, bilgisayarla oluşturulmuş ortamlarda, tipik bir biçimde gerçek mekân ile sanal uzam arasında doğrudan bir çakışma, gerçek mekândaki davranışlar ile sanal uzamdaki deneyimler arasında bir nedensel ilişki söz konusudur. 1970'lerin başlarından beri sanatçılar, izleyicileri simüle edilmiş formlar ve ortamlarla giderek daha fazla etkileşimli ve iç içe geçmiş ilişkilere sokmakta çeşitli teknoloji ve tekniklere daha fazla başvurmaktadır. (Shanken, 2012 s.166)

Shanken'ın da örneğini verdiği sanal ve artırılmış gerçeklik üzerinde araştırmalar yapan Amerikalı sanatçı Myron Krueger, 1973 yılında insan-bilgisayar arayüz tasarımı üzerine yaptığı doktora araştırmasının bir parçası olarak tasarladığı responsif (duyarlı) ortamları tanımlamak için *yapay gerçeklik* terimini bulmuştur. Aynı zamanda sanal gerçeklik kavramını çeşitli dinamiklerle sorgulayan ve doğal olarak izleyiciyi de çalışmalarına dahil eden Luc Courchesne, Monika Fleischmann, Ulrike Gabriel, Toni Dov ve Mirosław Rogala gibi sanatçılar simülasyon kavramı üzerinde durarak gerçek ile sanal olanı sorgulamışlardır. Sanatçılar elle kontrol edilen, beden hareketiyle yönlendirilen, tepkilere karşı değişebilen interaktif çalışmalarında kullandıkları nesneleri gerçeklik ve sanallık bağlamında irdelemişlerdir. Bunun dışında iki boyutlu yüzeylerde yer yer boyadaki şeffaflığın neden olduğu varla yok arasındaki nesnel betimlemeler, bir taraftan temsili olana, diğer taraftan simülasyona imkan sağlar. Örneğin, Tansel Türkdoğan'ın *Simülasyon* adlı serisinde yer alan çalışmaları, transparanlığın oluşturduğu dinamizmle elde edilmiş imgeler, varla yok arasında, temsili bir gerçekliği yansıtmaktadırlar. Sanatçının üretimleri, kendisinin de ifade ettiği gibi *mış gibi* şeklinde kullanabilecek olan simülasyon kavramı ile bağlar kurmaya yöneliktir (bkz. Resim 2.56).



**Resim 2.56.** Tansel Türkdoğan, *Simülasyon*, tuval üzeri akrilik, 90x125cm, 2005

<http://www.atlassanat.com/24> 28.01.2018



Simülasyon kuramı üzerinden çeşitli çözümlemelere giden Türkdogan, “anlamı gizleyen imgelerin sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi durmasını ele alıyor. Çağdaş sanatın ‘maskeleye’ sorunlarıyla tekrar hesaplaşarak sahip olunmayana sahipmiş gibi duran transparan izlerde olmayana gönderme yapıyor. Karmaşık olandan daha karmaşığa doğru yelken açan düşünceleri görselleştiriyor” (Atlas sanat galerisi, 2008)

Gerçek, algılandığı gibi midir? bir benzetme mi yoksa simülasyon mu dur? gibi sorulara cevap aramak adına gerçeklik, içinde yaşanan çağda gerek bilimsel konularda gerekse sanat dinamiklerinde çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Bu bağlamda da yapılan sorgulamalar hem gerçeklik hem de simülasyon ve yanılsama kavramaları üzerine olmuştur. Böylelikle zihinsel sürecin ürünleri olan dinamikler ile temsiliyet de sorgulanmıştır.

Bilim ve teknolojik devrimlere eşlik eden sanatsal yaratımlar, yeni bir gerçeklik sorgulamasını da beraberinde getirir. Heartney’in de ifade ettiğı gibi 21. yüzyılda Soyut ekspresyonizm’den Minimalizm’e; Kavramsal soyutlamadan Simülasyonizm’e çeşitli hareketlerden beslenen sanat dinamiklerinden söz etmek mümkündür. Ancak güncel sanat daha çok çeşitliliğe sahip çağdaş soyutlamalar ve medyumlar içermektedir. Yanılgıya sebep olan yanıltma yöntemleri ve yanılsama kavramı, bu tür sanat dinamiklerinde nasıldan öte niye kullanıldığı, neyi vurgulamak veya neyi gizlemek istediğı konusunda çeşitli önermeler sunulur. Gerek bu önermelerin ele alındığı gerekse yanılsama ve gerçeklik diyalektiğini sanat dinamiklerinde nasıl sorgulandığı konusu ise bir sonraki bölüm olan; *Güncel Sanatta Görsel Yanılsamalar* başlıklı altında çeşitli örneklerle ele alınmıştır.

### 3. GÜNCEL SANATTA GÖRSEL YANILSAMALAR

Aklın yaratıcı gücü ve bu gücün somut verileri olarak karşımıza çıkan sanat dinamiklerinde, toplumsal ve kültürel değerler, deneyimler, teknolojik gelişmeler gibi etmenlere bağlı olarak her geçen gün ifadenin değiştiği ve yeniden biçimlendiği görülür. Görüneni iki boyutlu yüzeye aktarma ve üç boyutlu etki elde etme, çeşitli sanat öğeleri üzerinde yapılan bilimsel araştırmalar, görsel sanatların felsefe, matematik, fizik, biyoloji, müzik gibi bilim dalları ve disiplinlerle ilişkilendirilmesi; matbaanın ve fotoğraf makinesinin icadı gibi birçok teknolojik gelişme de bu değişimin temel dayanağı olmuştur. Dolayısıyla modern çağın getirmiş olduğu yenilikler ile kırılan tabular, düşünce özgürlüğü, bireysel yaklaşımlar ve koşullar bağlamında farklı paradigmalara sahip olan sanatta, yeni biçimler ve medyumlar ortaya çıkmıştır. Örneğin görsel kültürün önemli bir parçası olan resim hakkında yorum yapan Malcolm Barnard'a (1998/2002, s.198) göre, "resmin farklı bir sanatsal üretim biçimi olarak ortaya çıkışı, sanatsal üretimde ve toplumda meydana gelen gelişmelerin kesişmesi sonucudur". 20.yüzyılda bu gelişmeler ile birlikte Kinetik sanat, Optik sanat, Pop art, Minimal sanat, Performans sanatı, Fluxus, Yoksul sanat, Vücut sanatı, Enstalasyon, Arazi sanatı, kavramsal sanat gibi eğilimler yeni sorgulamalar ve özgün ifadenin ürünleri haline gelmiştir.

Modernizm'den postmodernizm'e geçişi ve değişimleri kavramak adına yapılan karşılaştırmalar ile birlikte güncel sanat bağlamında çeşitli sorgulamalar ve değerlendirmelere de çeşitli kaynaklarda yer verilmiştir. Örneğin Yılmaz, modern ile postmodern sanatlar arasında kesin bir sınır belirlemenin mümkün olmadığını da belirterek ikisi arasındaki farklılıkları sıralamıştır. Örneğin bu farklılıklardan bazıları şöyledir; modernizm dil tutarlılığını ve ciddiyetliğini korurken postmodernizmde bu tutarlılık etkisini yitirmeye başlar. Başka bir ifadeyle bir handicap olarak görülebilecek saflık ve tutarlılık yerini postmodernizm'de *ne olursa uyar* anlayışı ve *çok disiplinliliğe* bırakır. Paradonin yerine pastiş, ironi ve bir nevi alay; yenilik yerine yenicilik gibi kavramlar devreye girer. Modernizmde yaşam ile sanat ayrışırken postmodernizm'de bu sınır ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Sanatın yapılış amacı, kim veya ne için ve neden sorularına verilen cevaplar farklılaşmıştır. Malzemenin kullanım amacı ve ona yüklenen anlamlar değişmiştir (Yılmaz, 2013,

s.517-519). Yılmaz'ın vermiş olduğu örnekler elbette bu kadarla sınırlı değildir. 1960 sonrası sanat dinamiklerinden söz eden Türkdoğan'a göre ise, Çağdaş sanatın merkezinin değışmesi ile *Art Market* kavramı da kapsamlı bir çeşitliliğe ve niteliğe sahip olmuştur. Bu dönemlerde sanatsal üretimde geleneksel malzemenin kullanımı da sona ermiştir. Aynı zamanda “Modernizmin bütün kavramları ile belki de kavga eden: center (*merkez*) kavramını periferi (*çevre*) ile sarsan, çoğulculuğu birey kavramında ele alan, öteki ile var olanı sorgulayan, dogmaları kuşkuçuluk ile karşılayan, geleneğin yerine akıl'ı koyan, kentlilik bilincini ortaya çıkaran, kurallara kuralsızlıkla yaklaşan Postmodernizm; alt kültür, alt kimlik ve çeşitlilik kavramlarını da gündeme getirmiştir” (Türkdoğan, 2004, s.15-23)

Modern teknolojinin sanatsal anlatım biçimine etkileri göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir. Tüm bu olanklardan faydalanan *Güncel sanat* tanımlama, sorgulama ve yorumlama adına çeşitli kaynaklarda ele alınmıştır. Örneğin, Yılmaz, *Resim, Güncel Sanat ve Joseph Kosuth* başlıklı yazısında Honnef'in güncel sanatla ilgili yorumuna yer verir. Honnef'e göre “güncel sanat birden çok eğilim, akım, tür ya da araca işaret eden geniş bir kavram. Pop, yeni dışavurumcu ve yeni gerçekçi resimlerden video ve fotoğraf çeşitlemelerine, eylemlerden heykel ve yerleştirmelere kadar çok geniş bir alanı kapsıyor” (Yılmaz). Açılan galeriler, müzeler, kamusal alanlar gibi çeşitli sergi alanları keza her geçen yıl sayıları artan sempozyumlar, bianeller ve trienaller bu sanat dinamiklerini çok daha aktif hale getirmiştir. Dolayısıyla bu da izleyicinin sanatla olan ilişkilerini kolaylaştırmıştır.

Güncel sanatta birbirinden farklı deneysel yaklaşımlar teknoloji ile birlikte çok daha geniş kitlelere yayılmış ve benimsenmiştir. Mekân, görüntü, ses, çeşitli malzeme ve cihazlar sanatsal ifade aracı veya parçası olmuştur. Sanatçılar aynı zamanda modern düşünce, bilim ve teknolojiadaki devrimsel gelişmelerin yanı sıra bu olanaklardan bahseden bazı manifestolar yayımlamıştır. Tansel Türkdoğan, *Sanat Kültür Politika, Modernizm Sonrası Tartışmalar* isimli kitabında, güncel sanat ortamında uygulama alanlarının geniş bir yelpazeye sahip olması konusundan bahsederken, sanat ve yaşamın iç içe geçmiş olduğunu, sanat yapma eylemini kısıtlı mekânlara hapsetmenin mümkün olmadığını vurgulamıştır. İki boyutlu yüzeylerle sınırlı kalmayan sanatçı doğayı sanatsal mekânlara dönüştürmüştür. *Her an, herhangi bir*

*yerde ve herhangi bir şey ile sanat üretilebilir, düşüncesi ise bunu destekler niteliktedir. “Kamusal mekânın sergileme ve sunum alanı olarak kullanılması ve kamusal mekânın izleyiciyle oluşturduğu interaktif durum çok özel ve farklı bir durumdur. Kamusal alandaki sanat eseri bize, kentin sosyal ekonomik, coğrafi ve siyasi bilgisini kentin dokusuyla birleştirerek aktarır” (Türkdoğan, 2014, s.44). Örneğin, günümüzde kamusal alanlarda rastlanan sokak sanatı; heykeller, enstalasyonlar, ışık ve hologram gibi teknik anlamda birçok uygulama çeşidini içinde barındırır. Ayrıca, Yılmaz’ın da bahsettiği gibi kavramsal sanatı da kapsayan güncel sanat; eylem, beden ve süreç sanatı gibi çeşitli medyumlar ile birlikte sanal teknoloji ve bağlamları olarak da Computer art, Bio art, Video art, Yapay zekâ, Dijital heykel gibi çeşitli yeni medya pratikleri ve çözümlemelerini içinde barındırır.*

“Güncel sanat, karakteri itibari ile modern sanatın ilgi alanı dışında kalan her konu ve kavramı kucaklarken, sosyoloji, psikoloji, antropoloji, sosyal politikalar vb. gibi diğer disiplin alanları içerisinde ele alınan konular ile bağlar kurmasını sağladı. Bu ilgi alanları o kadar çeşitliliğe kavuştu ki, yaşama ait her şey sanatın temel konusu olabildi” (Türkdoğan, 2014, s.49). Dolayısıyla bireysel ve kültürel farklılıklar; değişen koşullar bağlamında yeni bir ideolojiye, yeni bir kavramsal sorgulamaya sahip olan güncel sanatın bilimsel disiplinlerle ilişkilerinin de çok kapsamlı olduğunu söylemek mümkündür. Ancak kavramsal yaklaşım, teknik ve uygulama yetilerinin önüne geçerek formalist yapıyı veya biçimsel değerlendirmeleri ikinci plana attığı da söylenebilir. Aynı zamanda özgürleşen sanatçı tüketim toplumuna karşı duyarsız kalmamış yaşadığı döneme ait değerleri, eleştirel yaklaşımları göz önünde bulundurarak sanata yön vermeye ve biçimlendirmeye çalışmıştır. Fakat bahsi geçen biçimlendirmenin tamamen bu etkenlere bağlı olduğu da söylemek doğru değildir.

İnsan bilinci, düşünce ve duygusunun ürünleri olan sanat pratikleri daha önceki dönemlerle kıyaslandığında kültürel, sosyolojik yapının ve güncel yaşamın bir parçası olma dışında, izleyiciyi de kendi nesnesi olarak gören bir yapı haline gelmiştir. Başka bir ifadeyle izleyici sanatın ve sanatçının dünyasına dâhil olmuştur. Çağdaş sanat eleştirmenleri ise genel olarak sanatın sadece yüzeysel olmasını değil, izleyicide hem fizyolojik hem de psikolojik etki bırakmasının daha etkili olabileceğini savunurlar. Teknolojik, bilimsel ve kuramsal temellerin yanı sıra hayal

gücünün de desteğiyle sanat ürünlerinde amaçlanan algı manipölasyonları ve fenomenler bu interaktif durumun en belirgin örnekleridir.

Bilimsel açıdan ele alındığında, algılama sürecinde görsel yanılsamalar ve fenomenlerin sağlıklı bireyler için ortak bir olgu olduğu ancak her birey tarafından aynı şekilde algılanmadığı ifade edilir. Gerçeğin farklı şekillerde görüldüğü ve yorumlandığı çağımızda güncel sanatın bilimsel disiplinlerle olan ilişkilerine bakıldığında; sanal sanat, interaktif sanat ve dijital sanat gibi yeni medya sanat pratiklerinin gerçekleştiği görülür. Dijital teknolojiyle gerçekleştirilen yeni medya sanatında genellikle sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasında bir etkileşim söz konusudur. Fakat bazı teorisyenlerin ve küratörlerin belirttiği gibi bu etkileşim, sosyal takas, kalıtım ve dönüşüm yeni medya sanatının ayırt edici özelliği değil, diğer modern sanat pratikleriyle paylaştıkları ortak zemindir (Shanken, 2015).

Çağlara göre görme kültürünü etkileyen ve günümüze kadar yansıyan, mekân-espas-uzam ilişkisine bağlı alışılmış form ve görüntülerde farklılıklar gözlemlenmiştir. Erken Rönesans döneminde refah ve zenginlik adına yapılan yeni keşifler için kullanılan ve gün geçtikçe geliştirilen teknolojik, bilimsel ve kültürel değerler, sanatta yeni yöntemlerin ortaya çıkışında önemli bir rol üstlenmiştir. Geçmişten günümüze belirli amaçlara hizmet eden çeşitli yöntemlerle “yanılsama” kavramına farklı anlamlar yüklenmiştir. Sanatçılar, izleyicinin bilinçaltına inerek psikolojik manipölasyon, görsel yanılsama veya çeşitli fenomenlerle gerçeği farklı şekillerde algılatmayı ve yansıtmayı amaçlayan bir ideolojiye sahip olmuştur. Örneğin 20. yüzyılda mantığın ve rasyonel düşüncenin ötesinde bilinçaltını hedef alan, alışkanlıklara ve gerçeğe farklı bir açıdan yaklaşan Dali’nin bu konu hakkında yaptığı yorumu şöyledir: “resim konusunda tüm arzum, mantıksızlığın somut imgelerine mutlak olanın yayılmacı öfkesiyle birer cisim verebilmektir” (Farthing, 2014, s.430). Farthing, Dali’nin hayal ettikleriyle gerçeklik arasındaki farkı muğlaklaştırmaya çalıştığını, gerçek nesnelere dayanan, farklı yorumlara açık imgeler yaratabileceğine inandığını ve gerçek dünyayı algılama biçimine meydan okuduğunu da ifade eder.

Kinetik heykeller ve Optik sanat eserlerinde ise deneysel bir yaklaşım sergilenmiştir. Karmaşık ve aldatici bir görünüm; genellikle renk değişimi, hareketlilik ve yinelenen örüntüler, biçim veya form ilişkilerine bağlı olmuştur. Bu modern düzenin işleyişinde beden, nesne, kavram ilişkileri ve yaklaşımlar; metafiziksel boyutlarda da kendisini göstermiştir. Güncel sanatta ise bu teknikler sadece bir anlatım biçim değil, destekleyici unsur veya eklektik bir yapı haline gelmiştir. Varılmak istenen sonuç verilmek istenilen mesaj ve amaca paralel olarak kullanılan yöntem de farklı bir kimliğe bürünmüştür. Terry Barrett (2014), *Sanatı Eleştirmek, Günceli Anlamak* isimli kitabının temel amacının “okurları güncel sanatın büyüleyici dünyasıyla tanıştırmaktır” der. Yazarın eleştirel açıdan ele aldığı güncel sanatın büyüleyici bir dünya olma özelliğini, gerek uygulanan yöntem ve malzemenin çeşitliliği; gerekse birbirinden farklı kavramsal yaklaşımlarla sergilenen yorum ve yargılar belirlemektedir.

Güncel sanatta algısal farklılıklar, ilgi çekici, metodik biçimde tasarlanmış optik eserlerde fiziksel ve özellikle de görsel etkileşim ön planda tutulmuştur. Sanatçı hem fizyolojik hem psikolojik açıdan yanıltıcı arayışlara girerek gerçeği bilinçli olarak saptırmış, bu sayede izleyiciyi etki altına alan manipülatif bir yapının oluşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla çağın getirmiş olduğu yenilikler ve sosyal etkileşim, her geçen gün çok daha geniş alanlara yayılan sanat dinamiklerine farklı bir boyutluluk kazandırmıştır.

“İllüzyon, gerçekliğin sanat yapıtında yeniden üretilmesi demektir ve bir eserde imgelerin gönderme yaptıkları gerçeklikler olarak değerlendirilmektedir. Dijital sanatta yeniden kurgulanan var edilen gerçek, kimi sıradan görüntülerin doğal olana teslim olmadan yeniden kendi aralarında ilişkilendirilerek üretilmesiyle biçimlenme sürecini tamamlamaktadır” (Candemir, 2012, s.12). Candemir’in de ifade ettiği gibi sanal teknoloji gerçekliği, simülasyon ve taklitçi yapıyı bazen şaşırtıcı bir biçimde karşımıza çıkarır. Dolayısıyla sanal teknolojinin gelişmesiyle yanılsama konusunda mükemmel sonuçlar elde edilen ve farklı boyuta sahip bir gerçeklik varlığını gösterir.

Resim, heykel, enstalasyon gibi kurgu veya aktarımlarda gerçek dışı bir imgenin oluşumuna hizmet eden, kusursuz hesaplamalar gerektiren, hangi disiplinlerle ilişkilendirildiği ve hangi teknik veya yöntemle uygulandığı merak konusu olan

yanıltıcı görüntüler, şaşırtıcı ve heyecan vericidir. Sanatçılar, bir düşünceden diğerine gezinirken, başlangıcı veya sonu belli olmayan, nasıl ve nereden bakılacağı konusunda yaşanan çelişkiler ve alışılmadık sonuçlar doğuran özgün eserler üretmektedir. Sanatçının uygulama aşamasında kullandığı metodolojik ve bilimsel yaklaşımların yanı sıra izleyicinin de bu tür eserleri çözümleme ve sorgulama konusunda belli başlı metotlara veya ampirik yollara başvurmaları gerektiği görülür.

Matematiksel hesaplamalar ve bilişsel fonksiyonlar kullanılarak elde edilen birbirinden ilginç temsili görüntülerde çözümlenmesi güç paradokslar mevcuttur. Bu temsili görüntüler, ütöpik mekân ve uzam kavramları anamorfik görüntü özelliği olan tasarımlarda etkili bir biçimde uygulanmaktadır. Enstalasyon, heykel ve resim gibi çeşitli sanat pratiklerinde de uygulanan bu teknik sayesinde farklı mekân algıları ortaya çıkmaktadır. Görsel etkileşim açısından da bakıldığında, bu uygulamalar algıyı çeşitli boyutlara taşımaktadır.

E. H. Gombrich *Sanat ve yanılsama, Resim yoluyla betimlemenin psikolojisi* kitabının *İzleyicinin Rolü ve Üçüncü Boyutun Çokanlamlılığı* başlıklı yazısında Alman sanat uzmanı Konrad Lange'nin yanılsamanın estetiği hakkında yaptığı bir yorumuna yer verir. "Konrad Lange- benim de katıldığım bir görüş olarak resimlere ilişkin her yorumlamanın tinsel bir tutumu koşul kıldığını vurgular... Ladge'ye göre sanat eserlerinden alınan estetik zevk, bir yanda gerçeğin öte yandan ise sanatın çağrışımları arasında gidip gelmemizden kaynaklanır" (Gombrich, 1960/2015, s.238). Nancy Atakan, 1980 sonrası dönemde genç kuşak sanatçıların ürettikleri pratiklerle amaçladığı hedeflerini sıralamıştır. Her bir hedefin kendi başına konumuzla ilintisi olsa da en temel ve önemli olanlarından biri, *algılama sınırlarını zorlamak*, diğeri ise; *sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak*' tır. Kompozisyon ve tasarım öğeleri gibi biçimsel kaygıların yerine artık bilgi ve sistemleri kullanmak söz konusuydu. Bitmiş nesne yerine süreç, düşünce ve eylemi vurgulayabilirlerdi. Örneğin Küba asıllı González-Torres'in *Untitle (Gold)* isimli çalışması izleyici içinden geçtikçe biçim değiştiren bir perdedir ve bu nedenle izleyici müdahalesiyle anlam bulur. Joseph Beuys gibi sanatçılar ise bazı eserlerinde sanatçı ve izleyici kitlesi arasında fiziksel ve tinsel iletişim yaratmıştır.(Atakan, 1998/2008, s.11-16-36).

Teknolojik sanat konusunda iki farklı uygulamadan söz eden Anne Cauquelin'e (2005) göre ise; birincisinde betimlemenin prensipleri olan serbest sanatsal bir faaliyetin dayanakları olarak video görüntüleri, posta gönderileri (mail), televizyon gibi geleneksel iletişim araçları kullanılır.... Bu düzen yeni teknolojileri harekete geçirir. İkincisi ise görüntülerin dayanağı olarak, özellikle birleştirme aracı olarak düzenleyicisinin olanaklarından yararlanır. Başka bir çevre mantıksal bir alanda hareketle incelenir. Böylece yavaş yavaş ikinci bir gerçek oluşturulur. Güncel sanatta yaşanan dinamizmin ve değişkenliğinin ne kadar etkin olabileceği konusunu Walter Benjamin (2015, s.13), *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* isimli kitabında, en kusursuz yeniden üretimde bile eksiklik olabileceğini söyler. Bunlar: “sanat yapıtının şimdiliği – belirli bir mekândaki özgün mevcudiyeti. Yapıtın nesnesi olduğu tarihin izini taşıyan şey, işte bu özgün mevcudiyettir ve yalnızca budur. Bu tarihçe yapıtın zaman içinde, mülkiyet ilişkilerinde yaşanan değişimlerle birlikte, fiziksel yapısının geçirdiği değişimleri de içermektedir”.

Yeni kavramlar ile birlikte terminolojinin gelişmesi ve yaygınlaşan internet, sanat dinamiklerinin çeşitli şekillerde biçimlenmesini sağlar. Bilgisayar gibi dijital teknoloji olanaklarıyla gerçekleştirilen sanat ürünleri ise ‘medya sanatı’ başlığı altında değerlendirilir. Yılmaz’a (2012, s.222) göre, günümüzde medya sanatının en önemli olanaklarından biri dijitalizm ile birlikte sanat yapıtı ve izleyici arasındaki geleneksel eser-izleyici ilişkisi yerine, karşılıklı etkileşime dayalı bir ilişkiye dönüşmüş olmasıdır. Gerçek zamanlı iletişim ağlarının sanat dinamiklerinde yerini almasıyla sanal ortam ve dijital teknoloji tam anlamıyla sanatın içine nüfuz etmiştir. Buna paralel olarak da, sanat alanında yaşanan değişimlerle izleyici son derece önemli bir rol üstlenmiştir. Örneğin eyleme uygun yer, nesne ve donanımları sağlayıp eylemi gerçekleştirmeyi izleyiciye bırakarak onları performansla dâhil eden ve eserin bir parçası olarak gören birçok sanatçıdan söz etmek mümkündür.

Güncel sanatta primitif ve sade üsluplardan öte çeşitli yöntemler denenmekte ve başta görsel olmak üzere tüm duylara hitap edilmektedir. Sanatçılar bazı radikal değişimleri gerçekleştirme sürecinde mühendislik, mimarlık, fizik, çevre, hava ve uzay bilimi gibi sanat alanları dışında çeşitli disiplinlerden desteğini alarak yeni keşifler içine girmektedir. Dijital sanat ile uğraşan sanatçı ve bilim adamlarının



alternatif çalışma alanlarına sahip olduğuna değinen Türkdogan'a (2014, 268) göre bu alanları “sanal yaşam, sanal dokunma, dokusal hissetme, sanal koku ve tat oluşturmaktadır. Dokunmanın yasak olduğu sanatsal eserlere dokunulabiliyormuş, kokusu alınmayan nesnelerin ise kokusu varmış hissi vermek adına çalışmalarına ve araştırmalarına devam etmektedir”. Sanal nesne görüntülerine sensörler sayesinde dokunarak hareket ettirilebilen etkileşimli enstalasyonlar ve sahne performansları oluşturan Beliz Demircioğlu Cihandide gibi kimi sanatçı ve eleştirmelere göre, günümüzde etkileşimli teknolojilerin ve dolayısıyla da sosyal ağların daha çok aktif hale gelmesi nedeniyle *yeni medya sanatı* kavramı yavaş yavaş anlamını yitirmektedir. New York'ta *Rudin Etkileşimli Telekomünikasyon Ödülü*'nü alan ve aynı zamanda Modern sanat, sahne sanatları ve dijital kültürde vücut ile ilgili konulara odaklı disiplinler arası sanat platformu “boDig”'in kurucu üyelerinden olan Cihandide, interaktif kurulumlara sahip başarılı bir yeni medya sanatçısıdır. Sanatçı, özellikle interaktif teknolojileri daha çok bedensel enstalasyonlar ya da performanslarla birleştirmeyi tercih etmiştir (Deveci, 2012). İzleyici ilk başta, sanatçının bazı kurulumları hakkında kaygılarının ne olduğu veya neyi ifade ettiği konusunda kesin bir yargıya varamamaktadır. Ancak izleyicinin çalışmalara yaklaşım fiziksel bir yakınlığında veya temasında, görüntülerde gerçekleşen bir interaktif durum gerçekleşmekte ve izleyicinin eser hakkındaki yorumu ve yargıları kesinlik kazanmaktadır. İzleyici gizli gerçeği görmek adına çalışma ile etkileşime geçmesi gerekmektedir.



**Resim 3.1.** Beliz Demircioğlu Cihandide, intouch/temasta, Africa, Birleşmiş Milletler'de sergilendi  
New York merkezi ve Ekav Sanat Gallerisi İstanbul

[http://www.belizd.com/Installations/intouch\\_installation.html](http://www.belizd.com/Installations/intouch_installation.html) 10.06.2017

Sanatçı “Intouch” isimli videosu (bkz. Resim 3.1) ile izleyicilerin enstalasyona yaklaştıklarında görüntülere dokunabileceği bir çalışma üretmiştir. Tonları ve doygunlukları değişen piksellerden oluşan video, izleyiciye sürprizler

sunmaktadır. Tanzanyalı ve Ganalı çocukların görünür hale gelebildiği videoda, bu izleyici açısından sabır gerektiren bir bağlantıdır, o nedenle piksellerin görüntü ortaya çıkarması için bir süre boyunca ekrana dokunmaları gerekmektedir. İzleyiciler ellerini geri çektiklerinde, pikseller eski karanlık hallerine geri dönmektedir. Afrika da elverişsiz yaşam koşullarına maruz kalan çocuklara yardım eli uzatmanın ilgi ve çaba gerektirdiğini vurgulayan bir enstalasyon olarak dikkat çekmektedir (Sağlamtimur, 2010, s.224).

İnteraktif bir kurulum gerçekleştiren Cihandide, algıyı etkileyerek açıklık kavramını ve elverişsiz koşulları daha güçlü bir şekilde ifade etmek amacıyla dokunma duyusuyla görsel duyuyu desteklemiştir. Böylelikle izleyici de çalışmanın bir parçası haline gelmiştir. Toplumsal sorunlara çözüm sağlanması gerektiği mesajını veren sanatçı, dokunma eylemiyle soluk görüntünün canlanması ve netlik kazanması gibi, yaşam kavramını görsel algı dışında diğer duyularla da ilişkilendirmiştir.

Benzer şekilde interaktif çalışmalar yapan Lyon kökenli Claire Bardainne ve Adrien Mondot isimli sanatçılar, çeşitli disiplinleri de içinde barındıran dijital sanat ile performans sanatını aynı anda sunmaktadırlar. *Adrien M / Claire B Company* olarak çeşitli gösteriler ve kurulumlar yapan sanatçılar, gerçekliği ve sanallığı birleştiren performanslarında teknolojik olanakları kullanarak etkileşim sağlarlar. İzleyiciyi hem şaşırtıp hem de hayal âlemine götüren çalışmalarının temelinde ışık manipölasyonları, müzik, hareket ve insan bedeni yer alır. Örneğin *Hakanai* (2013) isimli interaktif çalışmalarında dansçıları, mekânı ve ışığı kullanarak ilgi çekici fenomenler yaratmışlardır. Bilgisayarlarla oluşturdukları görüntülerde (CGI), harekete duyarlı sensörler kullanılmıştır. Dansçının, fon müziği eşliğinde yürümesi, zıplaması ve el kol hareketi gibi çeşitli hareketlerine duyarlı olan sensörlerin yarattığı ışık manipölasyonları hem görsel hem işitsel bir şölen sunmaktadır.

Japonca bir kelime olan *Hakanai*; rüyayla gerçek arasında bir yerde kırılğan, fani, geçici ve kısa anlamına gelmektedir. Bu çok eski kelime; insanlık durumunun ve onun istikrarsızlığının zorlu bir yönünü de yakalar, aynı zamanda doğaya bağlılığını da. Dans koreografisi, hareketli bir küpün çevrelediği bir ortamı, rüyaların kısa süren doğasını ve yaşamın süreksizliğini keşfetmek için gerçekleştirilir (M & Claire B, 2013). Işık ve harekete dayalı görsel fenomenler sunan sanatçılar hayal gücünün ürünleri olarak geliştirdikleri performanslarında bu tür bir interaktif eyleme odaklanırlar. (bkz. Resim 3.2)



**Resim 3.2.** Claire Bardainne ve Adrien Mondot, hakanaï. 40 min. 2013

<http://www.am-cb.net/> 03.07.2017

Saydam perdelerle çevrili bir küpün içinde, hayal ve gerçek arasında mekik dokuyan geçişken bir dünya kuran sanatçılar, ürettikleri özel görsel dillerle, zamansız şiirler yazma istediklerini ifade etmişlerdir (Buket, 2015, [Sanatblog]). Dolayısıyla da mükemmel bir senkronizasyon söz konusudur. Dansçıların hareketine göre platforma yansıtılan ışıklar da hareket halindedir. Sanatçılardan Mondot'nun ekibiyle gerçekleştirdiği çalışmaları hakkında teknik bağlamda yaptığı açıklama şöyledir:

2006'dan bu yana, nesnelerin hareketini fizik modellerine göre inceleyen bir yazılım geliştiriyoruz. Ben top çevirmeyi çok seviyorum, jonglörlük yapmışlığım var. Hâlâ da arada yaparım. Topların havada hareket ediş biçimi bana bu proje için ilham verdi. Nesnenin kitlesine güç uygulama fikri... Böylece eMotion diye bir yazılım geliştirdim.... Bu projenin amacı, sanal nesnelerle gerçek veriler arasında bir etkileşim yaratmaktır... (Sanatblog, Buket, 2015).

Özgünlüklerini ve kreasyonlarını ortaya koyana sanatçılar Hakanaï ile birlikte *Cinematique* (2010), *Scary beauty* ve *à propos de l'Anamorphose Personnalisee* (2017) isimli çalışmaları gibi diğer çalışmalarında da en temel unsurlar; ışık, müzik, figür ve harekettir.

Sanatsal projelerinde mekân, zaman ve algıya odaklanan isimler arasında İspanyol sanatçı Pablo Valbuena ise ışık manipülasyonları, hareket ve ardıl görüntüyle oluşturduğu fenomenlerle görsel algıyı etkiler. Valbuena (2014), çalışmalarının temel bağlamı hakkında; fiziksel ve sanalın örtüşmesi, gözlemci tarafından zihinsel alanların oluşması, gerçek ile algılanan arasındaki sınırların çözülmesi, mekân ve zaman arasındaki bağlar, öznel deneyimlerin bir araç olarak önceliği, iletişim kurmak

ve ışığı temel unsur olarak kullanmak olduğunu söyler. Bu fikirler çoğunlukla belirli bir yerin veya alanın algısal niteliklerine, fiziksel koşullarına ve çevredeki etkilerine doğrudan tepki olarak geliştirilmiştir. Örneğin, sanatçı Paris'in Gare D'austerlitz isimli tarihi tren istasyonunda temel unsuru ışık ve ses olan *Kinematope* (Kinema = hareket; tope = yer) isimli çalışmasında (bkz. Resim 3.3) gözlemciyi alternatif bir mimari gerçeklikle karşı karşıya bırakır. 2014 yılında gerçekleştirdiği bu çalışmasında yarım kilometreden daha fazla bir mesafede sütunların diplerine yerleştirdiği spot lambalarla tavana yansıttığı ışıklar, ilk önce yavaş yavaş ve sırayla yanıp söner. Daha sonra hızlanmaya başlayan ışık hareketleri bir süre sonra ilginç ve bir o kadar da rahatsız edici şekilde mekânda görsel bir performansa dönüşür.

Valbuena'ya (2014) göre, Kinematope iki kat fazla spesifiktir. Birincisi, harekete geçirdiği yerin algısal niteliklerine ve içyapısına bir yanıt olarak formüle edildiği için. İkincisi, kinematik doğası, tren istasyonunun kendisinin işlevi ile olan taşıma, nakliye ile doğrudan bağlantılıdır. Çalışmada mekânı harekete geçirmek için ışık ve ses kullanılmıştır. Ayrıca Kinematope, kameranın arabuluculuğunu ortadan kaldırarak, gözlemciyi bir sanal uzay zamanına taşıyan ve aynı zamanda vücudun çevreyle beraber olan gerçek ve fiziksel bağlarını sürdüren doğrudan bir filmsel deneyimdir. Sanatçının ışık manipülasyonlarıyla sonuçlanan çeşitli enstalasyon veya desenlerinde de biçim ve doku özelliğine göre yansıttığı ışınlarla mekânda dinamik etkiler yaratır.



**Resim 3.3.** Pablo Valbuena, Kinematope, siteye özgü yerleştirme, ışık projektörü, ses sistemi, mimari. gare d'austerlitz Paris, FR. 2014.

<https://vimeo.com/113798262> 29.01.2018

Gerçek ile sanal olanın örtüşmesi üzerine araştırmalar yapan sanatçı uzay, zaman ve algıya odaklandığı projelerinden biri olan *Quadratura* 'yı (bkz. Resim 3.4) ise benzer bir teknik ve yöntemle uygulamıştır. Sanatçının çalışmaya bu ismi verme sebeplerinden biri, mekâna sanal bir uzamsal derinlik etkisi vermesinden dolayı olabilir. Çünkü mekân belirli bir noktaya kadar gerçektir. Sanal bağlamda devam eden kısımları yansıtılan ışıkla elde edilmiştir. Gerçek mekân ile sanal mekânın arasındaki uçurumun ortadan kalkmasıyla oluşan fenomenlerin gerçekleşmesinde temel unsurlar ise yine ışık ve ses olmuştur.



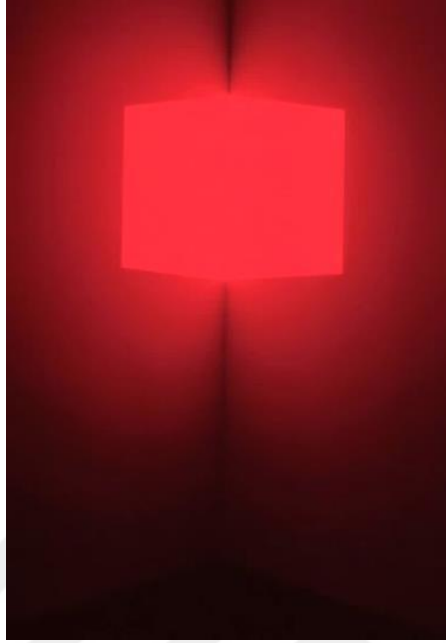
**Resim 3.4.** Pablo Valbuena, *Quadratura*, siteye özgü yerleştirme, ışık projektörü, ses sistemi, mimari Abierto x obras. Matadero Madrid. ES, 2010

<http://resonate.io/2017> 15.01.2018

1960'ların sonlarında Los Angeles'ta, Robert Irwin ve James Turrell, Robert Morris'in yaklaşımını andıran "Işık ve Uzam hareketinin" bağlantı noktasını oluşturdular (Fineberg, 2014, s.292). Shanken'ın da ifade ettiği gibi gerek Eliasson, gerekse Irwin ve Turrell gibi sanatçılar eserlerinde görsel sistemin algısal sınırlarını irdelemişlerdir.

Genellikle ışık, uzam ve kütle üzerinde çalışan, bu nedenle de daha çok ışık sanatçısı olarak bilinen Turrell (1943-Kaliforniya, ABD), mekân, ışık manipülasyonları ve algı konusuna farklı bir açıdan yaklaşır. Işığı herhangi bir temsili eleman olmaktan öte onu sanat eseri olarak sunan sanatçı, 1960'lı yıllarda ışık denemelerine

başlamıştır. Örneğin *Casto, Red* isimli eserinde (bkz. Resim 3.5) yansıttığı kırmızı ışıkla bir kütle algısı oluşturmuştur.



**Resim 3.5.** James Turrell, *Casto, red.* alçıpan, boya, xenon projektör, koleksiyon, the mattress factory, pittsburgh, 1967-1994

<https://www.pinterest.fr/pin/654218283341077334/> 01.12.2017

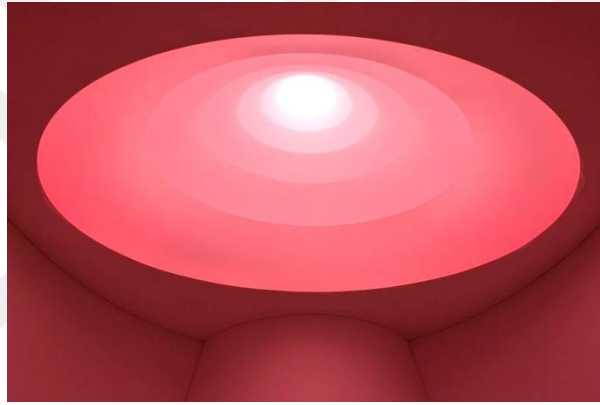
Birçok sanatçı ışıklı yansıtmayı ağırlıksız uzamlar yaratmak için kullanırken, bu çalışmada Turrell, katı bir form görünümü vermek üzere kırmızı ışığı bir köşeye özellikle köşegen biçimde yansıtmıştır. Ortaya çıkan sonuç, karanlık bir odada uzamda yüzen kırmızı bir küpü akla getirir-izleyicilerin gözleri alışına ve ışığın aslına içbükey hatlarından geldiğini anlayacak kadar yaklaşımlarına kadar. Hologram ya da sanal gerçeklik gibi bu küp de bir uzam yaratır ve her ne kadar böylesi enstalasyonları optik yanılsamalar olarak adlandırmamayı tercih etse de, gerçekte var olmayan bir tözü düşündürür. Yine de burada, algı küpün katı bir nesne, sonra düz bir yansıtma olduğunu görecektir bir şekilde ileri geri değişebilmektedir...Gruptaki diğer çalışmalar, ışık gerçekte derin bir durgunluğa yansıtıldığında düz bir uzam yanılsaması doğurmak suretiyle, algının sınırlarını daha da zorlamaktadır. (Shanken, 2012 s.65).

Algı psikolojisiyle ilgili araştırma ve çalışmalarına bağlı olarak Turrell, “Cross-Corner” serisinin içinde yer alan eserlerinde yansıtılan ışıkla, uzam ve kütle yanılsaması yaratarak algının sınırlarını zorlar. İzleyicinin merakını, baktığı şeyi nasıl gördüğünü ve algıladığını öğrenme isteği olan sanatçı için mekân ve ışık manipülasyonu temel unsurlar ve bağlamlardır. Fineberg (2014, s.292), sanatçının bu



tür çalışmalarını izleyiciyi orada olan ve oradaymış gibi görünen arasındaki çelişkiyle korkusuzca yüzleştiren karakteristik örnekleri olarak yorumlar.

Turrell, 1978 yılından itibaren üzerinde çalıştığı *Roden Krateri* projesi gibi kapsamlı çalışmalar üzerinde de çalışır ve benzer kavramlar üzerine araştırmalarına odaklanır. Örneğin, *Aten Reign* isimli çalışmasında (Resim 3.6) biçimsel bağlamında üzerinde yıllardır çalıştığı Roden kraterini referans almıştır. İç içe geçmiş olan her bir elips gerçekte özel olarak tasarlanmış ve üs üste bindirilmiştir. Gökyüzüne doğru yükselen platform gerçeğin olduğundan farklı algılanabileceği bir durumla baş başa bıraktığı izleyiciyi, yaşamın olumsuzluklarından soyutlayarak hayal âlemine daldırır gibidir.



**Resim 3.6.** James Turrell, *Aten reign*, Atina saltanatı/yönetimi, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 2013

<https://www.guggenheim.org/exhibition/james-turrell> 19 12 2017

Turrell'in çalışmalarında “fiziksel bir mekânın var olma özellikleri mekânın kendisini vurgulamak üzere kullanıldığı gibi bu özellikler hayali bir mekân yaratmak üzere de kullanılmıştır” (Sarıkartal, 2007, s.141). Sanatçı ışık formlarıyla izleyicinin somut olarak olmayan kütleler görebileceği odalar oluşturur. Işık ve renk oyunları ile farklı bir atmosfer ve fenomenin oluşmasını sağlar. İzleyici duvardaki bir delik mi yoksa duvarın üzerine resmedilmiş bir yüzey mi olduğunun ayrımını yapmakta zorlanır. Turrell bu tür çalışmaları hakkında “bu minimalizm değildir, bu kavramsal yapıt değildir” “bu algısal yapıttır”. Ama bu aynı zamanda izleyicinin algılarına sataşarak onları istikrarsız gerçekliğin içine iten türden bir çalışmadır. “Hayal kurmak” diye açıklamıştır sanatçı” (Fineberg, 2014, s.293). Aynı zamanda Turrell çalışmaları hakkında şu şekilde bir yorum da yapar:

...bence, genellikle içinde yaşadığımız bir uzamdır, gerçeklik denen bu bilinçli uyanık uzamdan daha fazla. Benim çalışmaktan hoşlandığım şey bilinçli uyanık gerçekliğin üzerini kaplayan hayal uzamıdır... normal olarak onu görmeyeceğiniz bir yerde sizinle yüzleşecek bir çalışmayla ilgileniyorum. Yoksa normal bir çevrenin içinde böyle bir şey deneyimlediğinizde, bu bir rüyanın berraklığına bürünür (Turrel, 1985 s.41, aktaran: Fineberg, 2014, s.293).

Turrell gibi Irwin, Wheeler ve Eliasson'da ışık, su, aynalı paneller, sis gibi çeşitli malzemelerle ürettikleri eserlerinde oluşan fenomenler ve yanılsamalarla ilgilenirler.

Işık manipülasyonlarıyla oluşturulan interaktif sanat dinamiklerinde mekânın atmosferini değiştirerek algısal farklılıklar oluşturmak adına gerçekleştirilen anamorfik görüntüler ise her geçen gün farklı biçimlerde varlığını gösterir olmuştur. Daha önce de bahsedildiği gibi anamorfoz tekniği, gerek ayna ve silindir gibi aletlerle çözümlenebilen fenomenler, gerekse klasik üç boyutlu etki yaratmak adına uygulanan perspektif ve tek bir noktadan bakıldığında anlamlı hale gelen kaotik yapılar olarak karşımız çıkmaktadır. Bazı heykeltıraşlar taş mermer, buz, ahşap vb. maddeleri oyarak eserlerini üretirken; bazıları da kil, çamur vb. maddelerle insan veya hayvan figürlerini ve herhangi bir nesneyi bilinçli ve dikkatli bir şekilde şeklini değiştiriyor. Örneğin 1969 yılında Güney Afrika'nın Johannesburg şehrinde doğan heykeltıraş ve mühendis Jonty Hurwitz, alışılmışın dışında fikirlerini hayata geçirmek amacıyla 3D yazıcı ve benzeri aletler kullanarak anamorfik ve nano heykeller tasarlar. İlk bakışta anlamsız, mutasyona uğratılmış gibi görünen ve algıyı yanıltma konusunda etkili olan anamorfik heykelleri; silindir veya ayna sayesinde, bilindik, anlaşılır görüntüler haline gelir. Sanatçı, matematik, fizik, mühendislik gibi çeşitli disiplinlerin işbirliğiyle gerçekleştirdiği çalışmalarında toz, reçine, akrilik ve metal gibi malzemeler kullanır. İzleyiciyi büyüleme amacı taşıyan çarpık düşüncelerini hayata geçirmeden önce ise bilgisayarda çok sayıda hesaplama yapar ve ardından uygulama aşamasına geçer.

Hurwitz anamorfoz tekniği ve farklı malzeme kullanımıyla *Kis of Chytrid*, *The Hurwitz Singularity* ve *Rejuvenation* gibi birçok çalışmaya imza atmıştır. Sanatçı eserlerinde daha çok bilim, din ve zaman kavramlarının yanı sıra yaşam koşulları ve toplumsal sorunlara işaret eder. Keleşoğlu ve Uygungöz'e (2014, s. 12) göre, sanatçı, görsel sunum ile birlikte eserinde mesaj iletme kaygısını da taşımıştır. Örneğin, *Kis*



of *Chytrid* / *Mantarın - Chytrid'in Öpücüğü* (bkz. Resim 3.7) isimli eseriyle gerçek, kaçınılmaz bir tehlikeye ve eyleme, yani nesli tükenmekte olan bir hayvan türüne ve diğer yaşam türleri ile insanoğlunun yarış içinde olduğuna dikkat çekmek istemiştir. Deformasyona uğratılan heykel, silindir üzerinde normal bir kurbağa imgesi olarak algılanır. İmgelerin resimsel dilini oluşturmada gerçeğin doğrudan yansıtılması yerine dolaylı bir anlatım söz konusudur.



**Resim 3.7.** J.Hurwitz, *Kiss of Chytrid / Chytrid'in öpücüğü*, bronz ve krom, 64 x 64 x 36cm, 2009-10  
<http://www.jontyhurwitz.com/kiss-of-chytrid/20.07.2015>

Christopher Jobson, *The Skewed, Anamorphic Sculptures and Engineered Illusions of Jonty Hurwitz* (2013) başlıklı yazısında, sanatçının anamorfik heykellerinin çeşitli çarpıtmalar içerdiğini, bunları oluşturmasını da algoritmalara ve matematiksel işlem gücüne dayandığını söyler. Alberti'nin görüş alanı veya açısı hakkındaki kuramı referans alınarak da söylenebilir ki; bakma noktasına en yakın olan parça en küçük olandır. Gözden uzaklaştıkça da açı ve parçalar büyümektedir. Bu sayede en öndeki ve en arkadaki parça arasındaki espas yani uzam farkı ortadan kalkar ve göz imgeyi normal, bütün olarak görür.

Da Vinci, William Scrots, Hans Holbein ve Escher gibi sanatçıların yanıltıcı teknikleri ve çizimlerinden etkilenen sanatçı, anamorfik perspektif heykeller olarak nitelendirilen çalışmalarında da gerçeği ve benlik kavramını farklı şekillerde sorgular. Hurwitz, bu eserleri arasında anamorfik büstü (bkz. Resim 3.8) hakkında bakış açısını ebediyen değiştiren hayatınızdaki kişisel görünüşün ortaya çıktığı o anı temsil ettiğini ve teknolojinin izin verdiği kadar detaylı bir şekilde kendi fiziksel varlığını yakalamak istediğini ifade eder.



**Resim 3.8.** Jonty Hurwitz, The Hurwitz singularity/Hurwitz eşsizliği, 2008-2012

<http://www.jontyhurwitz.com/hurwitz-singularity/> 02.12.2017

Çalışma belirli büyüklüklerde ve aralıklarda parçaların sistemli bir şekilde konumlandırılmasıyla oluşur. Anlamlı ve bütün bir görüntüyü elde etmek adına izleyicinin ancak tek bir açı ve noktadan bakması gerekmektedir. Bu sayede art arda sabitlenmiş bölümler görüş alanında aynı sistem içine yerleşir ve parçalar bütün, normal bir heykel olarak algılanır.

Hurwitz, modern teknoloji olanaklarından yararlanarak Holbein'in *Büyükelçiler* tablosunda yer alan anamorfik kuru kafanın üç boyutlu heykelini de çalışmalarına eklemiştir. İnsan algısı ve bağlamında sanatın estetiği üzerine odaklanır. *Rejuvenation (Gençleşme)* isimli heykeli (bkz. Resim 3.9) hakkında Hurwitz'in yorumu ise şöyledir: "Başarısız olmaksızın bilim, büyü ve din gençlik hevesini kötüye teşvik etmiştir. Sadece kamufle edilmiş bir yaygın ölüm korkusundan daha fazlası olarak, gençleşme arzusu eski çağların güçsüzlüklerinin ve hastalıklarının bir reddidir. Bu, gençliğin güzelliğini ve canlılığını yeniden elde etme arzusudur." Silindir üzerine yansıyan görüntüden de anlaşılacağı üzere herhangi bir şeyi kavrar bir vaziyette olan el, elde etme arzusunu yansıtan bir duruşa sahiptir.



**Resim 3.9.** Jonty Hurwitz, Rejuvenation/ Gençleşme, anamorfik heykel, bakır ve krom, 60x60x45 cm, 2008

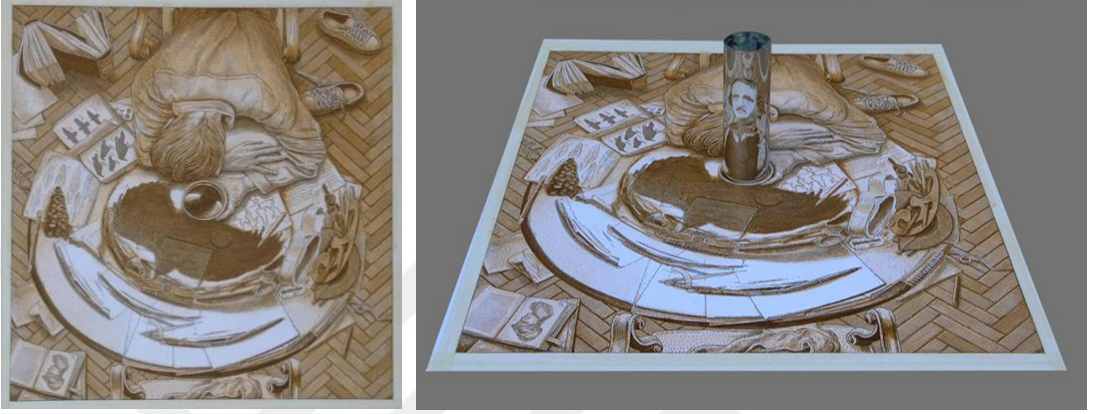
<http://www.jontyhurwitz.com/rejuvenation> 08 01 2017

Disiplinlerarası ilişkiler bağlamında değerlendirildiğinde, Hurwitz'in sanat ile bilim arasındaki uçurumu ortadan kaldıran bir sanatçı olduğu söylenebilir.

Anamorfoz tekniğini çağdaş sanatta yorumlayan ve *Utisz* takma adıyla da bilinen Macar asıllı sanatçı István Orosz (1951-Kecskemét) ise birbirinden farklı disiplinlerle ilişki kurarak büyüleyici bir anlatım dili ortaya koymaktadır. Orosz imkânsız mimarileri ve bilhassa *etching* veya *heliogravür* tekniğini kullanarak yaptığı anamorfik çalışmalarıyla, görünen ile gerçek arasındaki muğlaklık kavramına bir başka açıdan yaklaşır. 2014 yılında Güler Sanat Galerisinde *Master of Deception* isimli sergisini de açan sanatçı gravür, yağlıboya ve ahşap baskı gibi çeşitli tekniklerle ürettiği eserleriyle bir görsel illüzyon şöleni yaratır.

Orosz' un anamorfoz tekniğiyle ilgili yenilikçi anlayış ve sorgulayışı geleneksel veya alışılmış olandan daha karmaşık olmasıyla birlikte, eserlerinin anlamsal yönüne de farklı bir boyutluluk kazandırmıştır. Sanatçı “Anamorfoz sanata getirdiği bu bakış açısı ile daha sofistike mesajlar ve daha çarpıcı sonuçlar ortaya çıkarmıştır” (Keleşoğlu, Uygungöz, 2014, s.10). Orosz, anamorfoz tekniğiyle geliştirmeye çalıştığının “çarpıtılan görüntüye bağımsız bir anlam kazandırarak birbirini tamamlayan veya birbirinin zıttı olan iki görüntüyü ortaya çıkarmak” olduğunu söyler (Ercan, Güler Sanat). Orosz'un da bahsettiği gibi, iki boyutlu yüzeyde yer alan görüntü ve silindir üzerine yansıyan veya belirli bir açıdan algılanan görüntüler birbirleriyle ilişkilidir. Bu durumda ise iki farklı görüntü veya hikâye söz konusudur.

Örneğin, *The Raven* (*Kuzgun*) isimli çalışmaya (bkz. Resim 3.10) kuş bakışı ya da karşıdan bakıldığında üzerinde kitapların, kuzgun resminin ve masaya başını koyan bir figürün bulunduğu resim başlı başına bir hikâyedir. Aynı zamanda figürün elinde tuttuğu kadehin bulunduğu noktaya konulan silindir üzerinde ise Edgar Allen Poe’ nin portresi belirmektedir.



**Resim 3.10.** István Orosz, *The Raven* / Kuzgun, Edgar Allen Poe. heliogravure 2006

<http://www.areasucia.com/istvan-orosz-2/> / <http://www.sanatblog.com/> 19.08.2015

Bir röportajında; anamorfozun genellikle perspektifin abartılmasıyla oluşan bir teknik olduğundan bahseden Orosz şu şekilde bir açıklama yapar:

Perspektifle oynayarak yarattığım görüntüleri, kavisli bir ayna yardımıyla sadece bir açıdan bakıldığında görünür kılıyorum. Böylece izleyiciyi “saklı gerçek” olgusuyla karşı karşıya bırakmak istiyorum. İzleyici iki farklı görüntüyle karşı karşıya kalıyor: birincisi, tam karşıdan baktığında gördüğü çarpıtılan görüntü, diğeryse farklı bir açıdan bakarak ya da bir cam silindir aracılığıyla gördüğü görüntü. Ben bu tekniğin diğer uygulamalarından farklı olarak, bu “çarpıtılan görüntüye” de bağımsız bir anlam kazandırıyorum, birbirini tamamlayan ya da birbirinin tamamen zıttı olan iki görüntü ortaya çıkarıyorum. (Buket, 2014 [Sanatblog] ).

Sanatçının, resimlerinde saklı figürlerin ve objelerin silindir veya ayna yardımıyla farklı görüntülere dönüştürmesinin sebeplerinden biri de, sergide izleyicinin daha fazla zaman geçirmesini, ikinci bir anlamı aramaya çalışarak eserleri üzerinde yoğunlaşarak eserin yaratım sürecinin bir parçası olmasını istemesidir. Gerçeklik ve gizlilik kavramları üzerine yoğunlaşarak sorgulayan sanatçı bu resimlere benzer fakat silindir ve ayna gibi aletlere gerek kalmadan çözümlenebilen ya da saklı



görüntüden bağımsız bir görüntü sunan çalışmalar da yapmıştır. Örneğin doğru açı ve noktadan bakıldığında Shakespeare'ın portresinin algılandığı bir tiyatro sahnesinin yer aldığı Shakespeare's theatre (bkz. Resim 3.11) isimli çalışmasını anamorfik perspektifle gerçekleştirmiştir.



**Resim 3.11.** István Orosz, Shakespeare'in tiyatrosu

<http://www.sanاتبlog.com/oroszd-an-yanylsamaly-hikayeler/> 20.07.2017

Orosz'un Orta çağ temalı *Kafatası İllüzyonları* ismi de verilen resimlerine (bkz. Resim 3.12) dikkatlice bakıldığında mekânda çeşitli figürler, nesneler, eylemler, hareketler algılanırken; resmin genelinde gizli kuru bir kafatası algılanmaktadır.



**Resim 3.12.** István Orosz, kafatası illüzyonları, Diabolus galeri

[http://utiszb.blogspot.com.tr/p/blog-page\\_5.html](http://utiszb.blogspot.com.tr/p/blog-page_5.html) 03122017

Resimde bulunan her bir obje ve figür bütüne hizmet etmektedir. Figürlerin duruşu, biçimler, hareket, yön açıklık koyuluk gibi etkenler gizli imgenin oluşmasını sağlamaktadır. Shakespeare'in tiyatro sahnesi gibi resimlerinin her köşesinde bir hikâye mevcuttur. Orosz, Rönesans ve Maniyerizm gibi akımlardan etkilenmiştir. Escher'in teknik ve düşünce biçimi de sanatçının ilgisini çekmiştir. Sanatçının eserlerinde mutlak düşünceye ket vurmaya, çok anlamlılığa, görünür olanın arkasındaki gizeme, başka bir ifadeyle saklı gerçek olgusuna rastlanılır. Dolayısıyla da yanıltıcı eserlerinin manipülatif yapısı izleyicinin algısını yönlendirip farklı fenomenlerin oluşmasına neden olur.

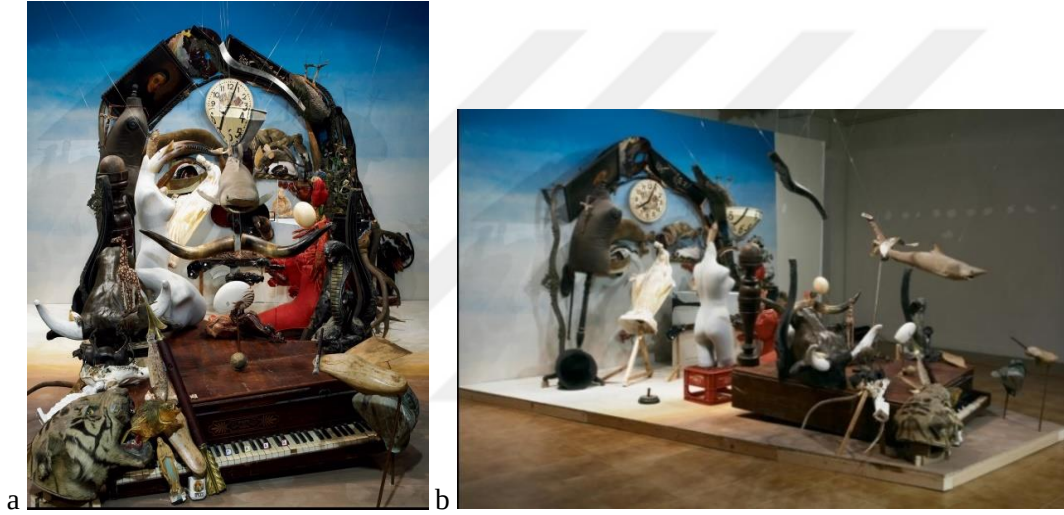
Teknolojik gelişmeler ve endüstriyel malzeme kullanımının yaygınlaşması sanat yapıtının özellikle de yerleştirme ve heykelin mekân ile olan ilişkisini ve izleyicinin algısını çeşitli boyutlara taşımıştır. Bernard Pras (1952-), Tim Noble (1966-), Sue Webster (1967-) gibi sanatçıların gerçekleştirdikleri bu tür sanat dinamiklerinde izleyici kavramsal bir ifade, anlamlı bir görüntü keşfine çıkar. Görünenin ardında farklı bir gerçek, farklı bir imge arar.

Fotoğraf, heykel ve yerleştirme sanatıyla ilgilenen Fransız sanatçı Bernard Pras'nın rasyonel bir tutum sergileyerek eklektik nesnelerle oluşturduğu anamorfik yerleştirmeleri yanılsama odaklıdır. İçlerinde plastik atıkların, ilaç kutularının, çantaların, oyuncakların, müzik ve ev aletlerinin de bulunduğu onlarca farklı malzemelerle uyguladığı bu çalışmalar, ilk bakışta göze karmaşık gelen ve inanılmaz sonuçlara sahip nesne kurulumlarıdır.

Pras'nın başarılı bir şekilde kurguladığı çalışmalar ilk bakışta anlam verilmesi zor ve karmaşık malzeme yığınları gibi gözükmektedir. Ancak özel bir açıdan ve noktadan bakıldığında bu istikrasız duruş anlamlı bir görüntü haline gelmektedir. Dolayısıyla yerleştirmenin bir parçası olan nesnelerin sıradan bir görünüme sahip olduğu düşüncesi gerçeğin arkasındaki görüntünün varlığını gizlemektedir.

Pras, Sotigui Kouyate, Bob Marley, Mao Zedung, Che Guevarra, Albert Einstein, Salvador Dali, Jack Nicholson ve Ferdinand Cheval gibi ünlülerin portreleri ile birlikte Guiseppe Arcimboldo, Pablo Picasso, Edvard Munch ve Utagawa Hiroshige gibi sanatçıların eserlerini muhtelif malzemeler kullanarak yeni bir dille

yorumlamıştır. Film, reklam ve sanal kültürün karakterlerini de ele alan sanatçı, ilk görüşte rastgele kullandığı sanılan nesneleri yanılsama etkisi yaratmak amacıyla dikkatli ve planlı bir şekilde, seçerek kurgular. Bu sayede yerleştirme sanatına farklı bir boyut kazandırır. Örneğin; bu tür uygulamalar da yapan Salvador Dali'nin portre çalışmasında (bkz. Resim 3.13) görüldüğü gibi, sanatçı yerleştirmelerinde ihtiyacı olan renk, biçim ve dokuyu oluşturmak için hurdalar, kutular, ağaç parçaları, kumaşlar, paketler, oyuncaklar, müzik aletleri, hayvan kemikleri, ev eşyaları, plastik atıklar gibi birçok nesne kullanır. Tutarsız ve anlamsız biçimde bir araya geldiği sanılan bu karmaşık yerleştirmelerinin ardında ince hesaplamalar yatmaktadır.

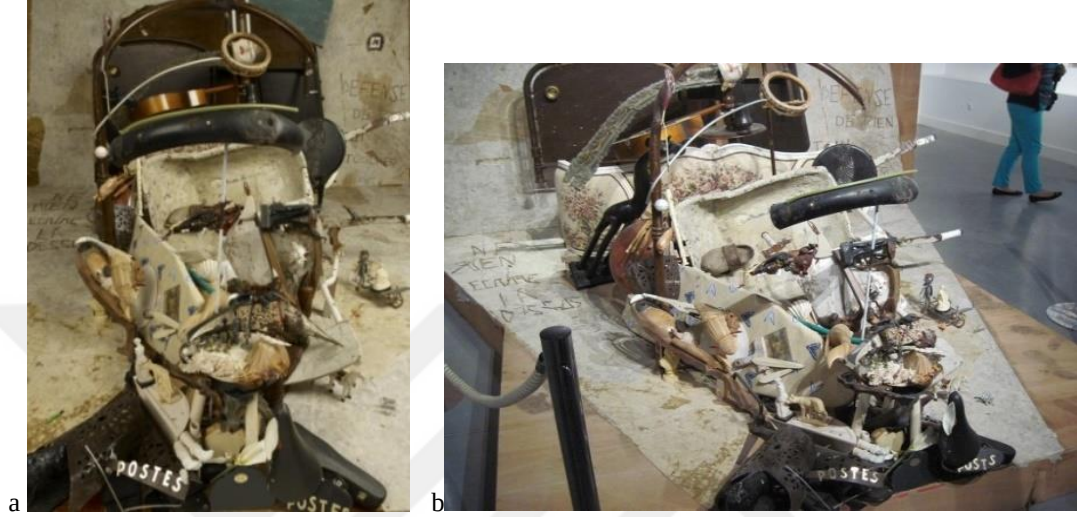


**Resim 3.13.a.b.** Bernard Pras. Salvador Dali, (2004),

<http://bernardpras.fr/dali/> 26.08.2015

Malzeme uyumluluğunun önemli olduğu çalışmalarında popüler kültürü simgelerine de yer veren sanatçı, öncelikle objelerin dokusu, rengi, biçimi ve büyüklüğü gibi özelliklerine göre kullanılabilecek konumunu tespit eder ve planlı bir şekilde yerleştirir. Her bir objenin yerini belirleyip koyduğunda, sabit bir objektiften fotoğrafını çeker, inceler ve bir sonraki objeyi ve onun yerini belirler. Bu yöntemi uygulayarak bütüne, yani sonuca ulaşır. Dolayısıyla kolektif ve rasyonel bir yaklaşımla ilişkilendirdiği nesneler belirli bir açı ve noktadan bakıldığında bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu bütünlük, belirli bir açıdan çıplak gözle, mercek veya kamera objektifinden bakıldığında (bkz. Resim 3.13 [a]) anlamlı bir görüntü haline gelmektedir. Tıpkı *Fransız postacı Ferdinand Cheval portresi* isimli çalışmasında Resim 3.14 a'da görüldüğü gibi, kullandığı objelerin yerlerini sistemli ve ölçerek

belirleyen sanatçı aynı zamanda birbirleriyle olan etkileşimini ve kombinasyonlarını sağlamak için yön, espas, zıtlık, perspektif, boşluk, doluluk, rakursi gibi ilkeleri ve mekân ilişkilerini de göz önünde bulundurur. Gerçek nesnelerden oluşan bu bozuk yapıların ardında saklı fenomenler yer alır.



**Resim 3.14.a.b.** Bernard Pras, Fransız postacı Ferdinand Cheval portresi, 2014

<http://bernardpras.fr/facteur-cheval/> 02 09 2016

Bir dönem temsil ettiği şeyin negatifliğini veya vurgulamak isteneni yansıtmak amacı ile gölgelerin gerçek yapıları değiştirilmiş veya deformasyona uğratılmıştır. Ayrıca ışık ve gölge hacim kazandırma, etkiyi güçlendirme, sınırları, espası, mekânı belirleme gibi çeşitli amaçlar için kullanılan birer tasarım elemanı olarak görülmesinin dışında eserin bir parçası hatta kendisi olarak sunulmuştur. Örneğin Fabrizio Corneli, Rashad Alakbarov, Ryota Kuwakubo, Tim Noble, Sue Webster, Kumi Yamashita gibi çağdaş sanatçılar gölgeyi, algıyı şaşırtan yeni ve özgün eserlerinde ilginç yapıların ve parçaların gizemli yansımaları olarak kullanmışlardır.

Noble ve Webster'ın çalışmalarında ışık ve gölge bilindiği şekliyle kullanılan elemanlar olmaktan öte, nesnelerin fiziksel özelliklerini de ortaya koyan elemanlar haline gelmiştir. Stoichita'nın (2006, s.101) “gölge ayrıntıdan ziyade insan vücudunun genel hatlarını ortaya koyar” sözüyle de örtüşen çalışmalardır bunlar. Yerleştirme veya heykeller üzerine belirli bir açıdan yansıtılan ışık sayesinde oluşan gölgelerle şaşırtıcı görüntüler elde eden Noble ve Webster'ın 1980 li yıllardan itibaren çeşitli malzemelerle oluşturdukları eserleri ilk bakışta kaotik ve anlamsız bir



şekilde görülmektedir. Evsel atıklar, doldurulmuş hayvan postları, kemikler, hurdalar ahşap ve metal gibi nesnelerin planlanmış kurulumları ışık ve oluşan gölge sayesinde anlaşılabilir hale gelmektedirler. Özel olarak ayarlanmış bu ışıkla ortaya çıkan gölgeler, anlamsız gibi görünen heykellerin izdüşümü olarak değerlendirilebilir.

Eğlendirici ancak bir o kadarda ürkütücü çalışmaları arasında *Cold Death* isimli serisinin üçüncüsü olan heykelde (bkz. Resim 3.15) kahverengi sıçan, vizon, leş kargaları, ekin kargaları, küçük karga ve çeşitli hayvan kemikleri kullanmıştır. Yerleştirmeler hesaplama ve planlamalar doğrultusunda amaca uygun biçimde düzenlenmiştir.



**Resim 3.15.** Tim Noble, Sue Webster, *Cold death/Soğuk ölüm*, tim (left): 50 x 47 x 162 cm, sue (right): 50 x 55.5 x 152 cm, 2009

[http://www.timnobleandsuewebster.com/cold\\_death\\_2009.html](http://www.timnobleandsuewebster.com/cold_death_2009.html) 15. 10. 2016

Sanatçıların altı aylık bir süre boyunca yedikleri ve içtiklerinden arta kalan çöplerle oluşturdukları *Dirty White Trash (With Gulls)* (1998) isimli eserlerinde (bkz. Resim 3.16) ise resim yansıtılan ışık sayesinde anlamsız gibi gözüken tasarımın duvar üzerine gölgesi düşürülmüştür. Duruşlarından da görüldüğü gibi, biri sigara diğeri ise kadeh tutan iki figür rahat bir tavır sergilemektedir. Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi Müdürü Jeffrey Deitch bu çalışma hakkında yaptığı yorumu şöyledir: Çalışma güzellik ve pislik, şekil ve anti-formun bir birleşimidir. Bu, kendi anlayışının sürecinden, formalist mantığın somut bir örneğidir. Aynı zamanda, biçimciliğin öne sürdüğü her şeye bir inkâr. (Kumar, 2012).



**Resim 3.16.** Tim Noble, Sue Webster, Dirty white trash (With Gulls)/kirli beyaz çöp (Martılarla), sanatçıların çöplere verdiği 6 aylık değer, 2 tane tahnit martı, değişken ölçülerde ışık projector, 1998,

[http://www.timnobleandsuewebster.com/dirty\\_white\\_trash\\_1998.html](http://www.timnobleandsuewebster.com/dirty_white_trash_1998.html) 29122017

Sanatçılar, sanatın aydınlık ve karanlık yüzü olarak tabir ettikleri çalışmalarını konserve kutuları ve çivi gibi metal, cam, plastik malzemelerle oluştururken *The Individual* (2012), *Self Imposed Misery* (2010) ve *Wild Mood Swings* (2009–10) isimli heykellerini çeşitli büyüklüklerde ahşap malzemeler kullanarak yaparlar. Birbirinden ilginç ve etkili yanılsama özelliğine sahip *British Wildlife* (2000), ve *Dead things* (2010), gibi çalışmalarında ise tavşan, tilki, kedi, fare-sıçan, kuş türleri, çeşitli hayvanların kemikleri, postu ve bazı organları kullanırlar.

Belçika'nın Hasselt kentinde yaşamını sürdüren Fred Eerdekens (1951), çalışmalarında Noble ve Webster gibi bir metoda ve anlatım diline sahiptir. Ancak nesne ile dili bağdaştıran sanatçının biçimsel ve kavramsal yaklaşımı farklıdır. Kullandığı çeşitli malzemelerle yaptığı üç boyutlu tasarımlarına ışık ve gölge bileşenleri ile anlam kazandırır. Eserlerinin temeli kendisinin yazdığı metinlere dayanır. Sıklıkla zıt kavramlar üretir, bazen kelimeler birbirine ters düşer ve anlamları değişebilir. Sanat eserlerinde algılanan gizli mesajın bakış açısına göre

yorumlamaya yönelik olmasının yanı sıra bazı çalışmalarda imge şaşırtıcı bir şekilde verilmektedir. Eerdekens, çalışmalarında her ne kadar mesajı net bir şekilde vermiş olsa da gizli, anlamsız veya farklı nesnelerle ifade biçimi ilginçtir.

Eerdekens eserlerinde ışığı, gölgeyi, fiziksel alanı kullanarak mesajını iletir. “Yaratıcı, ilginç ve gerçek dışı bir imge yarattığı heykellerinin ve enstalasyonlarının gölgeleriyle duvarlara mesajlar bırakıyor” (Gumus, 2013). Sanatçı *Metamorphose* (metamorfoz) isimli eserinde (bkz. Resim 3.17) bakır, ahşap ve ışık kaynağı kullanarak oluşturduğu gölgeler ile saklı imgeleri ortaya çıkartmaktadır.



**Resim 3.17.** Fred Eerdekens, Metamorfoz, bakır, ahşap, ışık kaynağı, (2016).

<http://www.fred-eerdekens.be/work/03042017>

Heykel, seramik ve grafik eğitimi alan sanatçının eserlerinde çıkış noktası tesadüfi bir görüntüden ibarettir. Sanatçı bir röportajında kullandığı teknikten bahsederken; bakır harflerden oluşan heykellerinin ilk örneklerinin tesadüfen ortaya çıktığını söyler. Atölyesinde güneş ışığının bir bakır küresi üzerinde parıldadığını ve o anda el yazısını gölgede fark eder. Bunun üzerine de o andan itibaren bakır gölge harflerine dönüştürmeye başlar. Heykeller ışık ve gölgenin doğru biçimde kullanımıyla çözümlenebilen veya okunabilen yazılar haline gelir.

Önce figüratif bakır heykelleri sonrasında sözcükleri işlediğini belirten Eerdekens, dil, malzeme, ışık ve gölge bileşenleri ile üç boyutlu olarak çalışır. Sıklıkla zıt kavramlar üretir, bazen kelimeler birbirine ters düşer, anlamlar kayar ve döner (Eerdekens, 2017). Sanatçının üç boyutlu tasarımları ile birlikte iki boyutlu

yüzeylerde genellikle sulu boyalarla yaptığı çalışmaları da gizemli imgeler içermektedir.

Eerdekens'in kullandığı başta bükülmüş bakır teller olmak üzere, ev eşyaları, kıyafetler, yapay ağaç ve bitkiler gibi çeşitli malzemeler olmuştur. Örneğin 'Neo deo' isimli çalışması (bkz. Resim 3.18) sentetik pamukların birleşiminden oluşmaktadır.



**Resim 3.18.** F. Eerdekens, Neo-Deo, 400 x 1400cm, sentetik malzeme, ışıklı projektör, 2002-2016, <http://www.fred-eerdekens.be/work/> 03.04.2017

Eerdekens'in heykelleri veya yerleştirmeleri, ışık, gölge, malzeme ve dil arasındaki karşılıklı etkileşimi kapsar. Anlamsız amorf biçimlerle görünenin arkasındaki gerçekliği sorgulama yönünden manipülatif bir yapıyı gözler önüne serer. Gerçek anlamı içeren metinler bu kurgularda gizlenmektedir.

Japon sanatçı Kumi Yamashita da kumaş, kağıt, alüminyum, ahşap gibi çeşitli maddeleri keserek, kırıştırarak ve kurgulayarak gizemli gölgeler üretir. Tek ve özel bir açıyla yansıttığı ışıkla oluşturduğu gölgelerde portre ve figür silüetleri yer alır. Çalışmalarında ışık temel dayanağı iken gölge beklenen fakat bir o kadarda şaşırtıcı sonucu temsil etmektedir. Kimi eserleri, örneğin *Clouds (Bulutlar)* isimli çalışmada (bkz. Resim 3.19) görüldüğü gibi özel olarak kesilmiş küçük paneller ve onların duvara yansıyan gölgelerinden oluşmaktadır. Alüminyum paneller biçimsel olarak ele alındığında aslından anamorfik bir form özelliğine sahiptir. İnceltilmiş ve

uzatılmıştır. Belirli bir açıdan ışık tutulduğunda ise duvara normal bir figür olarak gölgesi düşmektedir.



**Resim 3.19.** Kumi Yamashita, Bulutlar, kesilmiş alüminyum levha, tek ışık kaynağı, gölge, H200, W 120, D 10cm Commissioned by Stellar Place Sapporo JR Tower, Hokkaido, Japan, 2005

[http://www.kumiyamashita.com/portfolio/clouds/2005\\_28052016](http://www.kumiyamashita.com/portfolio/clouds/2005_28052016)



**Resim 3.20.** Kumi Yamashita, Şehir Manzarası, Aluminum numbers, single light source, shadow H250, W500, D5cm Commissioned by Namba Parks Tower, Osaka Japan, 2003

[http://www.kumiyamashita.com/portfolio/clouds/2005\\_28052016](http://www.kumiyamashita.com/portfolio/clouds/2005_28052016)

Işık ve gölgenin uyumundan faydalanmak istediğini vurgulayan Yamashita, rakam ve benzeri şekillerden oluşan objeleri planlanan görüntüye uygun düzenler. İlk bakışta gelişigüzel yerleştirilmiş gibi duran parçaların gölgeleri bütün halde algılanır. Bütünü oluşturan her bir parçanın kendine has görevi vardır. Gölgeden bağımsız olan parçalar estetik açıdan kompozisyonun dengesini sağlamak ve tamamlamak adına kullanılmıştır. Parçalardan birinin yeri değiştiğinde ise gölge de bozulmaya başlar (bkz. Resim 3.20). Bu alternatif yöntemlerle neden gölgeyi inşa ettiğini sanatçı şu sözleriyle açıklar: “gölgeler benim için hayatın farklı bir boyutunu sembolize etmektedir. Belki de bu boyut gölgeyi oluşturdan daha da gerçekçidir” (Butler, 2015, aktaran: Yalçın, 2016, s.79)

Yamashita eserleri hem maddeden (katı cisimler) hem de maddi olmayan cisimden (ışık veya gölge) oluşur (Mun-Delsalle, 2015). Sanatçının kumaş, kâğıt vb. malzemelerin şekilleriyle oynayarak oluşturduğu gölgeler de mevcuttur. Örneğin *Peçe*, *Origami* gibi çalışmalarını bu tür teknikle uygulamıştır. Çalışmalarının ana teması insan formu olan Yamashita, sadelik ve zarafet için çabaladığını, çalışmalarının bağlam gerektirmeden izleyiciyi etkileyebileceğini umduğunu ifade etmiştir. Normalde karmaşık veya soyut yapıya sahip çalışmalar, ışık ile farklı bir fenomene dönüşür. Başka bir ifadeyle görünen gerçeğin ardındaki gerçeklik, ışıkla ortaya çıkar.

Hollandalı sanatçı Diet Wiegman da (1944-) gölge kavramını midye kabukları, çürümüş ahşaplar, paslı tenekeler, kutular ve çeşitli metallere oluşan eklektik nesneler kullanarak yorumlamakta, geçmiş ve geleceği sorgulamaktadır. Heykelleri uluslararası alanda en seçkin galerilerde ve sanat fuarlarında sergilenen multidisipliner sanatçının Michelangelo’nun David (Davut) isimli heykeli (bkz. Resim 3.21) ve Michael Jackson’ın gölgesinin olduğu çalışmada kullanılan atık ve çürük malzemeler aslında sistemli bir şekilde yerleştirmiştir. Yalın şekilde bakıldığında anlamsız ve moloz yığını gibi gözükten enstalasyonlar, yansıtılan ışık sayesinde anlam kazanmaktadır.

*David* serisinden *Regarded from two sides* (1984) isimli heykeline benzer birçok eserinde saklı imgeler yer alır. Bunlar, aslından görüldüğü gibi olmama savını destekleyen örnek çalışmalardır. 1965'te ilk gölge heykellerini yapmaya başlayan

sanatçının şaşırtıcı eserlerinin ortaya çıkmasındaki en temel unsur, ışık ve gölgedir. *Shadow dancing* isimli eseri (bkz. Resim 3.22) gibi çoğu çalışmasının amacı; ışık, gölge ve çöple ideal güzelliği yaratmak ve gerçeği farklı bir şekilde ifade etmektir.



**Resim 3.21.** Diet Wiegman, Regarded from two sides / iki taraflı bakış 1984.

<http://dietwiegman.tumblr.com/> 30.10.2017



**Resim 3.22.** Diet Wiegman, Shadow dancing/Gölge dansı, 2008

<http://dietwiegman.tumblr.com/30.10.2017>



Japon sanatçı Shigeo Fukuda (1932-2009) ise, kaotik biçimlere sahip heykel ve kurulumları ile birlikte ayna yardımıyla çözümlenebilen anamorfik görüntüler yaratır. 1984 yılında tasarladığı *Underground piano* isimli eserinde (bkz. Resim 3.23) ilk görüşte karmaşık gözüken kurulum, aynaya yansıtıldığında bir piyanoya dönüşmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken bakış noktası ve açıdır.



**Resim 3.23.** Shigeo Fukuda, *Underground piano*/Yeraltı piyanosu, ahşaptan heykel, akrilastik, plastik, 120 x 150 x150 cm) 1984

<https://blog.miragestudio7.com/> 16.01.2018

Daha çok grafik tasarımcı olarak bilinen Fukuda'nın aynı zamanda gölge motosiklet heykeli (bkz. Resim 2.22 s.84) gibi '*One Cannot Cut the Sea* ve *Lunch With a Helmut On*' isimli heykellerine benzer birçok eseri ışık gölge kavramlarının rasyonel biçimde sorgulanmış kombinasyonlarından oluşmaktadır. Fukuda, gölgenin temsil ettiği üç boyutlu amorf bir nesne oluşturmak istemiştir.

Yanılsamaların algılama ve plastik dile etkileri hakkında yaptığı çalışmada, yanılsama tekniklerinin Çağdaş sanatta uygulanış biçimlerine değinen Balkır' a göre,

Yanılsamacı uygulamalar günümüzde özellikle soyut sanat türlerinde kullanılır. Minimalistler olabildiğince sınırlı imge ile yapıtlarında izleyiciye bir katılım olanağı açarken, soyut dışavurumcular bunu yapıta ya fazla imge yükler veya görsel karmaşada izleyiciyi bir macera aramaya genellikle all-over kompozisyonu kullanarak itme yoluyla sağlarlar. Nesne veya nesne gruplarına anlamlar yükleyen sanatçılar, enstalasyonda / düzenlemelerde izleyiciye üç boyutlu mekânda bir yer

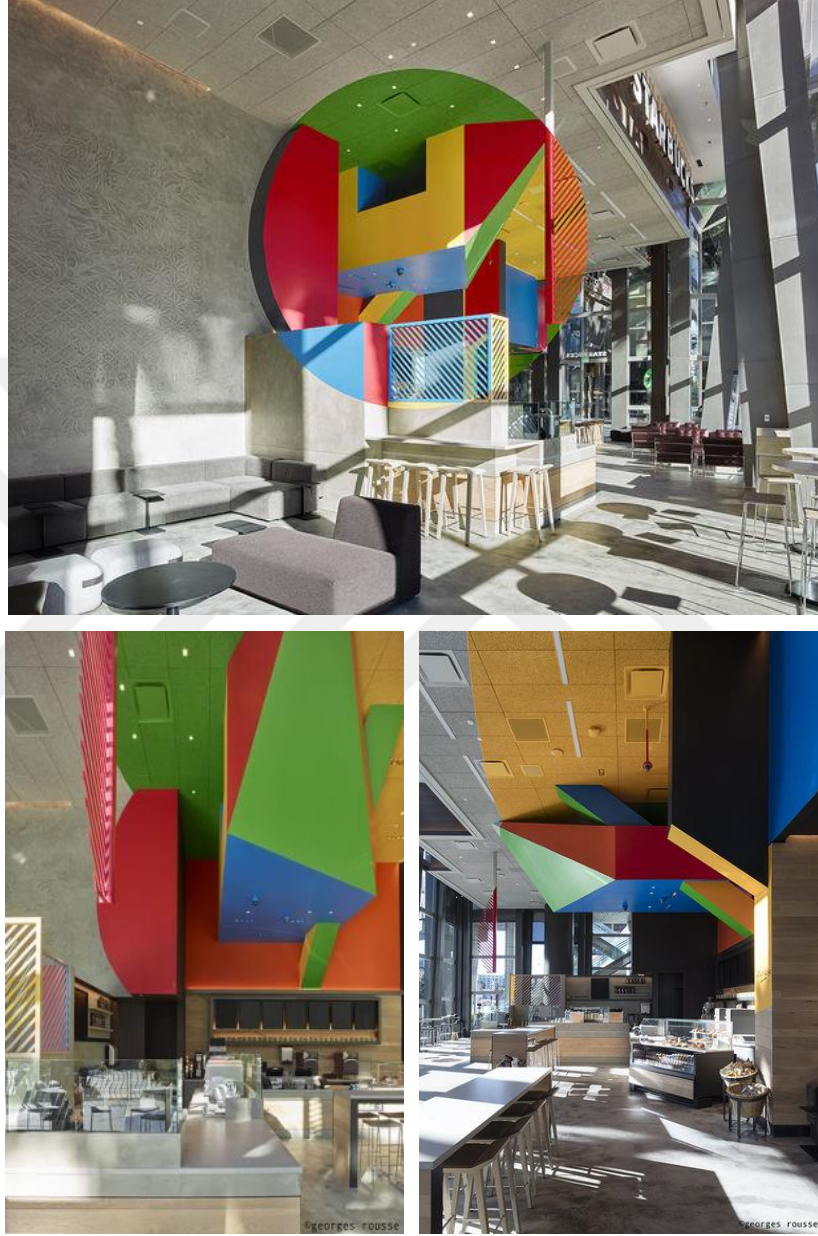


açarlar. Mekânsal düzenlemelere benzerlik gösteren kavramsal sanatta ise izleyici yapıtı düşünmeye davet edilir. Daniel Burren, George Rousse, Jean Dibbets örnekleri. Bunlar üç boyutlu mimari mekânda gerçekleşirler, yeniden iki boyutlu yüzeye dönüşleri ise fotoğraf sanatıyla olur (Balkır, 1995, s.3).

Geometrik soyutlamalar belirlenen sınırların (tuvalin) dışına taşmaya başlamış ve iki boyutlu yüzeyden koparak üç boyutlu alanlarda varlık göstermeye başlamıştır. Felice Varini, Fanette Guilloud ve Rousse gibi isimler bu tür alternatif yöntemleri kullanan güncel sanatçılardır. Örneğin anamorfoz tekniğini kullanarak mekâna farklı bir boyutluluk ve etki kazandıran Fransız sanatçı Rousse (1947-), resmin, fotoğrafın ve mimarinin ortak özelliklerini birleştirdiği çeşitli çalışmalara imza atmıştır. 1980'lerden itibaren terk edilmiş eski mekânlarda geometrik form ve eklektik nesneler yardımıyla oluşturduğu tasarımlarıyla büyüleyici görüntüler elde etmiştir. Geometri ve minimalist yaklaşımın merkezine yolculuk yapmak isteyen Rousse kendisinin de ifade ettiği gibi, arazi sanatını ve Malevich'in *Beyaz alan üzerinde Siyah Kare* isimli eserini analizinden sonra, fotoğrafçılıkla olan ilişkisini değiştirir. İlgisini fotoğraf, resim ve mekâna yoğunlaştırarak yeni bir yaklaşım ortaya koyar. Rousse, temel olarak tasarımlarını uyguladığı mekânlarda renk, ışık ve çizim bağlamında uzam, uzay ve mekân kavramlarının keşfi ve bu kavramlar arasındaki ilişkinin önemini vurgular. Mekân, espas ve iki boyut ilişkisini çalışmalarına yansıtan sanatçı, genellikle boyama tekniği ile çeşitli geometrik formlara farklı bir boyutluluk kazandırır. Böylelikle genellikle terk edilmiş veya yıkıma hazır eski binalarda alışılmışın dışında gizemli bir alan ve yüzey duygusu yaratır. Zaman, gerçeklik, hayal ve somut arasındaki ilişkileri irdeleyen sanatçı, uygulamaları hakkında yaptığı yorumunda; fotografik görüntünün üç farklı mekân sunup, görsel alışkanlıklarımızı alt üst ettiğini söyler. Rousse'a göre bunlar: enstalasyonların yaptığı gerçek mekân; sanatçının yarattığı ve sonra seçtiği yerde özenle inşa ettiği hayali bir ütöpik mekân; ve kamera deklanşörünü tıkladığında yalnızca bir noktadan görülebilen ve yalnızca fotoğrafta var olan yeni bir alandır.

Sanatçının bazı çalışmaları özel olarak tasarlanmış üçboyutlu kurulumlar olmasıyla birlikte, renk ve yapısal anlamda iki boyutluymuş gibi, mekânla iç içe ve bütün bir şekilde algılanmaktadır. Sanatçının bazı çalışmalarının mekânın yapısıyla doğrudan ilişkili olduğu görülür. Sanatçı, çalışmanın formuna göre yeniden tasarlanmış mekânlarda doku, biçim, renk ve yapısal farklılıklar yaratmayı amaçlar. Örneğin

2016 yılında tamamladığı *Las Vegas* isimli çalışması (bkz. Resim 3.24), dijital ortamda fotoğraf üzerinde oynanmış gibi gözüксе de aslında nesnel düzenlemelerle ve boyayarak oluşturulmuştur.



**Resim 3.24.** Georges Rousse, *Las Vegas*, perennial work permanent in-situ installation The Cosmopolitan of Las Vegas Luxury Resort Hotel, Las Vegas, 2016

<http://www.georgesrousse.com/en/news/article/las-vegas-2016/> 06 09 2016

Rousse, çalışmaları hakkında şu şekilde bir açıklama yapar:

Fotoğrafçılığın yanında üretmenin bir vasıtası olarak “anamorfik yanılsama” tekniğini keşfettim. Bu terim sözlükte “optik ya da geometrik araçları kullanarak

bir nesneyi fark edilmez kılmak” olarak tanımlanır. Ancak kavisli ayna kullanarak ya da değişimin meydana geldiği alanın dışında gözlem yaparak orijinal figürün bütünü görülebilir. Ancak şunu eklemeliyim ki anamorfik teriminin karşılığı çalışmalarına uymuyor. Çünkü benim amacım asla nesneyi fark edilemez hale getirmek değil. Nesneyi daha fotografik hale getirebilmek için onu madde olmaktan çıkarıyorum. Nesne fotoğrafın içinde ancak zihin tarafından tam olarak kavranamıyor. Bu sebeple etiketleme yapmaksızın anamorfik kavramını kullanıyorum. Ayrıca nesneyi maddesellikten uzaklaştırmak adına büyük açılı lensler kullanıyorum. Güçlü deformasyonun sonucu olarak, kullandığım mekân devasa hale geliyor. Evrenden daha küçük ancak şiirsel bir boyuta ulaşıyor. Sonuç olarak, görünen dünyayı, yeni ve baştan düzenlenmiş bir boş mekâna dönüştürüyorum. Sanatçının yaptığı da dünyayı farklı, yeni bir şekilde göstermek değil midir zaten? (Rousse, 2010, aktaran: Şenol, 2017, s.146-147)

Çeşitli ülkelerde çalışmalarını gerçekleştiren ve sergileyen sanatçı, Resim 3.25’de de görüldüğü gibi fotoğraflarını mekân içinde büyük ölçeklerde tasarlayıp izleyicinin de çalışma içine dâhil olmasını sağlar ve farklı bir mekân algısı yaratır. Bu tür çalışmalara fotoğraf makinesi veya benzeri objektiflerle bakıldığında gözün algıladığından daha ilginç ve etkili görüntüler ortaya çıkar.



**Resim 3.25.** G. Rousse, Châsse-sur-Rhône, 2010, ADAGP

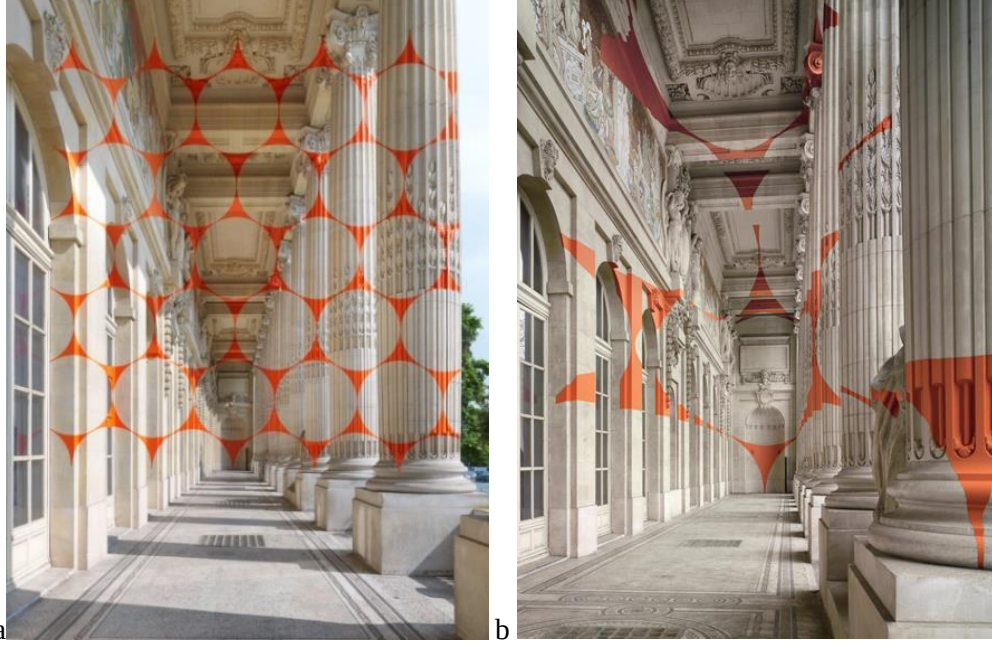
[www.georgesrousse.com](http://www.georgesrousse.com) 21.02.2017

Rousse’un eserleri genel bakış açısına göre parçalanmış ve kaotik görünür. Bakış açısı değiştiğinde veya belirlenmiş bir noktadan bakıldığında ise parçalanmış montajın bütün görüntüsü ortaya çıkar. Sanatçı, resmi, mimariyi ve fotoğrafı bir araya getiren bu benzersiz yaklaşım sayesinde izleyicileri uzay ve gerçeklik hakkındaki kendi algılarını yeniden analiz etmeye zorlayan görüntüler sunar.

İsviçreli sanatçı Felice Varini de (1952-) 1970'lerden itibaren üç boyutlu alanlarda boşlukta asılıymış gibi duran ve genellikle bir veya birkaç renge sahip yanıltıcı geometrik şekillerden oluşan anamorfik çalışmaları ile izleyiciyi alışılmışın dışında fenomenlerle buluşturur. İzleyicinin algısıyla oynayan sanatçının projeksiyon ve şablon yardımıyla oluşturduğu tasarımları tek bir bakış noktası dışında anlamsız ve gelişigüzel yerleştirilmiş gibi görünür. Minguzzi'e (2013) göre Varini'nin büyük optik illüzyonları, sanatın subjektif doğasını yansıtmaktadır. Geometrik şekiller gözlerinizin önünde yüzüyormuş gibi algılanır. Bilhassa objektiften bakıldığında bu etki daha da güçlenir.

Çalışmalarını yeni bir dönüm noktası veya yeni bir yorum olarak değerlendiren Varini bu konu hakkında şu şekilde bir açıklama yapar: "Bir sanatçı olarak sorduğum soru şudur, Sanat tarihinde Mondrian, Malevich ve Pollock'tan sonra atılmış diğer adım nedir? Bu soruya cevabım şudur, Tuvalin dışında üç boyutlu gerçeklik üzerinde çalışmaktır" (Şenol, 2017, s.140-141). Üç boyutlu alanda uygulanan çalışmalar belirli bir açıdan bakıldığında iki boyutlu algılanmaktadır. Gombrich'in de ifade ettiği gibi anamorfoz tekniğinde kural dışılık ortaya çıksa da bu tür çalışmalar perspektif kuralları dâhilinde kurgulanmaktadır. Tıpkı Varini'nin kendisinin de ifade ettiği gibi eserlerinde biçim veya nesnenin bozuk algılanması, özel bakış noktası dışında kalan alanlarla ilgilidir.

Matematik profesörü ve sanat eleştirmeni Joel Koskas'nın da belirttiği gibi Varini projektör ve şablon yardımıyla uyguladığı tasarımlarında (bkz. Resim 3.26) geometrik formları lokal parçalar halinde düzenlemektedir. Görsel (a), tek, özel bir noktadan yani avantaj noktasından algılanan bütün bir görüntü iken; görsel (b) farklı açılardan anlamsız, bozuk bir şekilde algılanabilen bir görüntüdür. Varini kimi zaman mekânın gerçek formuna uygun tasarımlar seçer. Bakış noktasının yüksekliği, açısı ve tasarımın alanla olan bağının belirlenmesi gibi merak edilen konuları sanatçı şu şekilde açıklamıştır: "Çalışmalarımı, sadece kendi göz seviyemin yüksekliği olan tek bir noktadan başlatıyorum. Bu sadece bir başlangıç noktası, başlamak için bir yol. Eseri eskiz, resim, kamera veya sadece kafamda planlıyorum. Görüş alanım ve alanın geometrisi arasındaki ilişkiyi göz önüne bulundurarak çalışıyorum" (Dekel, 2008).



**Resim 3.26** Felice Varini, Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quarts / 12 yarım ve 4 çeyrek 23 delikli disk, kendinden yapışkanlı alüminyum folyo üzerinde turuncu akrilik boya) Dinamo Sergisi, Büyük saray, Paris Fransa, 2013

<http://www.varini.org/02indc/indant.html> 03.03.2017

2007 yılında İzmir Uluslararası Sanat Festivali'ne de katılan Varini' nin eserlerine tek bir açıdan bakıldığında uzamsal alanda bir veya birden fazla yüzey ve ütopik mekân algısı ortaya çıkmaktadır. Minguzzi'e (2013) göre Varini, uzayda normalde göremediğimiz daha fazla şeyi keşfetmeye çalışıyor. Çalışmalar ilk bakışta dijital ortamda fotoğrafa müdahale edilmiş gibi algılansa da; duvarlar, zeminler, tavanlar ve hatta binanın bütünü boyanarak veya yapışkan renkli malzemelerle yapılmıştır. Varini çalışmalarını yaratma sürecinde izleyicinin rolü ve arasındaki ilişki konusunda, başlarken ve uygulama aşamasında izleyiciyi düşünmediğini ancak tamamladıktan sonra, izleyicinin eserin bir parçası haline gelebileceğini söyler. Aynı zamanda Varini 2008 yılında Gil Deikel ile yaptığı röportajında bu estetik yapıyı şu şekilde açıklar:

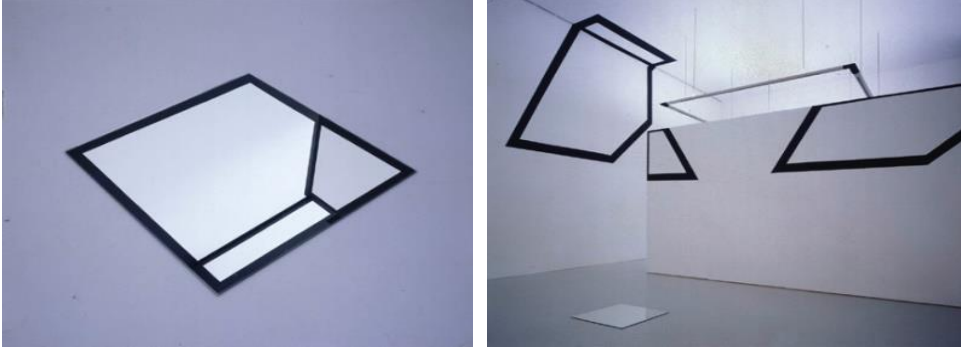
Düz bir tuval üzerine bir daire çizerseniz, daima aynı görünecektir. Çizilen daire, tuvalin düzlüğünü koruyacaktır. Bu tür çalışma bana göre çok kısıtlayıcı, bu yüzden boşluklara, duvarlara ya da dağlık alanlar üzerine bir daire çiziyorum ve sonra da 'kanvas' düz olmadığından dairenin şekli doğal olarak değişiyor. Dağın yamacı daireyi etkileyen ve dairenin geometrisini değiştiren eğrilere sahip bu yüzden resimlerimde karmaşık şekilleri resmetmeye ihtiyacım yok, sadece şekillerin sadeliğini kullanabilirim, çünkü oranın dışındaki gerçeklik her haliyle



şekilleri çarpıtmakta ve kendi isteğine göre değişiklikler yaratmaktadır. Aynısı renkler için de geçerlidir. Genellikle yalnızca bir renk kullanırım ve alan renk tonunu değiştirmekle ilgilenir. Örneğin, dağın yamacında bir çeşit kırmızı renk kullanırsam, dağın yüzeyine ve ışık koşullarına bağlı olarak kırmızının birçok tonu oluşur. Güneş ışığı yüzeydeki farklı alanları etkileyecek ve güneş ışınlarının yüzeye nasıl vurduğuna bağlı olarak aynı kırmızı renk bazı bölgelerde daha güçlü veya daha koyu veya daha berrak hale gelebilir. Gökyüzü parlak veya karanlık olabilir. Ve eğer yüzeyin kendi rengi veya birkaç rengi varsa, o zaman uyguladığım kırmızı rengi etkileyecektir. Bu yüzden, sofistike renkler kullanmam gerekmiyor. (Dekel, çeviri, 2008).

Genellikle tek renge hâkim basit geometrik şekillerden oluşan bu çalışmalarda, mekânın büyüklüğüne, dokusuna, ışık-gölgeye ve uzaklık-yakınlık ilişkilerine bağlı olarak biçimsel farklılıklar oluştuğu görülür. Dolayısıyla sanatçı daha çok gerçeğin biçimlendirdiği fenomenlerle ilgilenir. Sanatçının, genellikle sirkülasyonun yoğun olduğu yol ve koridor gibi geçiş sağlanabilen alanlarda göz hizasındaki belirli açı ve noktalardan bakıldığında algılanabilen eserlerinde, havada asılı gibi duran formlar ütöpik bir mekân veya düzlem gibi algılanır. Gerçek mekân; mercek veya bir görüntüleme aletiyle daha etkili görülebilen hayali bir mekân olarak gösterilmek istenmiştir. Seyirci farklı açılardan baktığında birbirinden değişik görünüme sahip çalışmalarla mekânın sunduğu olanakları birleştirir ve merak edilen görüntüyü yakalamak adına keşfe çıkar.

Varini bazı eserlerinde aynayı da çalışmanın bir parçası olarak kullanır (bkz. Resim 3.27). Bu sayede görme noktası ve açısını da farklı boyutlara taşır. Mekânın belirli bir yerine yerleştirdiği genellikle dışbükey aynalar ile kaotik görüntüleri yansıtarak bakış açısına göre anlamlı ve tanınan görüntüler elde eder. Dışbükey aynalar sayesinde mekâna dağılan parçalar bütünüyle algılanabilmektedir. Diğer eserleriyle kıyaslandığında bu çalışmalarda sabit bir göz hizasından öte, ikinci bir özel noktaya ihtiyaç duyulmaktadır. Birincisi, duvara, zemine veya masa üzerine konumlandırılan ve aynı zamanda *sanatçının gözü* olarak da kabul edilebilen aynanın bulunduğu nokta, ikincisi ise aynadan yansıyan görüntüyü bütün ve anlamlı bir şekilde algılanabilmesi için izleyicinin durması gereken noktadır. Ayrıca bu konseptteki uygulamalarda izleyici de aynanın sınırları içinde kendini görebilir ve doğal olarak çalışmanın bir parçası haline gelebilmektedir.



**Resim 3.27.** F. Varini, Carré au sol aux quatre coins/Dört köşede yerdeki kare, Roma/İtalya, 1990

<http://www.varini.org/doshpdv/41hd.html> 20. 02. 2017



a



b



c

**Resim 3.28. a.b.c.** Felice Varini, Trois ellipses ouverts en désordre, Hasselt'in halka açık alanda Sanatı, Genk Hasselt/Belçika 2014

<http://www.varini.org/02indc/37indcd14.html> 13.01.2017

Varini, kamusal alanlarda uyguladığı daha büyük çalışmaları ile mekân, uzam algısını farklı şekillerde sorgulamıştır. Mekânın kendine has özelliğini de kullanarak çeşitli fenomenler yaratma amacıyla olan sanatçı devasa büyüklükte birçok çalışmaya imza atmıştır. Örneğin sanatçı Belçika'nın Hasselt şehrinde bulunan Radisson Blu Hotel'in avantaj noktası da olarak tabir edilen belirli bir noktadan bakıldığında çözümlenebilen ve üç elipsin bulunduğu bir çalışma üretir. Yirmi günlük bir çalışma sürecinde tamamlanan *Trois ellipses ourverts en désordre* isimli uygulama (bkz. Resim 3.28) şehrin katedralinin de içinde bulunduğu 99 binayı kaplar. Kapladığı tüm alanlarda parça parça boyanmış şekiller gibi algılanır. Howart'ın da (2014) değindiği gibi izleyici belirlenen avantaj noktasından baktığı sürece boyalı form biçimsel tutarlılığını korur. Fakat izleyici hareket ettiğinde bu tutarlılık yerini birbirinden farklı kaotik görüntülere bırakır.

Diğer örneklerde de görüldüğü gibi Varini'nin çalışmaları gerçekten bir stereogramın tam tersidir: doğru olmayan şekilde görüldüğünde, akıl karıştıran bir iki boyut şekline dönüşen, üç boyutta boyanmış anlaşılmasız figürler dizisi gibidir (Aldredge, 2012). Yeni sorgulamaların peşinde olan Varini, üzerinde çalıştığı tasarımların etkili bir fenomen haline gelmesinde izleyiciyle buluştuğu nokta ve diğer aşamalarının önemini vurgular. Sanatçı, bu tekniği uygularken bilinçli olarak kullanıldığı kurallar doğrultusunda mekân, yüzey, uzam, resim ve fotoğraf gibi dinamikleri ortak bir çatı altında toplar. Varini eserlerinin, daha önceki yapılan soyut ve minimal eserlerden ayıran özelliğin üç boyutlu gerçeklik üzerinde çalışıyor olmak olarak ifade eder.

Varini ve Rousse' un soyut eserlerinin büyüklüğü, mekânı kapladığı alan, derinlik ve görsel etkileri soyut dışavurumcu sanatçıların büyük boyutlu çalışmaları hakkında yapmış olduğu açıklamalarla ilişkilendirilebilir. Örneğin Mark Rothko, “Küçük bir resim yapmak, kendinizi deneyiminizin dışında konumlandırmak anlamına gelir-tıpkı bir deneyime stereoskopik dürbünle ya da büyüteçle bakmak gibi! Oysa büyük bir resmi nasıl boyarsanız boyayın, onun içindesinizdir. O buyruğunuz altına alabileceğiniz bir şey değildir” der. (Rothko, 1951, Fineberg, 2014, s.112). Bu nedenle sanatçılar kendilerini tuvalin yüzeyiyle sınırlandırmak istememişlerdir.



Benzer çalışmalara imza atan Fanette Guilloud, Mimmo Rubino ve Jean-Max Albert gibi isimler de tasarımlarını uygulandıkları mekânların yeniden şekillenmesi amacına dayandırarak alışkın olduğumuz görsel ifadeler dışında çeşitli sorgulamalar yapmışlardır.

Çalışmalarının dayanağı gerçeklik yanılsaması olan Fransız ressam ve fotoğrafçı Fanette Guilloud fotoğraf ile yerleştirme sanatını birleştiren stili geliştirerek yaratıcı fikirlerle izleyiciyi yanıltmaktadır. Guilloud, anamorfik iz düşün yöntemiyle penrose üçgeni gibi paradoksal yapıya sahip geometrik formlar kullanarak rasyonel görme sınırlarını zorlayıp perspektif ve imkansız nesne kavramını irdeler. Çalışmalarında ağırlıklı olarak; Toulouse, Bordeaux ve Lyon yakınlarındaki Fransız Alpleri'ndeki yerlerde gerçekleştirdiği *Géométrie de l'impossible / İmkânsız Geometri* (bkz. Resim 3.29-30) başlıklı serisinde üst üste bindirilen geometrik formların yanılsamasını yaratmıştır. Sanatçı mekân ile birlikte içinde bulunan nesneleri de kompozisyona dâhil eder ve görüntüye farklı bir dinamizm katar.



**Resim 3.29.** F. Guilloud, İmkansız geometri 4, 2013 **Resim 3.30.** F. G., İmkansız geometri 6, 2013

<http://www.thisiscolossal.com/2013/10/impossible-geometry> 28.12.2016

Jobson'ın da (2013) ifade ettiği gibi bu çalışmalarda herhangi bir dijital hile olmadığı gibi çeşitli derinliklerde çeşitli yüzeyler üzerine boyanmış ve sadece belirli bir bakış açısından etkili gözükmetedir.

1998 yılında “OK GO” ismiyle kurulan ve Damian Kulash, Tim Nordwind, Andy Ross, Dan Konopka’ nın içinde bulunduğu alternatif rock grubu, “The Writing’s On The Wall” isimli şarkılarına çektikleri kliplerinin kurgusunda Bernar Pras, Rousse ve Varini gibi sanatçıların anamorfik çalışmalarından ve diğer optik sanat eserlerinden esinlenmiştir. Optik illüzyonlar içeren klipte yer alan nesneler; renk, form, doku ve büyüklük gibi özelliklerine bağlı olarak hesaplanan perspektif, açı, yön ve uzaklığa göre düzenlenmiştir. Sanatçılar yön değiştirildiğinde renk de değiştiren interaktif yüzeyler sayesinde mekânda farklı bir atmosfer yaratırlar. Grubun kliplerinde yer verdiği optik yanılsama örnekleri izleyicinin son derece ilgisini çekebilecek özelliktedir. Grup, ön plana çıkanın ve değerli olanın; şarkı mı? yoksa klip mi? sorularını sordurmaktadır.



a



b



c

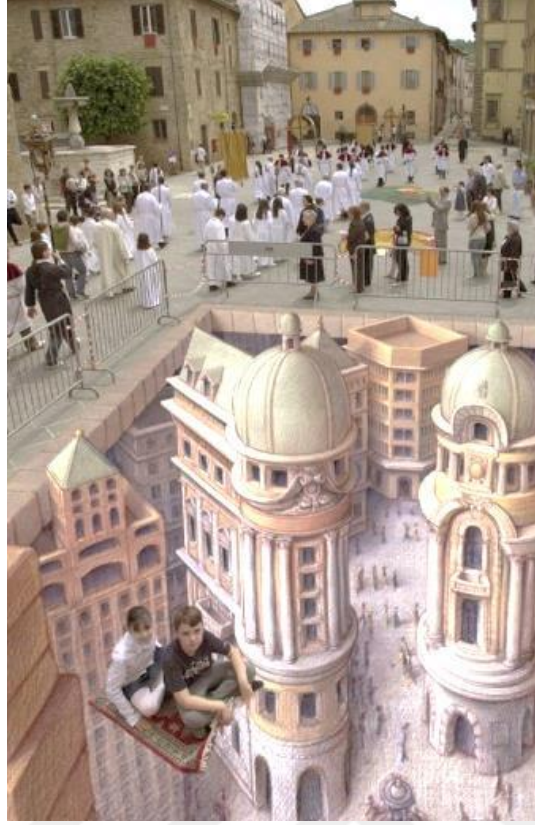
**Resim 3.31. a.b.c.** OK GO Rock Grubu, the writing’s on the wall /yazı duvarda

<https://bigumigu.com/haber/ok-go/> 05.09.2016

Aksesuar, taşıt, giyim ve gıda sektörlerinde güncel olan çeşitli markalar benzer şekilde düzenlenen optik yanılsama teknikleri ile ilişkilendirmiştir. *Super Clever Sunglass Illusion* isimli gözlük reklamı videosu ve *An Impossible Made Possible* isimli bir otomobil reklamında da özel yanılsama teknikleri kullanılmıştır. Alışılmışın dışında bir görsel şovla izleyicilerin ilgisi çekilmiştir. Jerry Andrus gibi ünlü illüzyonistlerin keşfettiği yanılsama tekniklerinden esinlenildiği reklamlarda, anamorfik yanılsama tekniği etkili biçimde kullanılarak görsel algı hedef alınmıştır.

Geçmişle kıyaslandığında günümüzde dünyanın çeşitli bölgelerinde genellikle sokaklarda, caddelerde ve binalarda gerek graffiti, gerekse üç boyutlu etkiye sahip sanatsal uygulamalar görülmektedir. Bu uygulamalarda zaman zaman çeşitli malzeme ve ilkeler doğrultusunda varılmak istenen amaca göre çeşitli hesaplamalar gerektiren yöntemlerle yanılsama etkisi oluşturulur. Günümüz sokak sanatına bakıldığında Mural art, Trick art gibi çeşitli sanat eğilimleriyle kültürel, sosyal ve politik mesajların yanı sıra geçmiş ile geleceği sorgulayan sanatçılar, çoğunlukla anamorfik perspektiften yararlanarak üç boyutlu etkiyi mükemmel bir şekilde yansıtır. Çağın sosyal ve kültürel sorunlarını ele alan sanatçılar arasında örneğin Banksy kavramsal yaklaşımlar sergiler. Diğer taraftan Kurt Wenner, Julian Beever ve Edgar Muller gibi isimler ise anamorfik perspektifi kullanarak üç boyutlu etkiye sahip sokak resimleri üretirler. Örneğin yanılsamacı fenomenleri gerçekleştiren sanatçılar arasında Amerikalı sanatçı Wenner (1958-), 1980'li yıllardan itibaren yaptığı şaşırtıcı üç boyutlu eserlerinde, konu ve teknik bağlamda Rönesans veya klasik döneme göndermeler yapar. Santa Barbara Sanat Müzesi'nde üç boyutlu kaldırım sanatını tanıtan ve sayısız festivallere katılan sanatçı, dekoratif freskleri, seramik duvar resimleri, mimari ve reklam amaçlı yapılan tasarımlarında mitolojik hikayeleri ve Rönesans dönemindeki klasik anlayışı çağdaş sanatta yeni bir stille ele alır. (bkz. Resim 3.32-33) Sanatçının çalışmalarına çıplak gözün algıladığından öte mercek (balıkgözü vb.) veya bir fotoğraf makinasıyla bakıldığında geçeklik yanılsaması çok daha etkili hale gelir. Fotografik görüntü ile çıplak gözle algılanan arasındaki farklılık burada daha da belirgindir. *The Flying Carpet* isimli eseri gibi kimi çalışmalarında izleyicinin de çalışmaya dâhil olmasıyla bu etki daha da güçlenmektedir. Doğal bir ortam ve olayla ilişkilendirebilmek adına nesneler ve figürler, gerçek ölçülerde betimlenir.





**Resim 3. 32.** K. Wenner, Uçan hali, corpus domini celebration, Bettona, Italy, 2011-2017

<http://kurtwenner.com> 22.07.2017



**Resim 3.33.** Kurt Wenner, Gears of War. Kaldırım Sanat Galerisi 4, Los Angeles, California 2006

<http://kurtwenner.com> 22.07.2017

2011 yılında yayımlanan *Asphalt Renaissance* isimli kitabında kaldırım sanatı ve dinamiklerinden bahseden Sanatçının çalışmaları hakkında yaptığı yorumu şöyledir:

Mitoloji, alegori, edebiyat ve tiyatrodan öğeler ödünç aldığım için, benim resimlerim birçok sanat geleneğinin keşfi için birer davetiyedir. Resimleri görenler oradaki hikâyenin kaynağını çıkarmasalar da orada bir hikâye olduğunu hissederler ve bu da meraklarını uyandırır. Resmi, heykel ve mimariyle birleştirirken, mevcut biçimlerin, tekniklerin ve malzemelerin sınırlarını zorlayarak ve bunları birbirleriyle yeni ilişkiler kurarak çoğu zaman bu üç sanat türünün arasındaki sınırları görünmez kılabilirim. (Buket, 2011 [sanatblog] ).

Benzer çalışmalarıyla izleyiciyi farklı dünyalara sürükleyen Eduardo Relero, Erik Johansson ve Manfred Stader gibi birçok sanatçı da üç boyutlu görsel yanılsama özelliği olan sokak resimlerini izleyiciyle buluşturmuştur. Sanatçılar, aynı zamanda son dönemlerde etkileşimli sokak resimleri diye de örneklerine rastlanan bu tür çalışmalarda genellikle yansıtma anamorfik perspektif tekniğini kullanırlar. Ayarlanan bakış açısı dışında resimlere farklı açılardan bakıldığında figürler çarpıtılmış veya olduğundan daha uzun gözüktür.

Yanıltma amacıyla uygulanan sanat dinamikleri, yöntem ve bağlam konusunda bu kadarla sınırlı değildir elbette. Örneğin, aralarında Heinz Mack, Tomma Abts, Joel Arthur, Heike Weber, John Aslanidis, Lincoln Austin, Lee Bethel ve Greer Taylor’ın bulunduğu sanatçılar, Op art’ın önemli temsilcileri Victor Vasarely ve Bridget Riley gibi sanatçılara göndermeler yapar. Kimi sanatçılar resim yüzeyi olarak tuvali tercih ederken, kimileri yanılsamacı etkiyi arttırmak ve izleyiciyi de bu sürece dâhil etmek amacıyla mekânları kullanır.

1962 yılında Almanya’nın Siegen şehrinde doğan Heike Weber, duvarlar dâhil olmak üzere binlerce metrekare alana yaptığı devasa çizimleriyle mekânda büyüleyici bir atmosfer oluşturur. Sanatçı optik çalışmalarında çizgiler arasındaki boşlukları dikkatlice planlayıp çizer ve üçboyutlu bir dalga etkisi oluşturur. Çalışmalarının temel ögesi olan çizginin ritmik tekrarı ve yönü bütünlük oluşturduğunda mekâna sanal hareketlilik katmaktadır.

2015 yılında Arter Sanat Galerisi’nde düzenlenen *Söz Uçar Çizgi Kalır: Spaceliner* isimli sergiye de katılan Weber’in özellikle duvar ile zemini ortak bir yüzey haline getirdiği ve bütünlüğü bozmadan zeminden duvara devam ettirdiği kompozisyonları mekânın uçuruyormuş gibi algılanmasında oldukça etkilidir. Bu sayede izleyici

büyüleyici bir atmosferle karşı karşıya kalır. Mekâna uyguladığı çizgilerle güçlü bir dinamizmi yakalayan sanatçı, gerçek olanın ötesinde sanki başka bir dünya yani sanal bir mekân algısı yaratır. Zemin bir su gibi dalgalı, kâğıt veya kumaş parçası gibi kıvrımlı görünür. Üç farklı yüzeyde yer alan örüntüler bu farklılığı yok sayarcasına tek bir tuval yüzeyi gibi algılanmaktadırlar. Örneğin sanatçının *Bodenlos* (bkz. Resim 3.34) ve *Utopia* (Resim 3.35) isimli çalışmaları rölyef ve dalgalanma etkisine sahiptir.



**Resim 3. 34.** Heike Weber, Bodenlos/Dipsiz pigment marker on PU-floor and PU-sealing, (yaklaşık 60 metrekare), içeride ve dışarıda, café of the Goethe Institut Prague, 2012

[http://www.heikeweber.net/installations\\_en\\_work.html?&group\\_20072017](http://www.heikeweber.net/installations_en_work.html?&group_20072017)

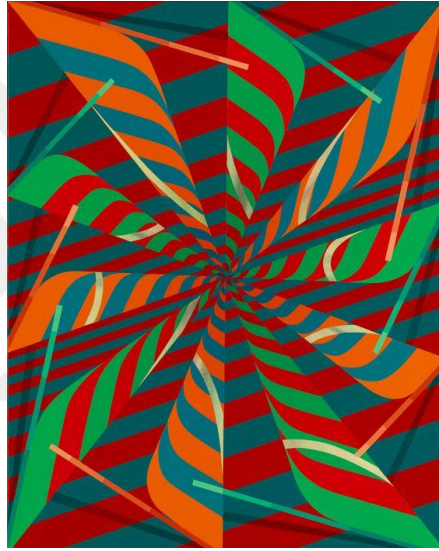


**Resim 3.35.** Heike Weber, Utopia/Ütopya, paintmarker on polystyrol videoloop, 465 x 465 x 270 cm, Museum Bochum, 2007

<http://blog.lulus.com> 01.11.2017



Optik sanatı güncel sanatta yorumlayan bir diğer sanatçı Tomma Abts (1967-), yanılsama içeren sofistike eserler üretir. Geometrik formlardan oluşan çalışmalarında ön-ark, form-zemin ilişkileri oldukça karmaşıktır. Bir form en önde algılanırken aniden en geri plana geçebilmektedir. Örneğin, sanatçının bazı kaynaklarda ismi *Feye*, olarak da geçen *Tys* isimli resmi (bkz. Resim 3.36) tuval yüzeyinde ön plandaymış gibi görünen alanlar aslında fiziksel olarak bize yakın değildir. Boya katmanlarıyla oluşturduğu imge (somut gerçeklik ile salt yanılsama arasında bir gerilim yaratır. Girdaba benzeyen desen, hareket ve durağanlık, iki boyutlu ile üç boyutlu arasında asılı kalmış gibi görünür (Wilson, 2015, s.16).



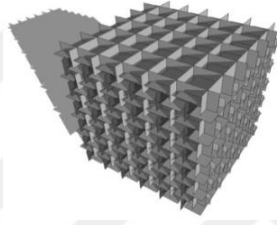
**Resim 3.36.** Tomma Abts, *Tys*, tuval üzeri akrilik boya, 48x38cm. 2010, Wilson, 2015, s. 16

<http://cubittartists.org.uk/studios/tomma-abts/>, 15.01.2018

Abts eserlerini tekrar eden geometrik unsurlarla oluşturur. Retro özelliği olduğu söylenen resimlerinde genel olarak doğa ya da herhangi bir temaya atıfta bulunmaz. Kendisinin de bahsettiği gibi, renkler ve formlar başka hiçbir şeyi sembolize etmez veya resim dışında herhangi bir şeyi ifade etmez (Abts, 2004). Resimler boya katmanlarını, gölgeleri, dokuyu, karmaşık şekilleri, espası ve perspektifi içinde barındırarak derinlik ve üç boyutlu etki verir.

Avusturyalı sanatçı Thomas Medicus ise çoklu imgeler ile anamorfoz kavramına farklı bir yöntemle yaklaşır. Anamorfik görüntüler içeren ve birbirine geçmiş ve lazerle kesilmiş akrilik şeffaf cam şeritlerden oluşan heykelleri sabit bir konumda ve

kendi eksenini etrafında döndürüldüğünde her bir yüzeyinde farklı bir görüntü belirir. Kübik bir çerçeveye oluşturulan heykellerine farklı açılardan bakıldığında yanıltıcı bir durum söz konusu olur. Örneğin Şekil 3.1'deki gibi bir düzenek ya da konstrüksiyona sahip *Emergence Lab* isimli anamorfik heykel (bkz. Resim 3.37), birbirinden bağımsız altı farklı imgeyi içinde barındırmaktadır. İlki, yüzeyin bir tarafında top yakalayıcı beysbol oyuncusu, diğer yüzeyinde düğümlenmiş bir ip, ikincisinde portre ve aynı formun arkasında bir kuş, bir başka yüzeyde, dal tutan eller ve bu formun diğer tarafında ise geyik figürü yer almaktadır. Heykele art ardına algılanıp anlamlandırılabilir formlar benzerdir fakat imgesel bağlamda farklıdırlar.



Şekil 3.1: Konstrüksiyon

<https://www.solidsmack.com> 10.11. 2017



Resim 3.37. Thomas Medicus, Emergence lab / ortaya çıkan laboratuvar, 2015

<http://thomasmedicus.at/emergence-lab/> 12.05.2017



Heykelin içinde elde boyanmış 216 adet akrilik cam şerit bulunuyor ve bakıldığı her perspektife göre farklı kombinasyonlar yaratarak, üç boyutlu izlenimi veren görseller oluşturuyorlar. Parçalar planlı bir şekilde düzenleyen ve boyayan sanatçı aynı zamanda “büyük bir titizlikle boyadığı parçaları bir araya getirip sonrasında heykeli silikon yağı ile kaplıyor ve camla kaplanmış görünümü elde ediyor. Sonuçta karşınızda girift, etkileyici ve kafa karıştıran bir anamorfik heykel duruyor (Erdemir, 2015).

Tekrar ifade etmek gerekirse izleyiciyi yanıltıcı yaklaşımlar sadece resim, entalasyon grafik fotoğraf gibi sanat dinamikleriyle sınırlı değildir. Örneğin İngiliz heykeltıraş ve tasarımcı Alex Chinneck’in(1984-) yenilikçi yaklaşımlarıyla halka açık yerlerde terkedilmiş eski binalar ve üzerlerinde uyguladığı enstalasyonları oldukça şaşırtıcıdır. Mimarlık, sanat ve mühendislik gibi farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığı *From the Knees of My Nose to the Belly of My Toes* isimli enstalasyon Chinneck tarafından gerçekleştirilen sürreal bir gösteridir. Sanatçı yapımı yaklaşık 1 yıl süren bu çalışmasında Margate’de yer alan terk edilmiş eski bir binanın ön cephesi tamamen değiştirmiş ve cepheyi sanki kayıyormuş gibi göstermiştir (bkz. Resim 3.38). Dolayısıyla çalışma zaman, hareket ve yanılsama kavramlarını içinde barındırır.



**Resim 3.38.** Alex Chinneck, *From the Knees of My Nose to the Belly of My Toes*. Burnumun dizlerinden ayak parmaklarıma göbeğime. İngiltere, Margate

<http://alexchinneck.com/project/knees-nose-belly-toes/21.06.2017>

Gerçeği açığa vurmaya ve yüzeysellik kavramlarını sevdiğini ifade eden sanatçı, aynı zamanda karanlık, iç karartıcı ya da kasvetli, çekingenlik gibi sosyal bakımdan oldukça olumsuz bir şey ortaya koyan ve bu bağlamda da eğlenceli bir deneyim sunan bir konunun çelişkisini beğendiğini söyler (Winston, 2014). Sanatçının bir diğer çalışması ise, çözümlenmesi oldukça zor, ilginç bir mimari yapıdır (bkz. Resim 3.39). Çelik konstrüksiyon üzerine strafor köpük, alçı vb. hafif ve diğer bağlayıcı malzemelerle montajı yapılarak oluşturulan yapı, tonlarca ağırlığı olan ancak yer çekimine karşı koyan ve havada asılı bir kütle gibi algılanmaktadır.



**Resim 3. 39.** Alex Chinneck, Take my lighting but don't steal my thunder, Şimşeğimi al ama gök gürültümü çalma 2014

<http://alexchinneck.com/projects/> 21.06.2017

Londra'nın Covent Garden'daki 184 yıllık pazar binası temellerinden bağımsız olarak görünüşte kopuk ve havada kalırken, tarihi mekânın mimarisini manipüle ederek sıradan bir görüşünü akıl karıştıran bir kamusal sanat parçasına dönüştürür (Designboom, 2014). Yapıt 12 metre genişliğe ve 10 metre yüksekliğe sahiptir. İzleyici çevresinde serbest bir şekilde dolaşabilmektedir. Sanatçı, tanıdık alışılmış mimari yapılardan ve senaryolardan farklı, kültürel ve tarihi mimarinin manipülasyonu ve tiyatro sahnesini andıran biçimsel yapılarla uğraşmayı tercih eder. Ona göre, mimari yapı keşif ve çarpıtma yaratmak için parlak, uygun bir tuvaldir. Çünkü o bizi kuşatır ve içine alır.

Şeffaflık, perspektif, renk, ışık ve gölge gibi yanılsamayı özellikle derinlik ve üç boyutlu etkiyi güçlü kılan ilkelerden daha önce ikinci bölümde *şeffaflık ve yanılsama* gibi başlıklar altında bahsedilmişti. Örneğin bu kavramları alternatif yöntemlerle sorgulayan İngiliz sanatçı David Spriggs (1978-) Çinli sanatçı Xia Xiaowan (1959-) ve Amerikalı sanatçı Dustin Yellin gibi sanatçılar ince saydam cam platformları art arda konumlandırarak oluşan yoğunluk hissi ve üç boyutlu etkiyle optik illüzyonlar yaratmaktadırlar. Gördüğümüz her şey, göz merceğinden başlayıp bir dizi asetat aracılığıyla görüntülenir. Örneğin Spriggs holosen dönemi ve yaşanan jeolojik değişim ile ilişkilendirdiği *Holocene* isimli eserinde (bkz. Resim 3.40) bu çağı yanıltıcı bir teknikle betimlemiştir. Holosen'in çarpık dikdörtgen formlarının katlanması, hiperbolik modernist bir bütün olarak insan varlığının sonsuz genişletilmiş, antropik bir soyutlamaya dönüştürülmesini sunar (Spriggs, 2011). Spriggs, belirli renk ve formlara bağlı sembolik, kültürel, tarihsel, politik ve algılama anlayışlarını inceler.



**Resim 3.40.** David Spriggs, *Holocene*, 170 x 289 x 335 cm/67 x 289 x 132 katmanlı şeffaf film üzerine akrilik, metal çubuk, yaylar, Prag Bienali 5, Prag, Çek Cumhuriyeti, 2011

<http://www.davidspriggs.com/holocene/17.05.2017>

David Spriggs için ister optik ister mecazi olsun; şeffaflık, vizyon ve güç arasındaki karmaşık ilişki anlamının anahtarıdır (Spriggs, 2011). Spriggs'in sanal ortamları, örneğin hayaller ya da hologramlar gibi somut fakat fiziksel olmayan bir varlık yanılsaması yaratır. Aynı zamanda sanatçı fenomenolojik bir yaklaşımlarla görsel algımıza hitap eden hacimli art arda dizilmiş cisimlerle yanılsama oluşturur.

Çağdaş sanatçı Xia Xiaowan çeşitli boyutlarda cam levhaları bir biri ardına gelecek şekilde koyarak oluşturduğu çalışmalarında, holografik ve yanılısamayla sonuçlanan bir görüntü oluşur (bkz. Resim 3. 41-42).



**Resim 3. 41:** Xia Xiaowan, Çömelmış bir adam, 2004 (fotoğraf: Courtesy Goetz Collection)

[http://hosting.zkm.de/imaginatione/stories/storyReader\\$80](http://hosting.zkm.de/imaginatione/stories/storyReader$80). 21.01.2018



**Resim 3.42.** Xia Xiaowan, Skeçler # 1. özel kalem, her biri 6 mm kalınlığında 14 renkli cam panel  
175 x 122 x 82 cm, 2009. 21.12.2017

<https://galerieursmeile.com/en/artists/artists/xia-xiaowan//work.html>



Xiaowan üç boyutlu etkiyi yüzeyde temsil etme sorunu ile yıllarca meşgul olmuştur. Sanatçıya göre batılıların bu konuya çözümü olarak yaklaştığı klasik çizgisel perspektif tekniği güçlü fakat yetersizdir. Yaptığı birçok deneyden sonra, soruna farklı yönden yaklaşır ve görüntüleri art arda yerleştirerek üç boyutlu hale getirir. Resmi katmanlara böler, her bölümü renkli kurşun kalemle bir katmanlı cam üzerine çizer ve bir biri önüne koyar. Şeffaf kompozit, canlı bir figürün derinliğini ve sağlamlığını taşır (White Rabbit Collection, 2010). Bir serisinde manifestosunun konusu insanlar olan Xiaowan'ın, MR ve Xray görüntülerini andıran holografi ve illüzyon gibi birbirine yapıştırılmış ardışık cam bölmelerinden oluşur. Eserleri yoğun, bulutlu bir uzam içinde asılı çarpık yüzler ve vücutlar gibi alışılmışın dışında figüratif konular içerir. Figürler genel olarak deforme edilmiş ve illüstratif gibi görünseler de gerçeğinden bağımsız değildir.

Gerek sistemli bir şekilde art arda konumlandırılan saydam plakalar; gerekse boyanın transparanlığı, yoğunluğu ve perspektif gibi klasik yöntemlerle oluşturulan şeffaflık, gerçek ile sanal arasındaki ayrımı muğlaklaştırmaktadır. Bu sayede de manipülatif görüntüler oluşmaktadır. Xiaowan Spriggs gibi benzer teknik ve anlatım diline sahip Dustin Yellin'de (1975-) çalışmalarında kullandığı camların her birine aynı figürün benzer çizimini yapıp boya veya çeşitli kolaj malzemeleriyle renklendirir.



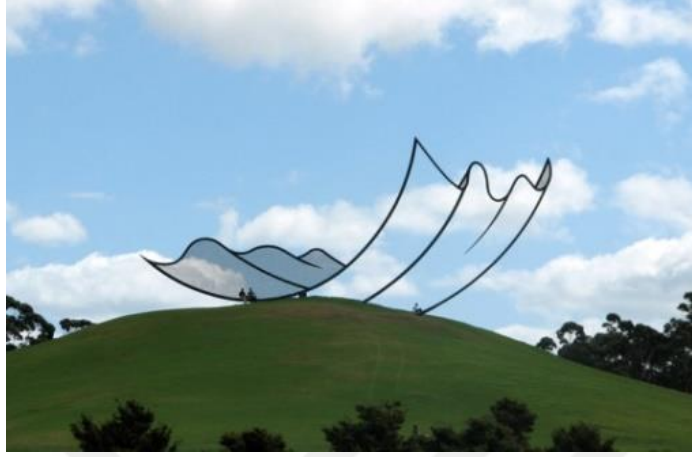
**Resim 3.43.** Dustin Yellin, Psychogeographies, the 3d human collages/ Üç boyutlu insan kolajı, (fotoğraf: David Deng)

<http://thewildmagazine.com/> 29.12.2017

Yellin resimlerin yer aldığı plakaları üs üste bindirirerek sıkıştırır ve farklı noktalardan bakıldığında dahi görülebilecek heykeller haline getirir. Figürlerin şekilleri için çeşitli dans hareketlerini inceler ve yorumlar. Sanatçı bir sunumunda, çeşitli mitlerden esinlendiği hikâyelere sahip büyüleyici çalışmalarını anlatır. Bahsettiği çalışmalarının çıkış noktası ve gelişme süreci şöyledir: Annesi için yaptığı bir kolaj tasarımında sözlük yapraklarını yan-yan, üst-üste dizerek bir tür Agnes Martin çizgisi haline getirir ve üzerini tamamen reçineyle kaplar. Daha sonrasında reçinenin altında kalan bir arının farkına varır ve gizlemek için üzerine biraz daha reçine döker. Ancak beklenmedik bir sonuçla karşılaşır. Reçine bir büyüteç görevi görmüş, arıyı daha da büyük göstermiştir. Bu sonuç ilgisini çeker ve içlerinde çeşitli objelerin veya hayvanların bulunduğu ve üzerini reçineyle kapladığı kutular oluşturmaya başlar. Kullandığı objeler arasında ilişkiler kurmaya ve hikâyeler anlatmaya çalışır. Objelerin çevresini çizmeye başladığında ise boşlukta yüzermiş gibi görünen çizgiler çizemediğinin farkına varır ve icat ettiği türlerin kendi taksonomilerini yaratır. Bir süre reçine katmanları üzerine çeşitli çizimler yapar ve daha sonrasında çalışmalarında gerçek boyutta reçine heykellerden oluşan insan figürüne yer vermeye başlar. Sağlığa zararlı olduğundan dolayı bir süre kullandığı reçine yerine kullandığı malzemeyi üzerine çizim yapacağı cam plakalara dönüştürmeye karar verir (Yellin, Technology Entertainment Design [TED], 2014).

Yeni Zelandalı sanatçı Neil Dawson (1948-) 1980'lerin sonundan itibaren çelik, alüminyum, karbon fiber, cam elyafı ya da plastik kullanarak ürettiği kamuya açık ve bölgeye özgü büyük çaplı işleriyle tanınır. Yeni Zelandalı zengin bir iş adamı ve aynı zamanda ülkenin en büyük sanat koleksiyoncularından biri olan Alan Gibbs'in kurduğu dünyaca ünlü heykel parkı 'Gibbs Farm' da ünlü sanatçıların heykelleri yer almaktadır. "1991 yılında, Kaira Limanı bölgesindeki dört kilometre karelik arazisinde sergilemek üzere sanatçılara heykel sipariş etmeye başlayan Gibbs, bugün çiftliğinde devasa boyutlarda yirmi dört eser sergiliyor" (Buket, 2013, [sanatblog]). Şaşırtıcı ve ihtişamlı sanat eserleriyle kaplanmış Gibbs çiftliğinde bulunan en ünlü heykellerden biri de Dawson'ın *Horizons / Ufuklar* isimli eseridir (bkz. Resim 3.44). Tepe üzerine konumlandırılmış metal heykel belirli bir uzaklıktan ve açıdan bakıldığında kıvrımlarının belirli bir açıya göre tasarlanmasıyla eğimli bir kâğıt

parçası, kalemle çizilmiş bir imge gibi gözükmetedir. Dolayısıyla üç boyutlu etki ve aldatıcı görüntü sayesinde, gerçek olduğundan farklı bir boyut kazanır.



**Resim 3.44.** Neil Dawson, Horizon/Ufuklar, Gibbs Farm 2013, 15 x 10 x 36m, 1994-95

<https://www.ignant.com/2012/11/13/horizons/> 08.12.2017



**Resim 3.45.** Neil Dawson, Ripples/Dalgalanmalar, Waikato sanat ve tarih müzesi, 1987

<http://www.visithamilton.co.nz/see-and-do/public-art-culture-heritage/ripples> 08122017



Dawson'ın heykelleri veya kurulumlarını diğerlerinden ayıran özellik, belirli bir açıdan bakıldığında beliren şeffaflık veya hafiflik duygusu ile birlikte, gerçekte göründükleri gibi olmadığıdır. *Ripples* isimli eserinde (bkz. Resim 3.45) görüldüğü gibi gökyüzünde ilginç bir şekilde asılı duran; suya düşen bir damla ve suda yaratmış olduğu etkinin bir betimlemesidir. Dunn'a göre (2008, s.161) sanatçı geleneksel heykelin hacmini, ağırlığını ve opaklığını dağıtmayan mekânı ve üçüncü boyutu ima eden bir sanat türü yaratır. Gökyüzünün ışığı çevrelediği (zemin olarak) heykellere daha etkin bir görünürlük sağlar. Dawson bu heykelleriyle havada hafiflik duygusu yaşatır. Algısal bağlamda yanılsamaya dayandırdığı bu fenomenler sayesinde izleyiciyi gerçeklik ve nesnenin öz yapısı konusunda bir kez daha düşünmeye zorlar.

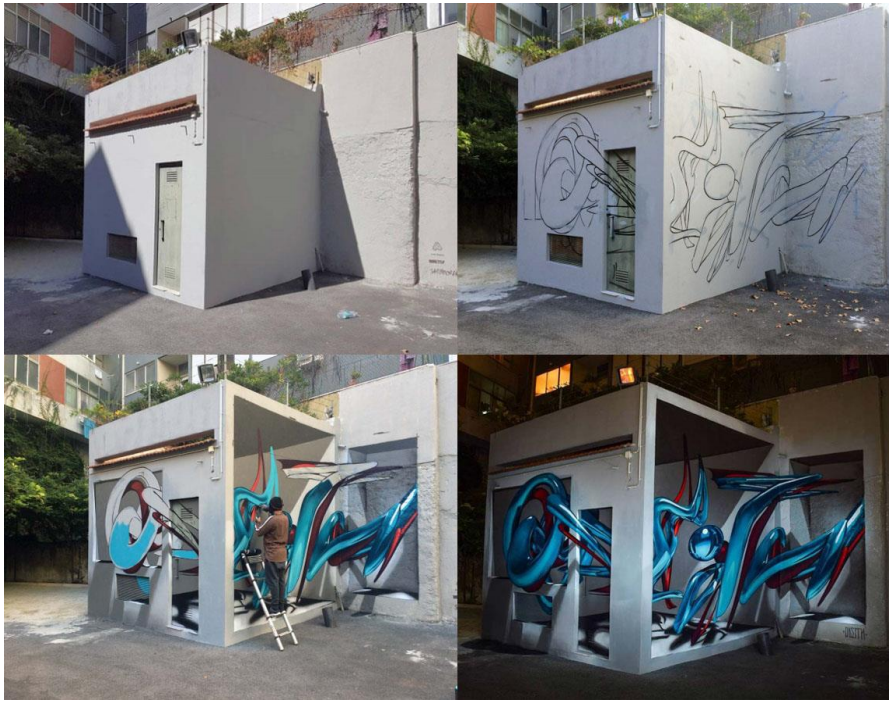
Algıyla oynayan Nils Nova, mekânların fotoğrafını çekip gerçek boyutlarda baskısını alır ve yeni bir kurulum üzerine veya duvarlara yapıştırarak ilginç ve farklı mekânlar yaratır (bkz. Resim 3.46). Bu sayede oluşturduğu görüntülerle, gerçek ile gerçek dışı arasındaki çizgiyi ortadan kaldırmış gibidir. Dolayısıyla sanatçı, mekâna farklı bir boyutluluk katarak yaratmış olduğu şaşırtıcı görüntülerle izleyicinin mekân algısı ve ilişkisini farklı bir boyuta taşır. Çeşitli açılardan fotoğraflarını çektiği mekânın bölgelerinden kesitlerin yansımaları mekâna özgü bir ayna simülasyonu gibi gözükmektedir. Nova, quadratura tekniğinin dijital versiyonunu post modern anlayışa uygun şekilde uygulamıştır. Bazı çalışmalarında, gerçek boyutlardaki fotoğraf baskılarıyla mekânda süreklilik hissi yaratmıştır.



**Resim 3.46.** Nils Nova, Rotasyon, dokunmamış duvar kağıdına dijital baskı, MDF ahşap kurulum 240 x 720, Inversion, photoforum pasquart, Bienne, 2011

<http://www.nilsnova.tv/project/pasquart/> 27.05.2017

Portekizli sanatçı Sérgio Odeith (1976-) ise anamorfoz tekniğiyle görsel algıyı şaşırtan üç boyutlu graffitiler ve resimler üretir. Tek bir yüzey dışında aynı anda çeşitli yüzeler üzerinde yer alan çizimleri üç boyutlu bir hacme sahipmiş gibi algılanmaktadır. Bu etkinin son derece kuvvetli olması perspektif, ışık ve gölge unsurlarının bilinçli ve rasyonel kullanımı sayesinde gerçekleşir. Resimde de görüldüğü gibi üç boyutlu etkiyi güçlü kılabilmek adına mekânın köşelerini seçen sanatçı aynı zamanda zemine düşürdüğü gölgeyi de dahil etmesi gibi teknik oyunlarıla güçlü bir görsel yanılsama yaratır (bkz. Resim 3.47).



**Resim 3.47.** Sérgio Odeith. Akıl manipülasyonu, çift köşeli anamorfik resim, Lizbon, 2017

<http://www.odeith.com/double-corner-anamorphic-painting/01.01.2017>

John Wilhelm, Martin De Pasquale, Thomas Barbèy ve Erik Johansson (1985) ise çeşitli programlarla fotoğraf üzerinde oynama yaparak dijital illüstrasyonlara imza atan sanatçılardan bir kaçıdır. Erdemli'ye (2013) göre Johansson'un yaratım süreci, genellikle tuhaf veya saçma bir fikirle başlıyor. Johansson, fotoğrafındaki öznelerini fizik kanunlarına her fırsatta meydan okunan alternatif evrenlere yerleştirmeyi çok seviyor. Çalışmaları arasında bir şekilde gerçeğe dönüşen korkunç rüyalar yer alıyor.

15 yaşından beri fotoğrafla ilgilendiğini fakat alışılmışın dışında farklı bir şey yaratmak istediğini söyleyen Johansson çektiği fotoğrafları bir araya getirerek

gerçeküstü sahneler ve imkânsız gibi görünselerde gerçeği içinde barındıran tasarımlar üretir. Sanal galerisinde de *Surreal Photography* ismiyle örneklerine yer verdiği çalışmalarının amacı; sahnenin kendisinde imkânsız unsurlar olsa bile mümkün olduğunca gerçekçi görünmesini sağlamaktır. Aynı zamanda sanatçı anı yakalamak yerine fikri yakalamak istediğini söyler. Gerçekliğin (fotogerçekçilik) önemli olduğu kadar izleyicinin de kendisini sahnenin bir parçası gibi hissetmesini isteyen sanatçı, bunların fotoğraf makinesiyle yakalanamayacak sahneler olmasına rağmen fotoğraf gibi algılanmalarını ister.

Gerçekleştirmek istediği bir tasarım için amacına uygun biçimde kurguladığı sahnelerin fotoğraflarını çeken sanatçı, her bir fotoğrafın montajında yaratmak istediği sahnenin yapısına uygun düzenlemeler yaparken ışık, gölge, perspektif, doku, mekân, nesne ve figür arası ilişkileri göz önünde bulundurur.

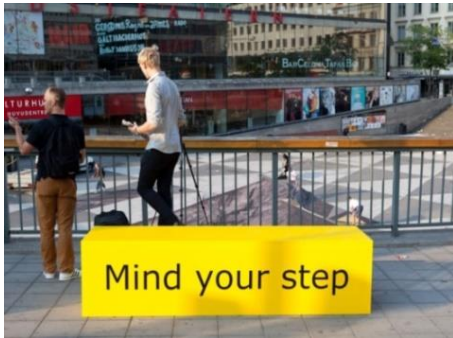
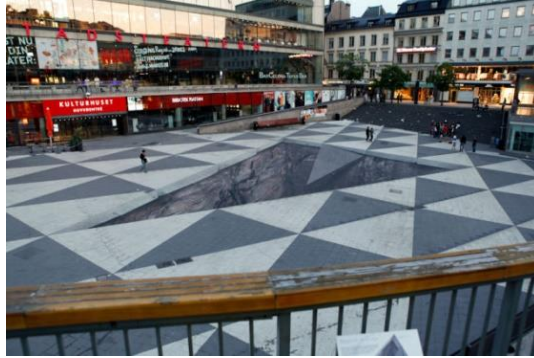
Sanatçı bazen Ecsher' in paradoks çalışmalarından esinlenmiştir. Örneğin hileyi çözebilmek için izleyicinin bir süre incelemek zorunda kaldığı *Deviation* isimli resimde (bkz. Resim 3.48), çarpık ve imkânsız bir yapı yer alır. Köprü'nün altı aynı zamanda üstünü de temsil etmektedir. Aynı anda farklı açılar sunulmuş olan yapı çelişkilidir ve mantığa aykırı düşmektedir. Her ne kadar paradoksal bir durum söz konusu olsa da mekân, figür ve kompozisyonu oluşturan diğer elemanlar gerçektir. Sanatçının da yapmak istediği gerçekliği bu tuhaf yapıyla betimlemektir.



**Resim 3.48.** Erik Johansson, *Deviation*/Sapma, 2017

<http://www.erikjohanssonphoto.com> 09.12.2017

Johansson diğer sokak ressamlarının çizip boyayarak yaptığı resimlerden farklı olarak, dijital fotoğrafı ve diğer teknolojik olanakları kullanır. İsveç'teki Sergels Torg halk meydanı gibi büyük bir meydanda zemin karolarına uygun şekilde tasarladığı (uçurum resmi olan) devasa dijital baskılarını anamorfik perspektif kurallarına uygun bir şekilde alana yerleştirmiştir. Sanatçı *Mind your step* (adımına dikkat et/adımını düşün) gibi isimler verdiği çalışmasını bu mesajıyla sergiler.



**Resim 3.49.** Erik Johansson, *Mind your step/ Adımını düşün/dikkat et*, 3219 cm x1847, 297m2, Stockholm. 2011

[http://izismile.com/2011/06/10/breathtaking\\_stockholm\\_street\\_art](http://izismile.com/2011/06/10/breathtaking_stockholm_street_art) 09.09.2017

Anamorfik perspektifin en önemli özelliklerinden biri olan tek bir bakış notası kuralı Johansson'ın bu çalışmasında da geçerlidir. İzleyicinin bilinçli olarak yaptığı hareketler ve pozisyonlar, gerçeklik payesini arttırmaktadır. İllüzyonun ardında yatan temel unsurlar konusunda her ne kadar perspektif, renk, ışık gibi ilke ve elamanlardan söz edilmiş olsa da asıl etken sanatçının yorumlamalarıdır.

Yanılsama, simülasyon ve gerçeklik konusuna farklı bir teknikle yaklaşan Fransız sanatçı Daniel Buren (1938) ürettiği eserlere bakıldığında multidisipliner bir tavır sergilediği ve sergi alanlarını oldukça çeşitli ve geniş tuttuğu görülür. Buren'a göre;



Sanat eseri ve mekân/sanat ve şehir mimarisi arasındaki ilişki öyle bir noktada yer almalıdır ki, eser hem bulunduğu çevrenin içine sindirilmiş bir varlık olmalı hem de izleyicisini oradan koparacak, farklı bir dünyaya çekecek güçte ve özellikle bir varlık olarak boy göstermelidir. Bu bütünleşmeyi amaçlayan çalışmalarından dolayı; Buren'in sanatı resim-heykel ve mimari arasındaki çizgide yer alır. Tam olarak hiçbirisi değildir ama aynı zamanda hepsidir. (Gürkök, 2005, s.y.).

Düşünceyi kışkırtan sanat projeleri ve onları kuşatan yapılar arasındaki ilişkiyi ön plana çıkartan Buren'in 1960'lı yıllarda kavramsal sanat formunu geliştirdiği öne sürülür. Resimlerde dikey çizgilere, heykel, yerleştirme ve boyama yollarını da kullanarak çeşitli biçimlerde yer verir. Mekânın yapısal özelliğini ve seyirciyi de dahil ettiği renkli çalışmalarında ayna yardımıyla nasıl görüldüğümüz ve ne gördüğümüz sorularına yanıt arar gibidir. “Sanat, bizim baskılayıcı sistemimizin güvenli suları, ilgiyi başka yöne çeken maskesidir. Gerçek maskelendiği sürece sistemin çelişkileri saklanır, ürkeceği bir şey kalmaz,” diyen Daniel Buren'in kamusal alanlardaki muntazam çizgileri, politik yaklaşımının bir göstergesiydi” (Türkdoğan, 2014, s.43). Sanatçının gerek düzenli şerit örüntüleri gerekse mekânın muhtelif yerlerini renkli cam veya panellerle kapladığı ve aynalar yardımıyla da farklı bir boyut kazandırdığı çalışmaları bu yaklaşımın örneklerindendir.



**Resim 3.50.** Daniel Buren, *Catch as catch can / Yakala yakalayabilirsen*, değişken boyutlarda yerinde çalışma, 2014

<http://www.xavierhufkens.com/artists/daniel-buren-29112017>

Sanatçı, farklı bir konseptte ait *Catch as catch can / Yakala yakalayabilirsen* isimli çalışmasında (bkz. Resim 3.50), tavanını renkli camlarla kapladığı binayı renkli bir kaleydoskopla dönüştürmüştür. Gün ışığının yoğunluğu, saate göre değişimi ve

hareketiyle renkli camlardan yansıyan ışık mekânda her defasında farklı bir atmosfer sunmaktadır. Işık, hareket ve zaman kavramıyla birlikte aynaların yansıtma özelliğiyle seyirci bu fenomenlerin ve manipölasyonların parçası haline gelir.

Yanılsama kavramı sadece gerçeğin çarpıtılması veya yanlış algılanmasıyla sınırlı değildir. İçinde bulunan ortamın doğallığına uyum sağlamak (doğadan bir parça olmak ve temsil etmek) adına gerçekleştirilen; bir nevi beden kamufleji gibi yöntemleri de içinde barındırır. Beden, 20. yüzyılın ikinci yarısında özellikle de beden sanatı ve performans sanatında sıklıkla başvurulan bir araç haline gelmiştir. Sanatçılar alternatif sanat malzemeleri içine bedeni de ilave ederek sosyal, kültürel ve toplumsal sorunlara tepki gösterir. Vermek istediği mesajlarla aynı zamanda sanatçının psikolojik bunalımları da yansıtan çeşitli sanat akımlarına göndermeler yaparlar.

İnsan, doğa ile sürekli bir etkileşim içindedir ve doğanın bir parçası olarak yaşamını sürdürür. İşte bu noktada sanatsal bağlamda insan bedeninin doğadan bir parça olduğuna dikkati çekmek isteyen Body Art sanatçılarından Leonie Gene ve Jörg Düsterwald; fotoğraf sanatçıları Laila Pregizer ve Uwe Schmida geçmiş ve gelecek arasındaki döngüyü ele alırlar. *Metamorphosis (Metamorfoz)* isimli çalışmalarında (bkz. Resim 3.51-52) boyadıkları insan bedenlerini doğaya uyumlu hale getirerek yüzyıllar önce doğadan kopan insanlığı yine doğaya ait kıldığını mesajını verirler (Pregizer, 2016).



**Resim 3.51.** L. Gene, J. Düsterwald, L. Pregizer, U. Schmida, metamorfoz, 2011-2017

<http://blog.istanbul1881.com 02112017>

Güncel sanat platformunda sanatçılar, kamuflaj ve insan vücudunun kombinasyonları, tür, teknik ve malzeme sınırlamasının olmadığı çeşitli çalışmalar üretirler. Sanatçılar insanın doğayla bütünleşik, onun bir parçası olduğunu vurgulayan çalışmalarında, doğal bir yanılsamayı yani kamuflajı sergilerler.



**Resim 3.52.** L. Gene, J. Düsterwald, L. Pregizer, U. Schmida, Metamorfoz v, 2011-2017

<http://blog.istanbul1881.com/doganin-insanin-uyumu-metamorphosis/02112017>

Pekin Güzel Sanatlar Akademisi'nde heykel bölümünden mezun olan Çinli performans ve fotoğraf sanatçısı Liu Bolin (1973), Body Art' üzerinden hareket ederek kamuflaj kavramını kendine özgü bir dil ile yorumlar. Medyada 'Görünmez Adam' diye bilinen sanatçının çalışmaları, Çin Hükümeti'nin Kültür Devrimi'nden bu yana geçen yıllardaki politikalarına yönelik toplumsal ve siyasi eleştiri biçimi (sessiz bir protesto) olarak görülür. Bedenini boyayarak mekânın rengine dokusuna ve biçimine uygun bütünleşik bir görüntü elde etme amacıyla olan Bolin, bozulmanın çalışmalarının asıl noktası olmadığını, bunların sadece hissettiği tüm kaygılarını iletmenin yolu, bir mesaj olduğunu ifade eder.

Yaşadığı şehri ve çeşitli mekânları arka plan olarak kullanan sanatçı *Hiding in the city* isimli konseptiyle gerçekleştirdiği çeşitli kompozisyonlarında, birey ve toplum; insan ve doğa arasındaki ilişki, devlet ve toplum arasındaki sorunlar, işsizlik, kirlilik, popüler kültür, yenilikçi fakat kolay tüketici bir anlayış, toplumsal modernleşme ve çevresel faktörlerin değişimi ve diğer sosyal nedenlerden dolayı toplumun karşılaştığı sorunlar üzerinde durmuştur.



Örneğin, *Hiding in the City No.98* isimli çalışması (bkz. Resim 3.53) işsizliğe; *The Yellow River*, (2011) isimli çalışması (bkz. Resim 3.54) ise su kirliliğine dikkati çekmek ve bir tepki göstermek adına gerçekleştirdiği çalışmalardır.



**Resim 3.53.** Liu Bolin, *Hiding in the City No.98* / Şehirde saklanmak no. 98 - info port, archival pigment print 46 1/2 x 59 inç, 118 x 150 cm 2011

<http://www.kleinsungallery.com/exhibitions> 16.01.2018



**Resim 3.54.** Liu Bolin, *The Yellow River* / Sarı nehir, archival pigment print, 118 x 150 cm, 2011

<http://www.kleinsungallery.com/exhibitions> 18.01.2018

Sanatçı çağın ekonomik ve çevresel sorunlarına ironik bir şekilde yaklaşır. Aktarmak istediği mesaj gerçekte var olan fakat varlığından bihaber olunan bu

sorunlar üzerinedir. Sorunların yaşamın bir parçası hatta yaşamın kendisi haline geldiğini fakat farkında olunmadığına dikkati çekmek, gerçeği yanılsamayla vurgulamak istemiştir. Bir diğer beden sanatçısı Ana Mendieta bedenini doğanın dokusuyla ve yapısıyla uyumlu bir hale getirir. Fineberg'e (2014) göre “*Yaşam Ağacı*” serisi (Tree of Life), 1977 isimli çalışması gibi örnek performanslarında Mendieta, kendini aynı anda hem bedensel deneyimin duyumsallığını hem de doğanın zenginliğini ortaya çıkaran bir biçimde doğanın içine katar.

İtalyan sanatçı Johannes Stötter ise optik yanılsamalar yarattığı çalışmalarını çeşitli hayvan türlerini, ağaçların doğal dokularını, yosun tutmuş kayalıklar gibi çeşitli organik veya inorganik objeleri kullanır. Bir veya birkaç insan bedenini fon ile birlikte kullanarak yorumlar (bkz. Resim 3.55). Yanılsama ile gerçeklik konusunda ise oldukça iddialı bir sentez ortaya koyar. Gerçek mi? Yanılsama mı?



**Resim 3.55.** Johannes Stötter, The Wolf / Kurt

<http://www.johannesstoetterart.com/> 12092017

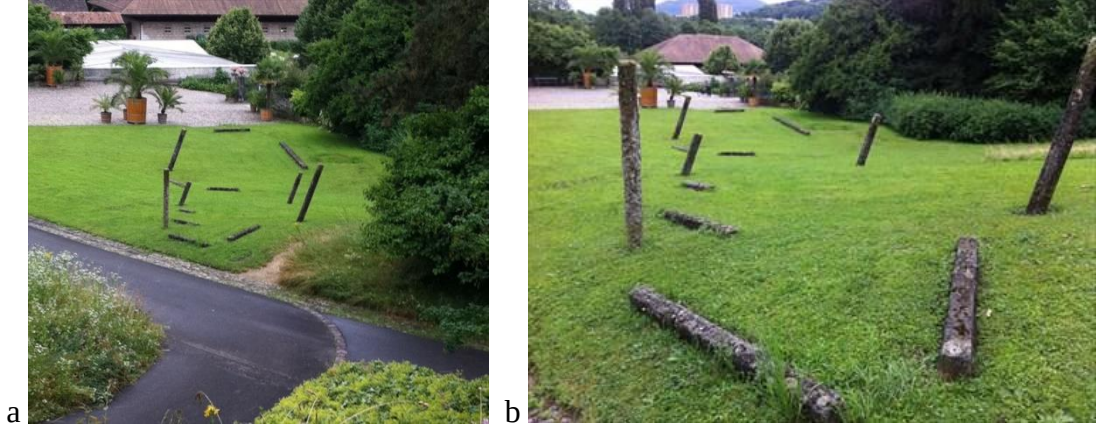
Stötter'in tuvali insan bedenidir. Kullandığı modeller yanıltıcı boyama tekniğiyle kurbağa, papağan veya bukalemun gibi çeşitli hayvanlara dönüşür. Kusursuz yanılsama sayesinde insan bedenleri kaybolur ve kalan tek şey hayvanlardır. Ancak bu kadar başarılı bir yanıltıcı görüntüyü oluşturmak sadece modellerin kusursuz biçimde boyanmasıyla sınırlı değildir. Onların konumlandırması ve hayvan türüne uygun oluşturduğu yapay veya doğal bir mekânın da önemli payı vardır.

İsviçreli ressam, illüstratör ve heykeltıraş Markus Raetz de (1941-) anamorfik işler üretmiş sanatçılardan biridir. Yılmaz'a göre algının zaaflarıyla oynayan sanatçı, düşündürmekten ziyade şaşırtmaktadır. Örneğin Raetz, *Siluetler* isimli işinde (bkz. Resim 3.56) aynaya normal düz bir biçimde yansıyan ters bir baş görünmektedir. Sadece iki açıdan bakıldığında ters ve düz görünen bu anamorfik nesne hakkında Yılmaz, düzgün bir nesnenin bu şaşırtıcı durumu çözümlemek adına aynanın hileli olup olmadığını kontrol ederken olayı fark ettiğini söyler. “Tam aynanın bulunduğu noktadan ortadaki heykele bakınca gerçekten de ters bir baş silueti görünüyordu” (Yılmaz, 2013, s. 498)



**Resim 3.56.** Markus Raetz, *Siluetler*, ahşap modelden demir döküm, ayna (1992) , (Yılmaz, M. 2013, *Modernden Postmoderne Sanat*, s.498)

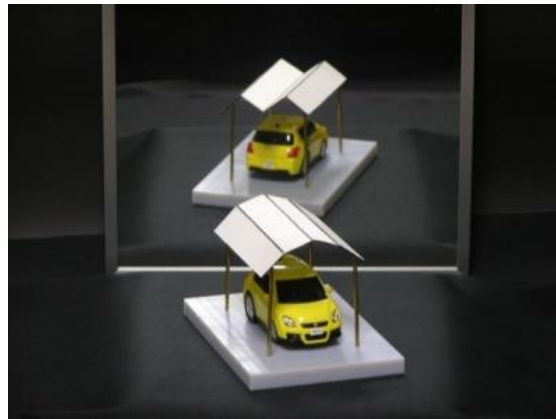
Genellikle izleyici tarafından etkileşime ihtiyaç duyduğu ve sadece hareket halinde veya farklı açılardan bakıldığında anlaşılabilir olan çalışmalarında neyi çizdiğine değil nasıl algılandıklarına odaklanan (Patcrosset, 2014) sanatçının eserlerinden bir diğeri ise ana konusu algının doğası olan Kopf (Kafa) isimli işidir (bkz. Resim 3.57).



**Resim 3.57. a.b.** Markus Raetz, Kopf / Kafa, kurulum, 1984

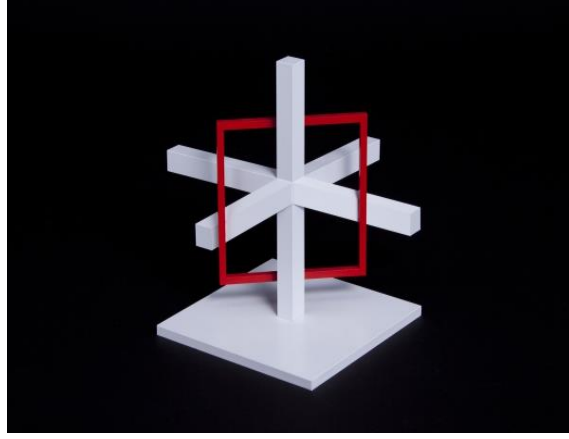
<http://www.waymarking.com/waymarks/WMHMYW> 10 02 2018

Yanılsamalar sadece sanat platformunda değil çeşitli disiplinlerde de sorgulanmakta ve uygulanmaktadır. Örneğin Meiji Üniversitesi'nde matematik mühendisliği profesörü Kokichi Sugihara (1948, Japonya), vaktinin birçoğunu tek bir açıdan bakıldığında akıl almaz bir şekilde değişime uğrayan üç boyutlu tasarımlar gerçekleştirerek geçirmektedir. Sugihara, matematiksel bir sanat formu olan optik yanılsamalarla ilgilenen önemli mühendislerden biridir. Örneğin 2015 yılında illüzyon yarışmasında ödül kazanan *Ambiguous Garage Roof* isimli çalışmasında (bkz. Resim 3.58) çatının belirli bir açıdan algılanan ve aynada yansıyan görünümü gerçek yapısından farklıdır. Hesaplanmış şekilde düzenlenen kıvrımlar sayesinde nesnenin aynadaki yansımasında biçim farklılığı oluşmaktadır.



**Resim 3.58.** Kokichi Sugihara, Ambiguous garage roof / Belirsiz garaj çatısı, 2015

<http://home.mims.meiji.ac.jp/~sugihara/> 29.01.2018



**Resim 3.59.** Kokichi Sugihara, Eccentric ring toss 2 / Ekzantirk halka atışı, 15 x15 x15 inç, three- dimensional solid made of plastic. 2011

<http://gallery.bridgesmathart.org/exhibitions> 18.01.2017

Sugihara görsel yanılsamalara yönelik sayısal yaklaşımlarıyla imkansız biçimde görülen nesnelerle fiziksel hareketi algıladığımız *imkansız hareket* adlı yeni bir görsel yanılsama yaratmıştır. 2010'da (*Magnet-Like Slopes*) *Mıknatıslı Eğimler* ve 2013'te yapılan *Rotation Generated by Translation (created with two co-authors)* gibi aldatıcı çalışmalara sahiptir (Sugihara, 2014). *Eccentric Ring Toss 2* isimli tasarımı (bkz. Resim 3.59), anamorfoz yönteminin temel kurallarını ve Escher'in imkansız yapılarını hatırlatır bize. Tek bir noktadan bakıldığında fizik kurallarına aykırıymış gibi bir yapı algılanır.

Geçmişten günümüze gördükleri veya düşündüklerini yorumlayan sanatçılar, kimi zaman iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu etki yaratmak; kimi zaman da algıda optik etkiler bırakmak ve gizli mesajlar vermek amacıyla yanıltma teknikleri kullanmışlardır. Diğer taraftan, izleyiciyi de eserin içine dâhil ederek şaşırtmak, bilinçaltına inerek çeşitli fenomenlerin oluşmasını sağlamak gibi birçok amaca yönelik eylemler de gerçekleştirmişlerdir. Yanılsamayı içinde barındıran eserler, konuyla ilgili yazılar, bu tür sanat dinamiklerine imza atan yazar ve sanatçılar elbette bu kadarla sınırlı değildir. Örneğin, Ryoji Ikeda, Leandro Erlich, Olafur Eliasson ve Jesús Rafael Soto gibi birçok sanatçı da çeşitli normlara bağlı olarak yanılsama ve gerçekliği sorgular.



#### 4. UYGULAMALAR

Üretilen çalışmaların temel bağlamı, alternatif yanıltma yöntemleriyle oluşturulan fenomenlerin; simülasyon, ütopya, manipülasyon gibi kuram ve kavramlarla olan bağlarına istinaden görünen gerçeğin ötesindeki gerçekliği sorgulama veya sorgulatma üzerinedir.

Farklı bir görsel düşünme biçimi sunan çalışmalar, hayalle gerçeğin kesiştiği bir noktadadır. Yanılsama gerçeği; gerçek ise yanılsamayı içinde barındırır. Görüldüğü gibi olmama, varla yok arasında sofistike bir durum söz konusudur. Bu, kimi zaman muğlak kimi zaman ise varlığından bihaber olunan kısır bir döngüdür. Etken katılımcı konumuna gelen izleyici ise bu müphemiyetin merkezindedir. Yanılsamayı çözümlemeye dair atılan her adım, bakılan her açı yeni bir gerçeğin ve fenomenin habercisidir. Eserin karşısına geçip bakma eylemi, yerini alternatif yöntemlere ve teknolojinin sunduğu olanaklara bırakır. İzleyici yanılsamanın içinde bulur kendini.

Gerçeğin ve sanal dünyanın iç içe geçtiği bir çağda yaşamaktayız. Günümüzün teknolojik yapılanmaları gösteriyor ki, sanal gerçeklik yavaş yavaş hayatımıza girmekte, bilince ve algımıza müdahale etmektedir. Aynı zamanda simülasyon, manipülasyon ve yanıltıcı tavır da kendi benliğimizi ve kimliğimizi sorgulatmaktadır bize. Her geçen gün değişen düşünme biçimi ve algı modelleri, gerçekliğin ne kadar gerçek olduğuna dair merak edilenler, yanıltıcı olan imge veya görüntüler, bizi gerçeğin özünü ve doğruluğunu araştırmaya yöneltir.

Yanlış veya farklı algılama durumunda bahsedilen yanılgı bağlamında yanılsama; gerçekliğin iki boyutlu yüzeyde yeniden üretilmesi veya yansıtılması olarak tanımlanır. Örneğin, daha önce de bahsedilen iki Yunan ressamın arasında başarıyı ölçme adına gerçekleştirilen bir yarışmada her ne kadar gerçek dünya, nesneler mükemmel bir şekilde betimlenmiş olsa da bu betimlemenin ardında algıyı yanıltma amacı yatmaktadır. Aldatmaya yönelik bu başarının sağlanmasında ise, koşullanma, beklenti ve ihtiras gibi olgular da destekleyici birer unsur olarak kullanılmıştır.

Sanatsal ifade biçiminde doğanın ayna gibi yansıtılmasının yanı sıra, insan yaşamına dair ve ona ait şeylerin yansıtılması da söz konusudur. Görünümlerin yetersiz kalması durumunda, olanın değil olabilirliğin; daha sonrasında ise gerektiğinde ideal gerçekliğe müdahale ederek düzeltilmiş, hoş a giden ve kurgulanmış olanın yansıtılması gibi farklılıklar yaşanmıştır. Platon (MÖ 5.yy), sanatın fenomenler (görüngüler) dünyasını yansıttığı fikrindeydi. Ancak 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyılda, Şentürk'ün de değindiğı gibi, Romantizm hareketiyle başlayan yansıtma kuramının ikinci evresinden itibaren, anlatımcı kuramla beslenen, görünenden öte duyguların, düşüncelerin çeşitli yöntem ve biçimlerle aktarıldığı bir süreç yaşanmıştır. Yitirilen illüzyon ve estetiğı ele aldığı yazısında ise Baudrillard (2002) “Sanat asla dünyadaki olumlu ya da olumsuz koşulları mekanik bir şekilde yansıtma aracı olmamıştır. Sanat, dünyanın oldukça abartılı bir illüzyonu, onu deforme eden bir ayna gibidir” diyerek bu fikri desteklemiştir.

Simülasyonun her alanda olduğu gibi, sanat dinamiklerindeki mevcudiyeti bizi yanılsama ve gerçeklik kavramları üzerinde yeniden düşünmeye sevk eder. Dolayısıyla zaman zaman paradoksal bir durumu da tetikleyen bu kavramlar arasındaki diyalektik ve analitik yaklaşımlar, farklı paradigmalardan da oluşmasını sağlar. Örneğın, simülasyonun gerçeğe dair tüm göstergeleri kendine hapsederek gerçeğın yerine geçtiğini ifade eden Baudrillard'a göre, yanılsamadan yoksun bir gerçek hala gerçek olarak kabul görüyorsa, gerçek nesnel bir gerçekliğe sahip değildir. Bu açıdan değerlendirildiğinde de sanat ve onu oluşturan olgular bağlamında gerçeklik farklı bir boyut kazanır.

Yanılsama kavramı ile ilgili bilgiler ışığında algılanan gerçekliğın ardında yatan farklı bir gerçeklikten bahsetmenin mümkün olduğu çalışmalar karşısında izleyici bir kez daha düşünmeye sevk edilir. Bu nedenle gerçekleşen interaktif durumlar ve zihinde oluşan görüngüler de merak edilen konular arasındadır. Bu bağlamda da, izleyicinin durması gereken yer neresidir? Algılanan resmin bulunduğu mekân nerede?, Kaotik parçaları mı, yoksa tek bir noktadan algılan görüntü mü gerçektir? gibi sorulara cevap aranmıştır.



Yansıtmanın, perspektifin, mühendisliğin, matematiğin ve zekânın ortak ürünü olan çalışmalarda betimlenen imgeler ve resmin düzlemiyle izleyicinin arasında doğrudan bir bağlantı kurulmaya çalışılır. Yaratılmak istenen hareket ve benzeri etkiler bağlamında güncel sanat anlayışıyla tekrar yorumlanan çalışmalarda yer yer Kinetik sanat, Yoksul sanat, Minimal sanat ve Optik sanat gibi akımlara da atıflarda bulunulur.

Çoğunlukla anamorfoz tekniğinin uygulandığı çalışmalarda iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutlu etki ve optik yansıma gibi alışılmış fenomenlerin dışında farklı bir etki yaratılmak istenir. Bu anamorfik görüntüler kimi zaman simülasyondan kimi zaman da gerçeğin kendisinden ibarettir. Görüntüyü çözümleme adına izleyicinin nerede durduğunun yanı sıra formların veya imgenin nasıl ve nerede konumlandırıldığı da önemlidir. Bu noktada, çalışmaların uygulanacağı alanın (yükseklik, ufuk çizgisi vs.) belirlenmesi ile birlikte, izleyicinin durduğu noktaya, baktığı açıya ve hareketine göre değişebilen görüntünün renk ve biçimsel boyutu da göz önünde bulundurulur. Yeterince kaotik olduğu düşünülen bu tür çalışmalar, uygulandığı mekânın büyüklüğü, dokusu, biçimi, ışığı ve rengi gibi özellikleriyle estetik yapısı değişmekte ve yeni bir kimlik kazanmaktadır. Aynı zamanda gün içerisinde değişen ışığın farklılık göstermesi nedeniyle de bu görüntüler farklılaşır. Oluşabilecek bu dinamik etkiler nedeniyle de karmaşık formlara ihtiyaç duyulmamıştır. Örneğin, Resim 4,2’de görüldüğü gibi, mekânın ve zeminin yapısından dolayı dairesel formlar farklı bir etki oluşturmaktadır. Işığının gün içerisinde farklılaştığı zamanlarda da formlar değişen renkleriyle dinamik bir görünüme sahip olurlar.

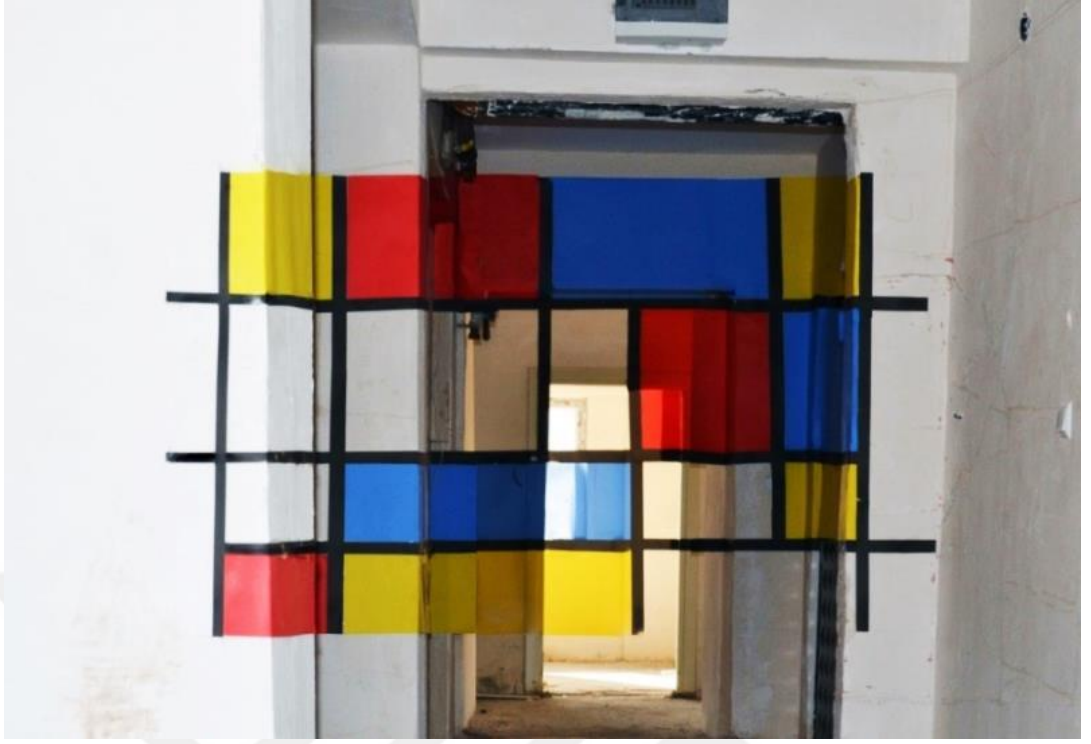
Anamorfik perspektif kullanılarak gerçekleştirilen çalışmalarda temel olarak seyircinin konumlandığı mekân ve resmin yapıldığı yüzeyin dışında hayali bir mekân veya yüzey yaratma amacı güdülür. Bu sayede gerçeklikten arındırılmış yalın görüntüler ve oluşturulan yeni mekânlarla, izleyicinin algısı farklı yönere çekilmek istenir. Aynı zamanda izleyicinin rolü ve sanat nesnesinin yeri konusuna ilişkin yenilikçi bir tutum sergilemek amacıyla uygulanan bazı çalışmalarda interaktif durumların gerçekleşmesi de beklenir. Gözlemci ve nesne arasındaki ilişki ise çoğu zaman plastik değerlerin sunulduğu olanakların ötesine geçer. Teknolojik olanaklar

ise, güncel sanat platformunda kullanılan anamorfoz tekniğini daha önce uygulanan yöntemlerden farklı kılınmasını sağlar. Bu farklılığa sahip olan Felice Varini, Georges Rousse, Fanette Guilloud, Bernard Pras, Sue Webster ve Tim Noble gibi sanatçıların eserleriyle ilişkilendirebileceğimiz çalışmalarda, üç boyutlu mekânda iki boyutlu imgeler yansıtılmaya çalışılır.

Çalışmaların uygulandığı alanlar üç boyutlu olmasına rağmen formlar ütöpik bir yüzeydeymiş gibi iki boyutlu olarak algılanır. Aynı zamanda izleyiciyi eserin içine dâhil etme durumu da söz konusudur. Örneğin Hollandalı ressam Piet Mondrian'ın (1872-1944), *Composition in Blue, Yellow & Red* serisinde bir eserin reproduksiyonun yapıldığı çalışmada anamorfoz tekniği uygulanarak görsel yanılsama yaratılmaya çalışılmıştır. Gerçekliğin altında yatan yapıyı tasvir etme yaklaşımında olan Mondrian, formları çizgilere, karelere ve dikdörtgenlere; renkleri ise temel ve yalın olanlara indirgemıştır. Lynton (1982/2004, s. 80) Mondrian'ın resimlerinde derinliksiz bir izlenim yarattığını ve duvara çerçevesiz asılan resimlerindeki uzayla, duvardaki uzayın özdeş olduğunu söyler. Diğer taraftan da Farthing (2014, s. 407) göre ise Mondrian'ın eserlerindeki derinlik, aldatıcı bir boşlukla kazanılıyordu. Yatay ve dikey çizgileri çakıştırıp tek renkli alanlar bırakarak sanatçı izleyiciyi keşfe davet ediyordu.

Bilindiği gibi üç boyutlu derinlik yanılsamasından arındırılmış soyut formlar genellikle iki boyutlu yüzey üzerinde betimlenirler. İşte bu noktada Varini ve Georges gibi sanatçılara da atfen, alışılmış olanın dışında bir yaklaşım sergilenmek istenmiştir. Soyut formlar iki boyutlu yüzeyler yerine, üç boyutlu mekândadır. Yeri geldiğinde seyirci de çalışmanın bir parçası haline gelir. Kaotik parçalardan oluşan parçaları çözümleme sürecinde seyirci bir kez daha bakmaya ve düşünmeye sevk edilmiştir.

Yaklaşık 14 metre uzunluğundaki uygulama (bkz. Resim 4.1), bulunduğu mekânın daha sonraları yerleşim alanı olarak kullanılması nedeniyle kısa ömürlü bir çalışma olmuştur. Yine benzer şekilde resim 4.2 ve 4.3'ün de kalıcılığı video ve fotoğraflarla sağlanmıştır.



**Resim 4. 1.** Mustafa Kocalan, Anamorfoz II, Piet Mondrian, Composition in Blue, Yellow & Red 1942. 100 x 165 x 1400 cm, fon kartonu, 2015

Üç boyutlu mekân ile iki boyutlu yüzey ilişkileri ve algısal farklılıklara ilişkin referanslara ulaşmak istenen çalışmalarda, öncelikle mekânın yüksekliği, genişliği, uzunluğu, dokusu, rengi, içinde bulunan eşya vb. özellikleri incelenmiştir. Projeksiyon yardımıyla aktarılıp boya veya renkli kartonlarla renklendirilen tasarımlar, iletilmek istenen mesaja, konuya ve mekânın özelliğine göre de

şekillenmiştir. Resim 4.2’ de görüldü gibi, görme açısına göre gözden uzaklaştıkça büyüyen ve birbirini tamamlayan biçimler aynı plan üzerindeymiş gibi algılanırlar. Gerçek mekânda ütopik bir mekân ve yüzey algısı yaratılmıştır. Şekiller, düz ve tek bir renkle boyanmış dahi olsa, mekânın veya yüzeyin yapısal özellikleri görüntüye farklı bir etki ve boyutluluk kazandırır.



**Resim 4.2.** Mustafa Kocalan, Anamorfoz III, 160 x 270 x350 cm, 2016

Yapılan farklı düzenlemelerle yeni bir mekân yaratma ve anlamlandırmak, mesajı daha etkili, kalıcı ve ilgi çekici hale getirmek istenmiştir. Hatta interaktif olanaklarla manipülasyonlara yöneltmek adına gerçekleştirilen çalışmalarda, yanılsama içinde

yanılsama oluşturmak da amaçlanmıştır. Örneğin iki boyutlu yüzeyde uygulanan optik dokunun oluşturduğu yanıltıcı etkinin mekân derinliği olan bir alanda da sağlanıp sağlanamadığı merak edilmiş ve bununla ilgili çeşitli denemeler yapılmıştır. *Anamorfoz IV* isimli çalışmada her ne kadar mekâna ait koyu lekeler, espas, ışık ve gölgeler engel gibi görünseler de, mekân derinliğinin ortadan kaldırılması ve görüntünün iki boyutlu yüzeydeymiş gibi algılatılması amaçlanmıştır. Optik çalışmalarda olduğu gibi, çizgilerin ritmik hareketi ile de farklı bir etki yaratılmıştır.



a



b



c

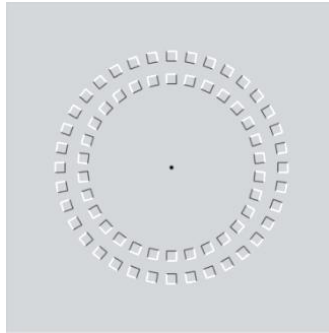
**Resim 4.3 a.b.c.** Mustafa Kocalan, *Anamorfoz IV*, fon kartonu, 150 x 260 x 350 cm. 2016

Optik çalışmaların bu tür bir teknikle uygulanmasının amacı ise daha önce de ifade edildiği gibi, iki boyutlu yüzeyde uygulanan geometrik formların, mekânda

anamorfik biçimde uygulandığında aynı şekilde aldatıcı fenomenlerin gerçekleşip gerçekleşmediğini sorgulamaktır. Bu bağlamda da çalışmaları diğerlerinden farklı kılan ve daha öncede söz edilen yanılsama içinde yanılsamadır. Örneğin Pinna illüzyonu (bkz. Şekil 4.1.) ve Hermann illüzyonu (bkz. Resim 4.4.) optik illüzyonların daha da etkin ve kapsamlı olduğu, başka bir ifadeyle birbirinden farklı yanıltma tekniklerinin aynı anda kullanıldığı çalışmalardır. Fenomenleri içinde barındıran ve dönen bir hareket efektinin gerçekleştiği *Pinna* illüzyonu, Dr. Baingio Pinna tarafından 1990'lı yıllarda keşfedilmiştir. Yanılsamasının fenomenolojisi üzerine yazdığı yazısında Pinna, bu sanal hareketin oluşma nedenlerini şöyle analiz etmiştir.

Her biri iki beyaz ve iki siyah kenarı şeklinde ayrılan kareler, iki eş merkezli halkalarda yakınlık ile gruplandırılmıştır. Tüm kareler, dairesel düzenlemelerinin merkezine göre aynı genişlik, uzunluk ve oryantasyona sahiptir. İki halka, sadece tepe noktasını oluşturan dar siyah ve beyaz kenarlarının göreceli pozisyonunda farklıdır. Daha kesin olarak, iki halka köşegen yönünün tersine döndüğünü ve sonuç olarak, siyah ve beyaz çizgilerin bulunduğu iki tepe noktasının birleştirilmesiyle elde edilen sanal ya da örtülü diyagonal yönelim polaritesinin karşıt eğilimini göstermektedir (Pinna,1990-2009, Pinna ve Brelstaff, 2000,).

Merkezde bulunan noktaya sabitlenerek başın ileri geri hareket ettirilmesiyle statik olan formların veya dairelerin döndüğü görülür. Örneğin saat yönüne dönen halka, kafanın geriye doğru çekilme esnasında tersine döner. Ortaya çıkan sanal dönme hızı ise gözlemcinin hareket hızına bağlıdır.



**Şekil 4.1.** Baingio Pinna, Pinna illüzyonu

<http://www.scholarpedia.org> 17.06.2017

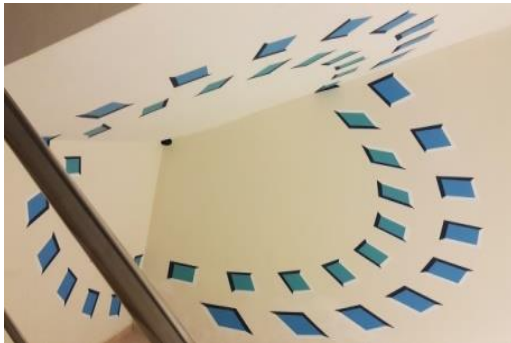
Hareketi ve optik etkiyi içinde barındıran Anamorfik perspektif yöntemi ile uygulanan çalışmaya uzaklık, açı ve yükseklik (*yaklaşık 160 cm*) bağlamında



belirlenen noktadan bakıldığında ütopik bir yüzey algılanır. Çalışmanın ortasında bulunan koyu noktaya odaklanarak o yöne doğru yüründüğünde ise şekillerin döndüğü görülür. Bu çalışmayı daha önce yapılmış pinna illüzyonu tasarımlarından ayıran özelliklerden biri; iki boyutlu yüzey üzerinde görmeye alışkın olduğumuz görüntünün üç boyutlu mekân içinde üç farklı yüzeye anamorfik perspektifle uygulamış olmasıdır. İkincisi ise, sadece başın ileri geri hareketiyle algılanan dönen çarkların yerine, seyircinin tüm bedeniyle çalışmaya dahil olabileceği interaktif bir durumun gerçekleşmesidir.



a



b



c

**Resim 4.4 a.b.c.** Mustafa Kocalan, Anamorfoz V, Pinna illüzyonu, akrilik boya, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar Fakültesi, Karabük, 2016



Özellikle sirkülasyonun yoğun olduğu bir noktadan bakılması düşünülerek uygulanan çalışmaya, diğer açılardan bakıldığında farklı bir biçime sahip olduğu görülür. İzleyicinin hareketiyle halkalar da dönmektedir. İlk başta çalışmanın basit ve anlamsız görüldüğünü söyleyen izleyiciler, hareket özelliğini keşfettiklerinde şaşırmış ve gerçeğin aslında görüldüğü gibi olmadığı kanaatine varmışlardır.

Hermann illüzyonu ise (bkz. 2.Bölüm Şekil.2.14 s.53), Ludimar Hermann tarafından 1870 yılında keşfedilen bir optik yanılsamadır. Gri karelerin arasında ızgara şeklinde yer alan beyaz çizgilerin kesişim noktalarında oluşan koyu lekeler fizyolojik bir yanılsama olarak kabul edilir (bkz. Resim 4.5). Gerçekte var olmayan ancak varmış gibi görünen koyu lekeler dinamik bir etki yaratırlar. Herhangi bir dijital müdahale olmayan tasarım, fotoğrafta görüldüğü gibi mekânın üçüncü boyutlu yapısından bağımsız ve kendi başına bir yüzey veya mekân oluşturmuş gibi algılanır.



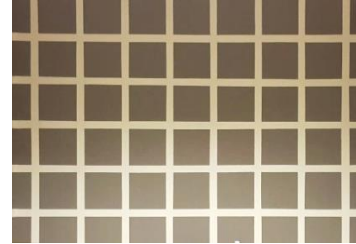
a



b



c



d

**Resim 4.5 a.b.c.d.** Mustafa Kocalan, Anamorfoz VI, Hermann ızgara illüzyonu, akrilik boya, 287x295-562 cm. Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar Fakültesi, Karabük, 2016

Görsel bağlamda her yönüyle çözümlenebilecek olan bir imge izleyiciyi belli başlı yorumlara veya sınırlandırılmış kavramlar yüklemeye yönltebilir. Ancak yalnızca renk lekeleri ve formlarla yapılmış soyut bir biçim dikkati farklı yönlerle çeker. Çünkü gözü oyalayan nesnel bir şey yoktur. Gombrich, (1960/1992, s.279) nonfigüratif sanat eserleri hakkında yaptığı yorumunda, “resme betimlemenin olası anlamına ilişkin belli varsayımlarla yaklaşmadığımız ve betimlemeyi bu varsayımlarla karşılaştırmadığımız takdirde tuvalde üçboyutlu bir yoruma gitmemiz söz konusu olamaz, ya da bununla eşanlamli olmak üzere, tuvaldeki her biçim sayısız yorumlara açık kalır”. Bu sayede izleyiciye de yeni ve çeşitli yorum olanaklarıyla daha rahat hayal dünyasına inilebilme imkânı sağlanır. Dolayısıyla gerek *Anamorfoz VII* isimli çalışma (bkz. Resim 4.6), gerekse diğer uygulanan soyut çalışmalarda, algıyı yönlendiren ve izleyiciyi kavramsal ve anlamsal çıkarımlarıyla sabit bir konuya itebilecek imgelerden sakınılmaya çalışılmıştır. İzleyici niceliksel bağlamda görme alanını kaplayan resmi bir mekân olarak algılamaya başlar.

Çalışmaların uygulandığı mekân sirkülasyonun yoğun olduğu alanlardır. Dolayısıyla seyircinin görüntüleri bütün olarak algılayabileceği bakış noktasının yüksekliği ufuk çizgisi üzerinde belirlenmiştir. İzleyici büyük geometrik formların ne olduğunu çözmeye çalışırken kendisini çalışmanın bir parçası olarak bulabilir; ta ki renkleri ve formları bütün bir kompozisyon halinde görebileceği noktaya gelinceye kadar. Ancak muğlaklık, çözümlenmesi ve aynı zamanda gerçekliğini sorguladığımız bir paradoksun ortaya çıkmasına da neden olur. Hangisi gerçektir? Mekâna dağılan geometrik formlar mı; yoksa bu formların tek bir noktadan bakıldığında algılanan görünümü mü?

Bu tür uygulamalarda soyut biçimleri tercih edilmesinin nedenlerinden birincisi alışılmış bir paradigmanın tersine üç boyutlu alanda iki boyutlu ütopik bir görüntü elde etmektir. İkincisi ise daha önce de değinildiği gibi, nesnel anlatımlarda imgeye odaklanılması ve bunda farklı düşüncelere sevk ederek amaca yönelik fenomenlere ket vurma olasılığının yüksek olmasıdır. İzleyici çalışmaya bakabileceği belirli bir açı yakalamak veya yanılısma etkisini algılayabilmek adına çeşitli girişimlerde bulunmalıdır. Aksi takdirde kaotik yapılar görüntünün gizliliğini korumaktadır. Bu nedenle de gerçeğin çözümlenmesi ve interaktif durumların gerçekleşmesi izleyicinin konumuna, bakış açısı ve hareketine bağlıdır.

Formlar kaotik bir biçimde parçalanmış olmalarına rağmen; mekânın dokusu, ışığı, gölgesi, biçimi gibi yapısal özellikleriyle de yeniden biçimlenmektedir. Eserin karşısına geçip bakma eylemi, yerini alternatif bakış yöntemlerine, kaotik yapıyı çözümlemeyi sağlayan teknolojik aletlerin sunduğu olanaklara bırakır. Bu sayede izleyici de simülasyona veya yanılsamaya dâhil olur.



a



b



c



d

**Resim 4.6 a.b.c.d.** Mustafa Kocalan, Anamorfoz VII/Kompozisyon, 250cm x 260 cm x 2100 cm.  
duvar üzeri su bazlı boya, S. Fethi Toker Güzel Sanatlar Fakültesi, Karabük, 2017

*Anamorfoz VIII* isimli çalışmanın kaotik yapısını çözümlemek adına ise özel bir bakış noktası dışında ayna vb. yansıtıcı özelliği olan bir yardımcı alet dâhil edilmiştir. Dolayısıyla bu durumda izleyicinin duracağı nokta dışında aynanın

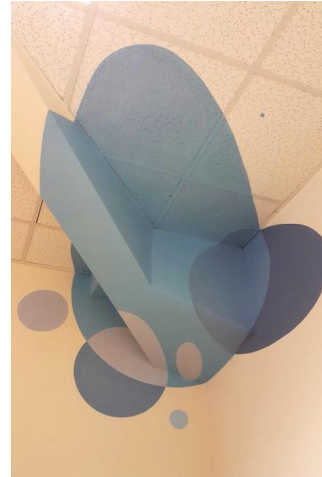
konumlandırılacağı özel bir noktaya da ihtiyaç vardır. Anamorfik yapıyı diğerlerine göre biraz daha karmaşık ve farklı sunan bu çalışmayla Felice Varini'nin *Clin d'oeil à l'angle* ve *Six Circles in Disorder* gibi benzer eserlerine gönderme yapılmak istenmiştir. Sanatçı çok daha geniş alanlara yayılan çarpık şekilleri tek bir ayna içinde toplayarak yansıtmıştır.



a



b



c

**Resim 4.7. a.b.c.** Mustafa Kocalan, Anamorfoz VIII, 2017, subazlı boya, Ayna, 2017

Uygulanan anamorfik çalışmaların bazıları subliminal özelliğe sahiptirler. Başka bir ifadeyle algılanan görüntü gerçek olan görüntüyü gizlemektedir. Aynı zamanda

ikircikli bir durum da söz konusudur. Örneğin Resim 4.8’de tuval üzerinde silindir yardımıyla çözümlenebilen katoptrik anamorfoz tekniğinin yöntemlerine göre yerleştirilmiş gizli bir imge yaratılmaya çalışılmıştır. Bu imge, resmin içine *saklı gerçek* olgusuna dikkati çekmek ve gerçeğin olduğundan farklı algılanabileceğini vurgulamak amacıyla gizlenmiştir. Silindir üzerindeki sanal görüntü normal bir resmin anamorfik bozulmasıdır. Görülen ve temsil edilen birbirinden bağımsızdır.



**Resim 4.8.** Mustafa Kocalan, Anamorfoz IX, 100x120x 27cm, tuval üzeri yağlıboya, silindir, 2017

Anamorfik çalışmalarda önemli olan bu anlamlı görüntünün veya izdüşümün gerçekleşmesi için çalışmaya bakılması gereken doğru nokta ve açıdır. Bu nedenle ışık kaynağının doğru noktadan yansıtılması yani yerleştirmeye/heykele olan uzaklığı, açısı ve yüksekliği önemlidir. Belirli hesaplamalara göre çarpıtılmış olan anamorfik çalışma (bkz. Resim 4.10-b) tıpkı Leonardo’nun gözü ve Holbein’in kuru

kafa imgesi gibi bilinçli bir şekilde uzatılmıştır. Bu anlamsız gizli imge, ışık ve gölge sayesinde veya belirli bir açıdan bakıldığında çözümlenebilmektedir. Aksi takdirde imge gizemini korumaktadır.



a



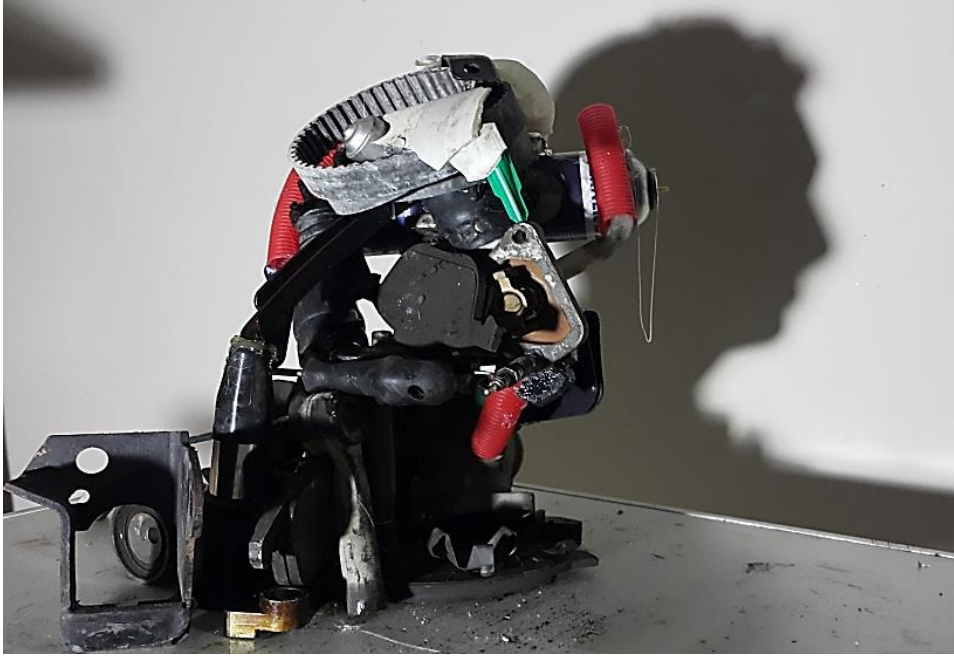
b

**Resim 4.9 a.b.** Mustafa Kocalan, Anamorfoz XI, kağıt ve ışık kaynağı, 5 x 36 cm. 2017.

Duyu organlarının fiziksel yapıları ve kavrayabilme özellikleri ile birlikte ışık kırılmaları ve manipülasyonlar sayesinde yanılsamalar meydana gelmektedir. Günümüz teknolojik imkânlarıyla ışığın ve gölgenin araç olarak kullanıldığı yerleştirmeler, videolar ve çeşitli tasarımlarda birbirinden farklı anlamlar yüklenebilen sanal veya gizli imgeler oluşturulmaktadır. Noble, Webster, Fukuda, Eerdekens, Wiegman ve Yamashita gibi sanatçıları anamorfik kurulumlarıyla gerçekleştirdikleri yanılsamalar güncel sanat platformunda izleyicinin ilgisini çeken çeşitli dinamikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Enstalasyon ve Yoksul sanat



pratikleri gibi gündelik yaşamın bir parçası olan nesnelerden oluşan karmaşık yerleştirmeler ilk bakışta anlamsız gözükmektedir. Örneğin ne olduğu tahmin edilemeyen görüntüler ışık sayesinde anlamlı bir imgeye dönüşmektedir. 40 parça sanayi atığından oluşan anamorfik heykel (bkz. Resim 4.10) araştırmacının kendi portresinin izdüşümü bağlamında uygulanmış bir çalışmasıdır.



a



b



c

**Resim 4.10.a.b.c.** Mustafa Kocalan, Anamorfoz X, sanayi atıklarından oluşan nesneler ve ışık kaynağı, 38 x 62 x 45cm. 2017



Parçalar sistemli bir şekilde biçimsel özelliklerine göre yerleştirilmiştir. Görünen kaotik biçimsiz yapı yüzey üzerinde oluşan gölge vasıtasıyla anlamlı bir görüntüye dönüşür.

Benzer bir yaklaşımla üretilmiş diğer çalışma ise toplumsal bir sorunu ele almak istenen *Anamorfoz XII* isimli yerleştirmedir (bkz. Resim 4.12 a.b.c.d.e.). Çalışma, 1960 yılında Güney Afrika Cumhuriyeti'nin Johannesburg şehrinde doğan fotoğrafçı Kevin Carter'ın çektiği (açlıktan bir akbabanın ve bitkin düşen bir çocuğun bulunduğu) fotoğrafın yorumudur. Carter 26 Mart 1993'te New York Times'da yayımlanan bu fotoğrafıyla (bkz. Resim 4.11) 1994'te *Pulitzer Ödülü*'ne layık görülmüştür. *Bang bang* isimli *Vahşetin Paparazzisi* olarak nitelendirilen kulübün kurucularından olan, dolayısıyla vahşet, açlık, yoksulluk konulu fotoğraflarıyla bilinen ve özellikle de çektiği bu fotoğrafıyla tepkiler alan Carter, bir süre sonra intihar ederek hayatına son vermiştir.



**Resim 4.11.** Kevin Carter, Akbaba ve küçük kız, 1993, orijinal başlık: Struggling Girl

<https://rarehistoricalphotos.com/vulture-little-girl/01102017>

Çocuğun bulunduğu alanın birkaç kilometre ötesinde yardım kampının olduğu ve çocuğun bu yöne gitmek istediği sanılır. Bu anı fotoğrafladıktan sonra akbabanın kaçtığı, ancak Carter'ın küçük kıza kampa ulaşması için yardım etmediği ve oradan uzaklaştığı söylenmektedir. Bu yüzden yoğun eleştirilere maruz kalan Carter profesyonel bir fotoğrafçı olduğunu, yardım görevlisi olmadığını söyleyerek kendisini savunmuştur. Çünkü o dönemde, gazeteciler ve fotoğrafçılar, bulaşıcı hastalıklar nedeniyle hasta insanlara dokunmamaları konusunda uyarılmışlardı (Yalçın, 2015).



**Resim 4.12. a.b.c.d.e.** Mustafa Kocalan, Anamorfoz XII, ekmek ve ışık kaynağı 2017

Toplumsal sorumluluğu hatırlatmak adına da üretilen çalışma neden-sonuç ilişkisi bağlamında ele alındığında; gerçeklik ve yanılsama kavramlarına bakış açılarının ve buna bağlı olarak da manipülasyonların; tüketim toplumu, kültürel değerler, yaşam koşulları ve ekonomi gibi birçok etkene göre farklılık gösterdiği söylenebilir. Normal bir şekilde hayatını sürdüren çoğu kişilere nazaran gerçekliğin, yaşam mücadelesi veren ve savaşın içinde olanlar için farklı bir anlam ifade edebileceği de söylenebilir. Örneğin Baudrillard “Birey televizyonda Sudan iç savaşını, herhangi bir tuvalet kağıdı reklamıyla aynı duyarsızlıkla izlemektedir. Televizyonu kapattıktan sonra Sudan’daki iç savaş devam etse bile onun için bitmiştir. İşte bireyin yaşadığı bu evren simülasyon evrenidir. Her şey görüntülerden ibarettir ve cansızdır” der (Demircan 2016). Gerçeklik bu noktada çok farklı anlamlar kazanır. Bir tarafta duyarsızlaşan seyircinin gerçekliğe yüklediği anlam, diğer tarafta savaş içinde olan veya açlıkla mücadele edenin gerçekle yüz yüze kaldığı ve ona yüklediği anlam.

Atık ekmek parçalarından oluşan anlamsız bir yığıntı gibi görünen enstalasyon, belirli biri nokta ve açıdan aydınlatıldığında duvarda bir akbaba ve çocuk imgesi belirir. Mekân-zaman kavramları ile birlikte bir süreç ve neden-sonuç ilişkisi sözkonusudur. Uygulanan çalışma sebep-sonuç ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde; istenmeyen sonucun kaynaklandığı somut nedenlere, acı gerçeklere yöneltir bizi. 2011 yılında yayımlanan bir gazete haberinde, Türkiye Fırıncılar Federasyonundan (TFF) alınan bilgilere göre, sadece Türkiye’de günlük 4 milyon 600 bin ekmek israf edildiği belirtilmiştir. Basit bir hesaplama yapıldığında ülkemizde yıllık yaklaşık 1.7 milyar ekmek israf edilmektedir ki bunu, dünya genelinde düşündüğümüzde sayı belki de 100 milyarlaraya ulaşır. Dünyada binlerce belki de milyonlarca insanın açlıktan ve çeşitli hastalıklardan dolayı yaşam ile ölüm arasındaki ince çizgide olmasına rağmen, bu duruma sebep olan sosyal, kültürel ve siyasal sorunlara bir çözüm getirilememesi veya toplum bilincinde çözüme yönelik bir düşüncenin yer almaması gibi büyük sorunlarla maalesef karşı karşıyayız.

Fotoğrafta akbabanın duruşu gösteriyor ki açlıktan ölmek üzere olan bir çocuk kendisi için bir yaşam kaynağıdır. Gerek fotoğrafta görünen bu yaşam mücadelesinin kurgu değil gerçek olması gerekse bu fotoğrafı çeken Carter’ın intiharı; Rus yazar Lev Nikolayeviç Tolstoy’un (1828-1910) romanlarından birini hatırlatır bize: *İnsan Ne ile Yaşar?*

İlk bakışta çözümlenmesi zor, kaotik yapılar gibi algılanan, bazen seyircinin de kompozisyona dâhil edildiği hatta interaktif durumların gerçekleştiği bu görüntüler, perspektif kuralları, matematiksel hesaplamalar ve özel yöntemlerle oluşturulur. Anamorfik perspektif tekniğiyle gerçekleştirilen çalışmalarda uygulama alanı, yüzeyin özellikleri, izleyicinin konumu, bakış açısı, resmin nereden başladığı ve nerede bittiği gibi bazı durumlar göz önünde bulundurulur. Bu tür kaotik görüntülerde kavram veya algı kargaşası yaşayan izleyici hareket ederken şekillerin değiştiğini fark eder ve çalışmayı yavaş yavaş keşfetmeye başlar. Belirlenen özel bakış noktasına geldiğinde ise her bir parçanın ya da anlamsız görüntünün şaşırtıcı bir şekilde bir araya geldiğini görür.

Yanılsamalar, bazen bilimsel bazen de sosyal deneyler yapmak amacıyla da kullanılır. Bu noktada toplumun veya bireyin tepkisini ölçmek, hangi eğilimde olduğuna dair ipuçları aramak, kültürel açıdan değerlendirmeler yapmak ve sonuçlara ulaşmak adına yanılsama ve nedenleri merak edilen konu olmuştur. Dolayısıyla da bu nokta düşünce ve bu düşünceyi yönlendiren deneyimsel veya psikolojik etkenler ve manipülasyonlar devreye girmektedir. Tüm bu unsurlar ise gerçeklik, yanılgı-yanılsama ve simülasyon gibi kuram ve kavramların çeşitli biçimlerde ele alınıp tartışıldığı bir çağın göstergeleridir.

## 5. SONUÇ

Görme duyusuyla elde edilen pek çok veriyi beyin işlemeye ve anlamlandırmaya çalışır. Ancak gerçeğin olduğundan daha farklı algılanması veya algılatılması sonucunda oluşan yanılsamalar ve manipölasyonlar algıyı çeşitli biçimlerde etkiler. Her insanın yaratıcılığı, hayalleri ve tepkileri kişiye özgüdür ki gerçeklik kavramı da kişinin öznel düşüncesi, algısı ve yorumuyla farklı anlamlar kazanabilir. Çeşitli bilimsel temellere dayandırılıp diyalektik süreç olarak da ele alınan gerçeklik kavramını anlamlandırma veya çözümlemede ise algıyı yönlendiren etkenler mevcuttur. Buna istinaden gerçeği perdeleyen veya gizleyen çeşitli etmenler sayesinde şekillenen bir görünüş ve bir alışkanlık da söz konusudur.

Nitel ve nicel araştırmalar yapan bilim adamları gerçeklik, yanılsama ve simölasyon gibi kuramlar doğrultusunda algı ve düşünce ilişkileri hakkında çeşitli savlarını ortaya koymuşlardır. Yapılan bu araştırmalar ise sanat pratiklerinde yanılsamanın, kimi zaman gerçeği görmek adına, kimi zaman ise gizlemek adına kullanıldığını gösterir. Diğer taraftan izleyicinin bilinçaltına ulaşıldığında veya eser ile iletişime geçmeleri sağlandığında her birinin farklı anlamlar çıkarabileceği de görülür. Gerçeğin veya yanılsamanın kaotik yapısının izleyici üzerinde bıraktığı etki ve algıyı yönlendirmesi bu noktada çözümlenmiş olur. Göz ise artık görünenin ardında farklı fenomenler aramaya başlar.

Bazı teknik ve uygulamalarla yanılsamayı güçlendiren sanatçıların, görme duyusu üzerinden hareket ederek, imgeyi bellekteki çağrışımlara dayandırıp betimlediği sanat dinamiklerinde fenomenolojik yaklaşımlar etkin bir rol oynar. Örneğin 20. yüzyılda hareket üzerine odaklanan Kinetik sanat ve Op art gibi akımlarda sanal hareket ve yanılsama ortak bir felsefe ve amaçtı. Estetik kaygı dışında anlamın önceliğine yer veren Salvador Dali ve René Magritte gibi sürrealist sanatçılar ise bilinçten öte bilinçaltını hedef alan bir vizyona sahip olmuşlardı. Lyton'un da ifade ettiği gibi, göz ile görülen gerçekliği özümseme şeklinin geçerli olup olmadığını araştırmak ya da ona yeni bir yön vermek istenmiştir. Güncel sanatta ise sanatçılar, alternatif yöntemlerle algıda çeşitli tepkimelerin oluşmasını sağlamak ve yanılsama etkisini güçlendiren manipölasyonları gerçekleştirmek adına yeni yaklaşımlar sergilemektedir. Bilim ve sanatın aynı zamanda mühendisliğin bir araya geldiği

disiplinlerarası sanat platformunda teknoloji sanatsal bir araç olarak kullanılır hale gelmiştir. Böylece, karar vermeyi ve hatta zihni tamamen etkileyen bu teknolojik gelişmeler, bahsi geçen sanat sorgulamalarına yön vermektedirler.

Çalışma kapsamında uygulanan yanılsama teknikleri sayesinde uzam-mekan-kütle ilişkisiyle birlikte izleyici ve eser arasında gerçekleşen etkileşim de irdelenmiştir. Görsel efektlerin öne çıktığı görüntülerde yüzey veya mekânda yeni ütöpik alanlar yaratılmıştır. Uygulanan çalışmalardan da anlaşılacağı üzere, oluşturulmaya çalışılan yanılsamalar ve gerçekleşen fenomenler; algılanan gerçekliğin ardındaki gerçeklik, simülasyon ve manipülasyon gibi kavramlarla da ilişkilendirilerek sorgulanmıştır.

Daha ileri düzeylerde ve farklı alanlarda yanılsama vb. konular üzerine yapılmak istenen araştırmalar veya alternatif sorgulamalara referans olabileceği düşünülen bu çalışmada, ikiboyutlu yüzeyde gerçekleştirilen optik yanılsama etkisi ile birlikte çeşitli mekanlarda izleyicinin de dahil olabileceği çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Anamorfoz tekniği kullanılarak yanılsama kavramına yönelik farklı yaklaşımlar sergilemeye çalışılmıştır. Buna istinaden algıda oluşan fenomenler, sanal gerçek, simülasyon, etkileşimler ve izleyicinin rolü ön planda tutulup neden-sonuç ilişkilerine bağlı olarak konu hakkında analizler ve değerlendirmeler yapılmıştır. Ayrıca yanıltıcı betimlemenin teknik yöntemleri üzerinde durularak daha çok formalist yaklaşımlarla, görsel düşünceye, bilişsel sürece ve bir nevi eserle iletişim içinde olan izleyicinin algısına yönelik varsayımlar öne çıkartılmaya çalışılmıştır.

Yapılan araştırmalar ve değerlendirmeler sonucunda, başta yanılsama olmak üzere ele alınan kavramların asıl gerçekliği keşfetme yolunda kılavuzluk yapabileceği söylenebilir. Aynı zamanda bahsi geçen kuramlar referans alınarak düşünme, kavrama ve yaratma yetisine yardımcı olması ile birlikte, yapıta bakıp onu okuma ve farklı anlamlar çıkarabilme olanağı da sağlanır. Düşünsel ve biçimsel değerlendirme imkanı sağlayan çalışmalar, izleyicinin her adımında veya bakış açısında farklı görüngüler sunar. Resmin tuvali alışılmışın dışında ütöpik bir mekandır artık. Kaotik yapının ardında yatan ise ışıkla veya yansıma ile ortaya çıkan saklı gerçektir. Dolayısıyla da görünenin arkasındaki gerçekliği keşif yolculuğunda, gerçeğin aslında görüldüğü veya algılandığı gibi olmadığı sonucuna ulaşılır.

## KAYNAKLAR

- Aktaş, Ö. (2011). *3 Boyutlu Açık hava Reklamlarında Gerçekliğin Yeniden Üretimi; Mekâna Dayalı Görsel Algı Deneyimi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
- Alıcı, T. (2013). *Gerçek Bir Yanılsama: Bilinç*. (1.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Altunay, A. (2013). *Görsel Estetik*. (7.Baskı) Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- And, M. (2000). Sanat ve Yanılsama. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları 75, 53-67
- Arnheim, R. (1997). *Art and Visual Perception a Psychology of the Creative Eye*. England: University of California Press.
- Arnheim, R. (2012). *Görsel Düşünme*. (3. Baskı). (Çev. R. Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin Orijinali 1997’de yayımlandı)
- Ata, Ö. (2015), *Anamorfik Sanat Üzerine Araştırmalar ve Seramik Uygulamaları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, (1. Baskı). (Çev. ve Editör: Z. Rona). İzmir: Karakalem. (Eserin Orijinali 1998’de yayımlandı)
- Atalayer, F. (1994). *Temel Sanat Öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları. No:769, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları. No:5
- Atkinson Rita L. vd- Hilgard’ s Introduction to Psychology, Cenevre: Harcourt Press, 12.b,1996
- Avcı, S. (2014). Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (11), 53-67
- Aydınlı, S. (1992). *Mimarlıkta Görsel Analiz*. İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Baskı Atöyesi.
- Alberti, L. B. (2015). *Resim Üzerine ve Heykel Üzerine*. (Çev. A. Erol), (1.Baskı) İstanbul: Janus Yayıncılık. (Eserin Orijinali 1435’de yayımlandı)
- Balkır, S. (1995). *Yanılsamaların Algılamaya ve Plastik Dile Etkisi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Barnard, M. (2002). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. (1.Baskı), (Çev. G.Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi (Eserin Orijinali 1998’de yayımlandı)
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek, Günceli Anlamak*. (2.Baskı). (Çev. Gökçe Metin). İstanbul: Hayal Perest



- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (9. Baskı). (Çev. Oğuz Adanır). Doğu Batı: Ankara (İlk Türkçe baskı 1998’de yayımlandı)
- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (1. Baskı). (Çev. G. Sarı). İstanbul: Zeplin Kitap
- Berger, J. (2013). *Görme Biçimleri*. (19. Baskı). (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis (Eserin orijinali 1972’de yayımlandı).
- Berger, J. ve Mohr, J. (2007). *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*. (1.Baskı). (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Eserin Orijinali 1982’de yayımlandı).
- Blackmore, S. J., Brelstaff, G., Nelson, K. and Troscianko, T. (1995). Is the richness of our visual world an illusion? Transsaccadic memory for complex scenes. *Perception*. SAGE Journals. 24 (9). 1075-1081
- Brewster, Sir D. (1983). *Brewster And Wheatstone on Vision*. Nicholas J. Wade (haz.), Londra: Academic.
- Bulduk, S. (2014). *Duyum ve Algı Psikolojisi*. İstanbul: Nobel Kitapevi
- Burnie, D. (2011). *Işık*, (Çev. İ. Buğdaycı). Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu, Başvuru kitaplığı (Eserin ilk metni 1992)
- Büyükçelen, C. (2007). *Algı Yanılsamalarının Mekan Tasarımına Etkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli
- Büyükkeçeci, S. (2013). *Mantık Oyunları ve Paradokslar*. (11. Baskı) İstanbul: Timaş Yayınları
- Candemir, T. (2012). Yanılsama - Gerçek Mekân / Illusion - Real Space. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kampus- Antalya  
<http://www.webcitation.org/6wei7hn9t> web adresinden 22 ocak 2018’de alınmıştır.
- Cauquelin, A. (2005). *Çağdaş sanat*, (Çev. Ö. Avcı), Ankara: Dost Kitabevi
- Crary, J. (2010). *Gözlemcinin Teknikleri (On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*. (2. Baskı). (Çev. E. Daldeniz). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1992’de yayımlandı)
- Cömertoğlu, K. (2011). *İllüzyon Sanatı, Para, İskambil, Sigara vs.* (5.Baskı). İstanbul: Alfa
- Cüceloğlu, D. (1991). *İnsan ve Davranışı, Psikolojinin Temel Kavramları*. (2. Baskı) İstanbul: Remzi Kitapevi
- Da Vinci, L. (Editör: H. A.Suh) (2015). *Leonardo ’nun defterleri, Büyük Üstattan Uygulamalı Dersler*. (3. Baskı). (Çev. A. Serin). Ankara: Arkadaş. (Eserin orijinali 1883’de yayımlandı)

- Derman, İ. (2010). *Fotoğraf ve Gerçeklik*. (2. Baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap
- Demir, A. (1993). *Temel Plastik Sanatlar Eğitimi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Eagleman, D. M. (2001). Visual Illusions and Neurobiology. *Nature Reviews Neuroscience*, Macmillan Magazines, 2 (12), 920-926
- Ertan, G. ve Sansarcı, E. (2016). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*. (1. Baskı) İstanbul: Alternatif
- Eroğlu, Ö. (2003). *Resim Sanatı Sözlüğü*. (1. Baskı). İstanbul: Nelli Sanatevi
- Escher, M.C. (2005) *Grafik Yapıtları*. (1.Baskı). (Çev. Z. Kalkandelen). İstanbul: TASCHEN/ Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1959 yayımlandı).
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (2.Baskı). (Çev. G. Aldoğan, F.C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest. (Eserin orijinali 2010'de yayımlandı)
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*. (3.Baskı). (Çev. S. Atay- Eskier). İzmir: Karakalem
- Florenski, P. (2011). *Tersten Perspektif*. (Çev. Zeynep Sayın). İstanbul: Metis (Eserin orijinali 1989'da yayımlandı).
- Gelb, J. M. (2013). *Leonardo da Vinci Gibi Düşünmek*. (3.Baskı). (Çev. T. Büyükonat) İstanbul: Beyaz Yayınları. (Eserin Orijinali 1998'de yayımlandı)
- Genç, A. Sipahioğlu, A. (1990). *Görsel Algılama, "Sanatta Yaratıcı Süreç"*. İzmir: Sergi Yayınevi
- Goethe, J. W. von, (2013), *Renk Teorileri*. (1.Baskı). (Çev. İ. Aka). İstanbul: Kırmızı Yayınları. (Eserin orijinali 1810'da yazıldı).
- Goethe, J. W. von, (1949), *Gedenkausgabe Der Werke*. Zürih: Birief Und Gespache, Ernst Beutler (Haz.)
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. (1. Baskı). (Çev. A. Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi (Eserin orijinali 1960-61'de yayımlandı).
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve Yanılsama*. (2. Baskı). (Çev. A. Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi (Eserin orijinali 1960-61'de yayımlandı).
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın Öyküsü*. (2.Baskı).(Çev. E. Erduran ve Ö.Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi (Eserin orijinali 1950'de yayımlandı).
- Gombrich, E. H. (2015). *İmge ve Göz*. (1. Baskı). (Çev. K. Atakay). İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Gregory, R. L. (1979). *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*. (3. Baskı), New York: McGraw-Hill.

- Gregory, R. L. (1997). Knowledge in Perception and İllusio. *Philos Trans R Soc Lond B Biol Sci*, The Royal Society Printed in Great Britain: 352 (1358) 1121–1127.
- Groh, J. M. (2016). *Mekân Yaratmak, (Beyin Neyin Nerede Olduğunu Nasıl Biliyor?)*. (1.Baskı). (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis. (Eserin orijinali 2014’de yayımlandı).
- Grzymkowski, E. (2016). *Sanat 101, Leonardo da vinci’den Andy Warhol’a sanat hakkında bilmeniz gereken her şey -Bir Çırpıda Güzel Sanatlar*. (3. Baskı). (Çev. O. Düz). İstanbul: Say (Eserin orijinali 2014- 2015’te yayımlandı).
- Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi- eleştirel bir giriş*. (1.Baskı). (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Sel
- Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). (2011). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (1. Baskı). (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. (Eserin orijinali 2003’te yayımlandı).
- Hasol, D. (1998). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. (Çev.Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 78 Agora Kitaplığı.
- Hofmann, H. (1955). The Color Problem in Pure Painting- İts Creative Origin” in Hans Hofmann, Sergi Kataloğu Kootz Gallery: New York
- Hofstadter, Douglas R. (2011) *Gödel, Escher, Bach: bir Ebedi Gökçe Belik*. (1. Basım). (Çev. E. Akça ve H. Koyukan). İstanbul: Pinhan Eserin orijinali 1979’da yayımlandı).
- Honnef, K. (1990) *Contemporary Art*, English translation: Hugh Beyer, Benedikt Taschen, Köln
- Houston, J. (2007). *Optic Nerve Perceptual Art of 1960s*. Çin: Merrell Puplishers Ltd.
- Hume, D. (2014). *İnsanı Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma*. (Çev. M. Özgen). Bursa: Bilbos Kitapevi
- Jensen, C. J. (2016). *Bilinçaltı Zihninizin Gücü*. (3. Baskı). (Çev. S. Toksoy). İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık. (Eserin orijinali 2013’de yayımlandı).
- Kandinsky, V. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. (1.baskı). (Çev. T.Turan). İstanbul: Yapı kredi yayınları. (Eserin orijinali 1912’de yayımlandı).
- Karadağ, Ç. (2004). *Görme Kültürü,(görüntüler evreni)*. (1.Basım). Ankara: Doruk Yayıncılık
- Karavit, C. (2006). *Işık Gölge*, (1.Basım). İstanbul: Telos Yayıncılık

- Keleşoğlu, B. Uygungöz, M. Sanat ve Tasarımda Anamorfik Görüntüler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. Anadolu Üniversitesi yayınları N: 10, (7), 1-18.
- Kimpton, D. (2011). *İnanılmaz özel efektler*. (4.baskı). (Çev. O. Şen). İstanbul: Timaş Yayınları. (Orjina metin, Kimpton D. 1998).
- Klee, P. (2011). *Modern Sanat Üzerine (On Modern Art 1948)*. (4. Baskı). (Çev. K.Çaydamalı). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Kocalan, M. ve Türkdoğan, T. (2018). Çağdaş Sanatta Bir Yanılsama Tekniği: ‘Anamorfoz’ ve Felice Varini. *Journal of History Culture and Art Research, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi* 7(1), 527-541.
- Krausse, A. K. (2005). *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (1. Baskı). (Çev. D. Zaptçioğlu). Almanya: Literatür.
- Labno, J. (2015). *Rönesans Ayrıntıda Sanat*. (2. Baskı). (Çev. E. Dastarlı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lavater, J. K. (1984) *Essays on Physiognomy*, (Çev. T. Holcroft) Stuttgart.
- Lhote, A. (2000). *Sanatta değişmeyen plastik değerler*. (1. Baskı). (Çev. K. Özsegin). Ankara: İmge Kitapevi
- Little, S. (2006). *...İzmler, Sanatı Anlama*. (1.Baskı). (Çev. D. N. Özer). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları/Resim-Heykel-Mimarlık
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (2. Baskı). (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1996’da yayımlandı).
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinal metni 1980, İlk basım1982)
- May, R. (2013). *Yaratma Cesareti*, (Çev. A. Oysal). (1.Baskı). İstanbul: Metis. (Eserin orijinali 1975’te yayımlandı).
- Ord, C. (2007). *Hiç Resim Uçar mı? -oyunlu göz yanılsamaları*. (1.Baskı). İstanbul: Marsık Yayıncılık, Tarquin Yayınları.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Cayton, D. L., Wigg, P. R. ve Bone, R.O. (2015). *Sanatın Temelleri: Teori ve uygulama*. (1.Baskı). (Çev. N. B. Kuru ve A. Kuru), İzmir: Kara kalem. (Eserin Orijinali 1968’de yayımlandı).
- Özaslan,H.(2010). *Şeffaflık Kavramı Üzerine Görsel Çözümlemeler*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Paris, John A. (1827). *Philosophy in Sport Made Science in Earnest; Being An Attempt To Allustrate The First Principle of Natural Philosophy By The Aid of Popular Toys and Sports*, Londra: Thornburn 3.

- Parsıl, Ü. (2012). *Görsel Algılama*, (1.Baskı). İstanbul: An Yayıncılık
- Pinna, B. (1990). *Il Dubbio sull'Apparire*. Padua: Upsel Editore.
- Pinna, B. and Brelstaff, G. J. (2000). A new visual illusion of relative motion. *Vision Research*, 40 (16), 2091-2096.
- Platon, (2015). *Devlet*. (Çev. H. İlhan). Dünya Klasikleri Dizisi: 029, Ankara: Yason Yayınları
- Rensink, R.A., O Regan, K and Clark, J. (1997). To See or not to See: The Need for Attention to Perceive Changes in Scenes. *Psychological Science Research Article*. 8 (5). 368-373
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010), Dijital sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 10 (3), 213–238
- Sarıkartal, Z. (2007). Sanat Alanının Küresel Kurumsallaşması ve Yerleştirmenin (Enstalasyon) Gelişimi. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, (16) 139-154
- Sayar, K. ve Dinç, M. (2013). *Psikolojiye Giriş*. (4.Baskı). İstanbul: Dem
- Shanken, E. A. (2012). *Sanat ve Elektronik Medya*, (Çev. O. Akınhay), İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi. (Eserin orijinali 2009'da yayımlandı).
- Solina F. and Batagelj, B. (2007). *Dynamic Anamorphosis University of Ljubljana*. Faculty of Computer and Information Science, Computer Vision Laboratory
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2003). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi
- Stoichita, V. I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*, (Çev. B. Aydın) (1. Baskı) Ankara: Dost Kitapevi.
- Süzen, H. N, (2010). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme. *Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (6), 147-162
- Şenol, T. (2017). Görmenin Morfolojisi: Soyut-Geometrik Olasılıklar ve Anamorfik Oluşumlar, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Erzurum
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur (modern ustaları anlamak)* (Çev. F. C. Çulcu). (1. Baskı) İstanbul: Hayalperest
- Tuğal, S. A. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Op art*. (1.Baskı). İstanbul: Hayalperest

- Turrel, J. (1985). *Interview with James Turrel*, in Julia Brown, ed. *Occluded Front: James Turrel Sergi Kataloğu*, (Los Angeles: Museum of Contemporary Art,) 41.
- Türkdoğan, T. (2004). *Çağdaş Sanat*. (1. Baskı). Ankara: Piramit Yayıncılık
- Türkdoğan, T. (2014) *Sanat Kültür Politika. Modernizm Sonrası Tartışmalar*. (1. Baskı). İstanbul: Nobel
- Uçar, T. F. (2016), *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. (8. Baskı), İstanbul:İnkılap Kitapevi
- Üçüncü, N. (2013). *İki Boyutlu Düzlemde Üç Boyutluluğun Sağlanması Görsel Algı Etkisinin Sanat Eğitimi Kapsamında İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ülker, D. (2014). *Mekân Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir
- Veltman, K. H. (1986). Perspective, Anamorphosis and Vision. *Marburger Jahrbuch*, Marburg, 21, 93-117.
- Ward, B. (1979). *Altıncı Duyu, Duyuötesi Algı*, (1. Basım), (Çev: İ.Babacan). Ankara: Remzi Kitapevi
- Weyers, F. (2005). *Salvador Dali, hayatı ve eserleri*. (Çev. S. Bulutsuz). İtalya: Literatür
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur. 21. yüzyıl sanatı yaşamak*. (1. Baskı). (Çev. F. C. Erdoğan), İstanbul: Hayalperest
- Yalçın, E.D. (2016) *Güncel Sanat Pratiklerinde Metafor Olarak Gölge*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, (1. Baskı). Ankara: Ütopya
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya
- Yılmaz, M. (2018). *Heymimres, Nelik ve Kimliğin Diyalektiği* (1. Baskı) Ankara: Ütopya
- Yüksel, R. (2002). Plastik Sanatlar ve Algıda Yanılsama. *Anadolu Sanat Dergisi* (12), 176-198.

## İnternet Kaynakları

- İnternet: Abts, T. The Art History Archive - Abstraction (2004)  
Web:<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/abstractexpressionism/Tomma-Abts.html> adresinden 6 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Adrien, M and Claire, B. (2013) *Hakanai*,  
Web:<http://www.am-cb.net/projets/http-www-am-cb-net-projets-hkn> adresinden 15 Haziran 2017’de alınmıştır.
- İnternet: Aldredge, M. (2012) The Illusionist: The Mind-Bending Installations of Artist Felice Varini Web:<http://www.gwarlingo.com/2012/optical-illusions-of-felice-varini/> adresinden 20 Nisan 2017’de alınmıştır.
- İnternet: Alex chinneck on his architectural intervention at london's covent garden web: <https://www.designboom.com/art/alex-chinneck-intervention-london-covent-garden-09-22-2014> adresinden 9 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Alsaç, Ü. (2010). *Görsel Yanılsamaların Hayranlık Uyandıran Dünyası*.  
Web:[http://www.ustunalsac.com/gorsel\\_yanilsamalar/](http://www.ustunalsac.com/gorsel_yanilsamalar/) adresinden 20 ocak 2016’de alınmıştır.
- İnternet: Akçay, G. (2016) Akıl&Beyin, Psikoloji Klasik Bir İllüzyon ve Onu  
Web: Mükün Kılan Beyin Mekânizması Nisan 9th,  
<https://Bilimfili.Com/Klasik-Bir-İlluzyon-Ve-Onu-Mumkun-Kilan-Beyin-Mekânizması/> adresinden 24 Eylül 2017’de alınmıştır.
- İnternet: Atlas sanat galerisi, (2008) Tansel Türkdoğan  
Web: <http://www.webcitation.org/6wmSFvaSM> adresinden 27 Ocak 2018 ‘da alınmıştır.
- İnternet: Bakkalcı, A. C. (2013). Avrupa birliği sertifika programı, Aydın İktisat Fakültesi. Web:[http://akademik.adu.edu.tr/fakulte/iktisat/webfolders/1\\_Ders.pdf](http://akademik.adu.edu.tr/fakulte/iktisat/webfolders/1_Ders.pdf) adresinden 19 Aralık 2017’ de alınmıştır.
- İnternet: Baltrušaitis, J. (1977), *Anamorphic Art*. Cambridge : Chadwyck - Healey Ltd. Web:<https://s3.amazonaws.com/freud2lacaan.docs/Anamorphic.pdf> adresinden 16 Haziran 2017’de alınmıştır
- İnternet: Baudrillard, J. (2002) İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik, Jean Baudrillard. (Çev. O. Adanır). *Doğu Batı Dergisi*, (19),  
Web:<http://sanatokuma.blogspot.com.tr/p/illuzyon-yitirilen-illuzyon-ve-estetik.html>
- İnternet: Buket, 2011, Sokakta klasik sanat Web: <http://www.sanاتبlog.com> adresinden 1 Kasım 2017 ‘de alınmıştır.
- İnternet: Buket, 2013, Gibbs’in Çiftliğinde Heykelleri Var, SanatBlog  
Web:<http://www.sanاتبlog.com/gibbsin-ciftliginde-heykelleri-var/> adresinden 21 Haziran 2017’ de alınmıştır.



- İnternet: Buket, (2014), Orosz'dan yanılsamalı hikayeler, SanatBlog  
Web:<http://www.sanatblog.com/oroszdan-yanilsamali-hikayeler/> adresinden 28 Nisan 2017' de alınmıştır.
- İnternet: Buket, (2015). *Işık Bükücü Dansçılar* Web: <http://www.sanatblog.com> adresinden 20 Haziran 2017 'de alınmıştır.
- İnternet: Bulter, A. (2015). interview with artist kumi yamashita by Andy Bulter  
<https://www.designboom.com/art/kumi-yamashita-interview-03-05-2015/> adresinden 12 aralık 2015' de alınmıştır.
- İnternet: Collins, D. L. (1992), *Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Web: Perspective and Construction of the Gaze*. Leonardo 25 (1): 72–82,  
[https://www.jstor.org/stable/1575625?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1575625?seq=1#page_scan_tab_contents) adresinden 13 temmuz 2017' de alınmıştır.)
- İnternet: Çağlayan, S., Korkmaz, M. ve Öktem, G. (2014). Sanatta Görsel Algının Literatür Açısından Değerlendirilmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi. Journal of Research in Education and Teaching*, Cilt:3 Sayı:1 Makale No: 16 s.160-173 Web:<http://www.webcitation.org/6wekTekcB> adresinden 22 Ocak 2018' de alınmıştır.
- İnternet: Dekel, G. (2008). *I Am a Painter*. Perspective-localized painter, Felice Varini, interviewed, Interview held in Paris, France, 26 May 2008. Web: <http://www.poeticmind.co.uk/interviews-1/i-am-a-painter/> adresinden 22 şubat 2017' de alınmıştır.
- İnternet: Demircan, K. (2016). Evren Bir Simülasyon Mu? Elon Musk, Matrix Dünyasında Yaşıyoruz Dedi, Bilim-Teknoloji <http://khosann.com/evren-bir-simulasyon-mu-elon-musk-matrix-dunyasinda-yasiyoruz-dedi/> adresinden 14 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Demirel, E. (2004). Mekân Kurgusu Boşluğun Mimarisi. *Mimarlık Dergisi* Hacettepe Üniversitesi, İç Mimari ve Çevre Tasarımı Bölümü  
<http://www.webcitation.org/6wemH4huS> web adresinden 22 Ocak 2018' de alınmıştır
- İnternet: Deveci, E. 2012 Boğaziçi Üniversitesi,  
Web:<http://istanbulmuseum.org/artists/belize-demircioglu.html> adresinden 18 Haziran 2016 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Doyran E. Y. (2013). Gerçekliğin Maskelenmesi ve Simülasyon  
Web:<http://www.tanselturkdogan.com/e-yildiz-doyran-gercekligin-maskelenmesi-ve-simulasyon/> adresinden 14 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Dunn, M. (2008 updated edition). *New Zealand Sculpture: A history*. Auckland, New Zealand: Auckland University Press.  
Web:<https://juliennedickey.wordpress.com/archive-2015/visionary-structures-research/neil-dawson/> adresinden 14 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.

- İnternet: Eerdeken, F. Web: <http://www.fred-eerdeken.be/about/> adresinden 14 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Ercan, G. Anamorfik tekniğin çağdaş temsilcisi István Orosz Güler Sanatta web:<http://gulersanat.com/Icerikler/uploads/2017/01/IO-Roportaj.pdf> adresinden 14 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır
- İnternet: Erdemir, B.(2015) Her Yüzünde Başka Bir Resim Beliren Anamorfik Küp Heykel, Web: <http://bigumigu.com/haber/her-yuzunde-baska-bir-resim-beliren-anamorfik-kup-heykel/>adresinden 13 Ağustos 2016 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Erdemli, G. (2013) Düşten Yapılmış Sahneler Kültür ve Sanat Web: <http://tasarimhersey.com/dusten-yapilmis-sahneler/> adresinden 3 Haziran 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Genç, A. (2010), Algı Sistemleri ve Görüntü Estetiği, *Sanat Dergisi. Cilt:0 Sayı:3* Web: <http://www.webcitation.org/6wel1JmMQ> adresinden 22 ocak 2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Gumus, F. (2013) Gölgelede Saklı Sanat, Kültür ve Sanat, Web: <http://tasarimhersey.com/golgelerde-sakli-sanat/> adresinden 27 Eylül 2016 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Habib, I. (1993). Shakespeare's Pluralistic Concepts Of Character, A Study In Dramatic Anamorphism. Web:[https://books.google.com.tr/books?id=9vmvAThyCw4C&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=9vmvAThyCw4C&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false), adresinden 21 Ocak 2015'te alınmıştır.
- İnternet: Hunt, James L. "The Channel Anamorphosis", *Journal of Mathematics and the Arts*, Vol. 3, No. 1, March 2009, 19–31 Web:<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17513470902869337> adresinden 1 Kasım 2017 'de alınmıştır
- İnternet: Howarth, D. (2014) Felice Varini paints perspective-dependant artwork across Belgian city <https://www.dezeen.com/2014/07/22/felice-varini-trois-ellipses-ouvertes-desordre-artwork-hasselt-belgium/> adresinden 20 Şubat 2017 tarihinde alınmıştır
- İnternet: Hurwitz, J. Web: <http://www.jontyhurwitz.com>, adresinden 08 Ocak 2017' de alınmıştır.
- İnternet: İzgi, H.B. Paranoia (hezeyan, sanrı, delüzyon) Nedir? Web: <http://www.psikolojiportali.com>, adresinden 1 Kasım 2017 'de alınmıştır.
- İnternet: Jobson, C. (2013). *The Impossible Geometry of Fanette Guilloud* Web: <http://www.webcitation.org/6wnFTEVAA>adresinden 27 Ocak 2018'da alınmıştır.

- İnternet: Jobson, C. (2013) *The Skewed, Anamorphic Sculptures and Engineered Illusions of Jonty Hurwitz* January 21  
Web:<http://www.thisiscolossal.com/2013/01/the-skewed-anamorphic-sculptures-and-engineered-illusions-of-jonty-hurwitz/> adresinden 09 haziran 2016’ da alınmıştır.
- İnternet: Johansson, E. (2017) *Surreal Photography*.  
Web: <http://www.erikjohanssonphoto.com/about/> adresinden 9 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Kavrakoğlu, F. (2013) Web:<http://blog.kavrakoglu.com/tag/kinetik-sanat> adresinden 19 mart 2017’ de alınmıştır.
- İnternet: Kayaoğlu, H. S. (2013). “Her Görünen Görüldüğü Gibi Değildir”  
Web:<https://www.hasansabrikayaoglu.com/her-gorunen-gorundugu-gibi-degildir/> adresinden 16 Mayıs 2015 te alınmıştır.
- İnternet: Kumar, (2012), *Out of The Garbage And Into The Light: Shadow Art By Tim Noble, Sue Webster, And Fred Eerdekens*  
Web:[http://www.thalo.com/articles/view/315/out\\_of\\_the\\_garbage\\_and\\_into\\_the\\_light\\_shadow\\_art](http://www.thalo.com/articles/view/315/out_of_the_garbage_and_into_the_light_shadow_art) adresinden 21 Haziran 2017’de alınmıştır.
- İnternet: Minguzzi, S. (2013). *Felice Varini Optical Art Another perspective, Optical Illusion And Visual Ambiguities In Contemporary Art*.  
Web: <http://www.silviaminguzzi.com/anotherperspective/varini.htm> adresinden 23 Ekim 2016 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: M & Claire B, (2013). Web: <https://www.am-cb.net/projets>, adresinden 17 Haziran 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: New World Encyclopedia, (2017) *Hering illusion*  
Web:[http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Hering\\_illusion](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Hering_illusion) adresinden 22 Kasım 2017’de alınmıştır.
- İnternet: NND, Nedir Ne Demek <http://www.nedirnedemek.com/art-imge-nedir> adresinden 29 Nisan 2016’ da alınmıştır.
- İnternet: Öke, N. (2015) *Graffiti sanatçısı Odeith’in gerçeküstü 3 boyutlu eserleri*  
Web: <https://gaiadergi.com/graffiti-sanatcisi-odeithin-gercekustu-3-boyutlu-eserleri/> adresinden 16 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Patcrosset (2014) *Markus Raetz'in portreleri*  
<https://youartsw.wordpress.com/2014/11/08/markus-raetz-portraits/> adresinden 19 Haziran 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Pinel, J. (2005) *Biopsychology (6th ed.)*. Boston: Allyn & Bacon  
Web:<http://kalbinesirleri.blogspot.com.tr/2015/06/optik-illuzyon.html> adresinden 19 ekim 2017’ de alınmıştır.

- İnternet: Pinna Baingio (2009), *Pinna illusion* Scholarpedia, 4(2):6656.  
Dipartimento di Scienze dei Linguaggi, Università di Sassari, Italy web:  
[http://www.scholarpedia.org/article/Pinna\\_illusion](http://www.scholarpedia.org/article/Pinna_illusion) adresinden 17 Haziran 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Plastik Sanat İlkeleri  
Web:<http://www.tamsanat.net/atolye/tasarim-atolyesi/ilkeler-elemanlar.php?post=151> adresinden 14 kasım 2017' de alınmıştır
- İnternet: Patcrosset (2014) Markus Raetz'in portreleri  
<https://youartsw.wordpress.com/2014/11/08/markus-raetz-portraits/> adresinden 19 Haziran 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Pregizer, L. (2016). Vücut ressamlarından Metamorphosis  
<http://blog.istanbul1881.com/etiket/laila-pregizer/> adresinden 25 Eylül 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Rousse, G. (2016) Las Vegas Permanent in-situ Installation. Web:  
<http://www.georgesrousse.com/en/news/article/las-vegas-2016/> adresinden 14 Aralık 2017 tarihinde alınmış
- İnternet: Rousse, G. Web: <http://www.georgesrousse.com/en/biography/> adresinden 20 haziran 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Rousse, G. 2010, i like this art contemporary art blog  
Web: <http://ilikethisart.net/?p=7508> adresinden 21 Haziran 2017'de alınmıştır.
- İnternet: Sevindik, A. (2011). Human Perception And Information Presentation Web:  
<https://eembdersler.files.wordpress.com/2011/09/2008639004g-human-perception-and-information-presentation.pdf> adresinden 22 Ekim 2017'de alınmıştır
- İnternet: Starbucks In The Heart Of The Las Vegas Strip,  
Web: <https://www.cosmopolitanlasvegas.com/starbucks> \_adresinden 12 Şubat 2017' de alınmıştır.
- İnternet: Shanken, E. A. (2015). Contemporary Art And New Media Digital Divide Or Hybrid Discourse? Art Research Journal  
Web:<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/viewFile/7295/5889> adresinden 22 Ocak 2018' de alınmıştır.
- İnternet: Solomon R. (2013) Guggenheim Museum James Turrell  
Web:<https://www.guggenheim.org/exhibition/james-turrell> adresinden 12 Ekim 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Spriggs, D. <http://www.davidspriggs.com/holocene/> adresinden 17 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Sugihara K. (2014) Mathematical Art Galleries  
<http://gallery.bridgesmathart.org/exhibitions/2014-bridges-conference/kokichi-sugihara> adresinden 12 Eylül 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: <https://www.sabah.com.tr/yasam/2011/08/21/turkiyede-gunluk-ekmek-israfi> adresinden 7 Kasım 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Şencan, Z (2016) *Maurits Cornelis Escher: Grafik Sonsuzun ve İmkânsız Desenlerin Peşindeki Kaşif -2* Web: <https://ziyaversencan.blogspot.com.tr> adresinden 22 Ocak 2018'de alınmıştır.

İnternet: Tern, J. (2015) Neil Dawson  
Web: <https://juliennedickey.wordpress.com/archive-2015/visionary-structures-research/neil-dawson/> adresinden 8 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Thomas Weynants (2003). Anamorphoses, The World Of Hidden Images  
Web: <http://www.visual-media.be/> adresinden 14 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Thornhill, T. (2012) We all crave it, but can you stand the silence? The longest anyone can bear Earth's quietest place is 45 minutes  
Web: <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2124581/The-worlds-quietest-place-chamber-Orfield-Laboratories.html> adresinden 01 Ocak 2017'de alınmıştır.

İnternet: Tim Noble and Sue Webster, *Cold Death*  
Web: [http://www.timnobleandsuewebster.com/cold\\_death\\_2009.html](http://www.timnobleandsuewebster.com/cold_death_2009.html) adresinden 15 Eylül 2016'de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu Sözlüğü TDK  
Web: <http://www.tdk.gov.tr/index.php> adresinden 12 eylül 2014' de alınmıştır.

İnternet: Valbuena P. (2014). Kinematope  
Web: <http://www.pablovalbuena.com/selectedwork/kinematope/> adresinden 26 Mayıs 2017' de alınmıştır

İnternet: White Rabbit Collection, (2010) Xia Xiaowan,  
Web: <http://www.whiterabbitcollection.org/artists/xia-xiaowan/> adresinden 17 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Winston, A. (2014). Alex Chinneck performs architectural "magic trick" With Covent Garden building installation.  
Web: <https://www.dezeen.com/2014/10/02/alex-chinneck> adresinden 20 Eylül 2017 tarihinde alınmıştır

İnternet: Yazıcı, Y. E. (2015) Anamorfik İllüzyonun Mekân Algısına Etkilerinin Web: Farklı Sanatçı Yaklaşımlarına Göre İrdelenmesi *Sanat ve Tasarım Dergisi*, s.139-148 <http://www.webcitation.org/6wezSDXLJ> adresinden 22 Ocak 2018 'de alınmıştır

İnternet: Yel, N. H. Anamorfoz tekniğın çağdaş temsilcisi Istvan Orosz  
Web: <http://www.yakamozyakut.com.tr/kultur-sanat/anamorfoz-teknigin-cagdas-temsilcisi-istvan-orosz-h7404.html> adresinden 03 Şubat 2017 'de alınmıştır.

İnternet: Yılmaz M. *Resim, Güncel Sanat ve Joseph Kosuth*,  
Web:<https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/resim-guncel-sanat-ve-joseph-kosuth-mehmet-yilmaz/> adresinden 22 Temmuz 2017' de alınmıştır.

İnternet: Y-Jean Mun-Delsalle (2015) Kumi Yamashita Plays with Shadows to Create Art Web:<http://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2015/04/25/kumi-yamashita-plays-with-shadows-to-create-art/#35ef3c366d4d> adresinden 15 Ekim 2016 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Yalçın, S. (2015) Web: <http://odatv.com> adresinden 24 Eylül 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Yellin, D. TED. (Technology Entertainment Design), 2014  
Web:[https://www.ted.com/talks/dustin\\_yellin\\_a\\_journey\\_through\\_the\\_mind\\_of\\_an\\_artist?language=tr#t-8741](https://www.ted.com/talks/dustin_yellin_a_journey_through_the_mind_of_an_artist?language=tr#t-8741) adresinden 9 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Mustafa Kocalan  
Uyruğu : TC  
Doğum tarihi ve yeri : Göynük- 01.08.1978  
Medeni hali : Evli  
Telefon : 0535 828 9482  
e-mail : mustafakocalan@gmail.com



### Eğitim

| Derece        | Eğitim Birimi                                                                    | Mezuniyet tarihi |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------------|------------------|
| Yüksek lisans | Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Resim Anasanat Dalı)              | 2010             |
| Lisans        | Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Resim)                            | 2007             |
| Önlisans      | Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi 2004<br>Turizm ve Otel İşletmeciliği |                  |

### İş Deneyimi

| Yıl  | Yer                                                 | Görev               |
|------|-----------------------------------------------------|---------------------|
| 2012 | Karabük Üniversitesi S. F.T.Güzel S ve T. Fakültesi | Araştırma görevlisi |

### Yabancı Dil

İngilizce

### Yayınlar

Kocalan, M. ve Türkdoğan, T. (2018). Çağdaş Sanatta Bir Yanılsama Tekniği: ‘Anamorfoz’ ve Felice Varini. *Journal of History Culture and Art Research, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi* 7(1), 527-541.  
doi:http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i1.103



Kocalan, M. (2016). Güncel Sanat Pratiklerinde Anamorfik İllüzyonlar / Görüntüler, *2015 IFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu, Elektronik Bildiri Kitabı*, 294-303

### **Uluslararası Sergiler**

2018- USBIK 2018 Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Sergisi Kayseri Erciyes Üniversitesi

2017- Pamukkale Üniversitesi 1. Uluslararası Sanat Eğitimi Sempozyumu Sergisi (20-22 Nisan 2017) Denizli 2017

2017- Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu Sergi ( 3-5 Mayıs) Muğla 2017

2015- IFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu Sergisi. Selçuk Üniversitesi. Konya

2014 - Anadolu Uluslararası Sanat Eğitimi Sempozyumu Jürili sergi, Anadolu Üniversitesi Eskişehir

### **Ulusal Sergiler**

2017- Öğretim Elemanları Karma Resim Sergisi. Sergisi, S.F.T. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Sanat Galerisi, Safranbolu-Karabük

2016- Ordu Üniversitesi Batı Karadeniz Üniversiteleri Öğretim Elemanları Karma Resim Sergisi

2015- Gazi Üniversitesi– Tunus Caddesi No:35, Karma Sergi Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara

2015- 24 Kasım Sanat Eğitimcileri Sergisi, S.F.T. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Sanat Galerisi, Safranbolu-Karabük

2014 - S. F. T. G S Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Elemanları Resim Sergisi. Karabük

2014- Alaybey Karoğlu Sanatta 30.yıl Etkinlikleri Öğrenci Sergisi. Devlet Resim ve Heykel Müzesi/ Ankara

2008 - Anadolu Üniversitesi 50. Yıl Ulusal Resim Yarışması Sergisi, (Sergileme) A. Ü. Kütüphanesi Eskişehir.

- 2008- Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Karma Resim Sergisi, Büyükşehir Sanat Galerisi. Kocaeli.
- 2008 - Suluboya Karma Resim Sergisi. Avrasya Alışveriş Merkezi, Eskişehir.
- 2007 - Nilüfer Belediyesi Karma Resim Sergisi, Nilüfer Bld. K. Kültür Evi, Bursa
- 2006 - 16. İstanbul Sanat Fuarı. TÜYAP. Karma Sergi. İstanbul
- 2006 - Teracco Resim Yarışması (Sergileme), Eskişehir.
- 2004 - 14. İstanbul Sanat Fuarı. TÜYAP. Karma Sergi. İstanbul

#### **Sempozyum vb. Etkinlikler**

- 2018- USBIK 2018 Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Sergisi Kayseri Erciyes Üniversitesi
- 2017- Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu Sergi ( 3-5 Mayıs) Muğla 2017
- 2017- Pamukkale Üniversitesi 1. Uluslararası Sanat Eğitimi Sempozyumu Sergisi, (20-22 Nisan 2017) Denizli 2017
- 2015- IFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildiri ve Sergi, Selçuk Üniversitesi. (12-13 Kasım) Konya
- 2014 - Anadolu Uluslararası Sanat Eğitimi Sempozyumu Jürili sergi Anadolu Üniversitesi Atatürk Kültür ve Sanat Merkezi



*GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..*

