



T.C.

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

GÖRSEL SANATLARDA PERDE İMGESİ

Yüksek Lisans Tezi

Merve KORKMAZ

DÜZCE, 2020



T.C.

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

GÖRSEL SANATLARDA PERDE İMGESİ

Yüksek Lisans Tezi

Merve KORKMAZ

Danışman: Doç. Dr. Burhan YILMAZ

DÜZCE, 2020

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının özgünlüğünü; araştırma sürecimin bütününde bilimsel etik ilke ve kurallarını dikkate aldığımı; bu çalışma kapsamında kullandığım bilgilere ilişkin kaynakları Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Kılavuzu'na uygun olarak belirttiğimi ve bu çalışmanın Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından kullanılan “intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Bu beyana aykırı herhangi bir durumun tespiti durumunda, doğabilecek bütün sonuçlar üzerindeki sorumluluğumu kabul ettiğimi bildiririm.

....../....../20....

Merve KORKMAZ

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın yürütülmesi sırasında desteğini esirgemeyen tez danışmanım sayın Doç. Dr. Burhan Yılmaz'a, eleştirileri ve fikirleriyle bu çalışmanın oluşmasında değerli katkıları olan sayın Dr. Öğretim Üyesi Birsen Giderer'e ve desteklerini esirgemeyen aileme sonsuz teşekkür ederim.



Merve KORKMAZ

ÖZET

GÖRSEL SANATLARDA PERDE İMGESİ

Merve KORKMAZ

Düzce Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Dr. Burhan YILMAZ

Aralık, 2020, 170 Sayfa

Bu tezin amacı, sanatta perdenin ve perde imgesinin hangi anlamlarda kullanıldığına bir ışık tutmaktır. Gündelik hayatta kullanılan perde ve sanat tarihi içerisinde görülen ve günümüzde de sanat eserlerinde kullanılan perde imgesi üzerine araştırma yapılmış, bu araştırmalardan elde edilen bulgular sıralanmıştır. Bu bulgulara göre perde ilk olarak sanat tarihinde görüldüğü şekliyle, sonrasında sanattaki muhtemel anlamları ile sonrasında çağdaş sanattaki kullanımı ile ele alınmıştır. Son olarak da bu tez başlığı altında gerçekleştirilen sanatsal uygulamalardaki kullanımı ile perde hem imge hem de kavram olarak irdelenmiştir. Tez araştırması içerisinde gölge tiyatrosundaki perdede imgenin yansıtıldığı araç olan perdeden günümüzdeki sinema perdesi ve projeksiyonun perdesine kadar gelen süreçler birer durak gibi ele alınmıştır. Gölge tiyatrosunda hareket eden imgeler bulunmaktadır. Hayal perdesi olarak da adlandırılan gölge oyununun var olabilmesini sağlayan yüzeyin perde ile ilişkisi araştırılmıştır. Bu imgelerin oluşabilmesi için gerekli olan ışıktır. Işık sayesinde perdeye gölge düşer ve iki boyutlu bir gösteri düzenlenir. Buradaki gölge ve perde ilişkisinin etkisi Platon'un mağara alegorisinde de bulunmaktadır. Platon'un mağara alegorisinde gölgelerin düştüğü zeminin bir perde olduğu üzerinde durulmaktadır. Buradan hareketle resmin bir perde olarak ele alınmasının yanı sıra, resim sanatında perdenin bir öge olarak resme girdiği örneklerin bulunması ve sıralanması gerçekleştirilmiştir. Sonrasında da camera obscuranın perdesi, fotoğrafın bir perde durumu ve sinemanın perdede yansımaları ele alınmıştır. Sinema perdesinde art arda gelen görüntülerin bir bütün olarak izlenilmesi perdede hareket kazanmaktadır. Araştırmanın konusu olan Perde İmgesi

üzerine çalışmış sanatçılar ve perde olarak sayılabilecek eserler incelenmiştir. Perdenin saklanmak, ortaya çıkarmak, yansıtmak ve örtünmek gibi anlamlarda nasıl kullanıldığı verilmeye çalışılmıştır. Bu türden sorgulamalar da tezin sanatsal uygulamalar kısmında işlenilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Perde, Sanat, İmge, Görsel Sanat.



ABSTRACT

CURTAIN IMAGE IN VISUAL ART

Merve KORKMAZ

Düzce University

The Institute of Fine Arts, Department of Painting

Master Thesis

Supervisor: Doç. Dr. Burhan YILMAZ

December, 2020, 170 Pages

Aim of this thesis is to shed light on which meanings are used for curtain in the art and image of curtain. Researching was carried out on the image of curtain which is used nowadays in works of art, curtain uses daily life and is seen in art history and findings which are obtained from these studies are listed. According to these findings, curtain firstly is considered inside art history, then probable meanings in art, after then utilization of modern art. In conclusion, the curtain is examined both an image and a concept with using in artistic practices under the title of thesis. Moving images are there in the shade of theatre. The relationship between surface provides existing of shadow-show, also called shadow-show screen and curtain was researched. Light is necessity for arising these images. In this way, effect of relationship between shade and curtain is there in Plato's Cave Allegory. In this allegory, it is emphasized that surface which falls the shades is a curtain. In this way, effect of relationship between shade and curtain is there in Plato's Cave Allegory. In this allegory, it is emphasized that surface which falls the shades is a curtain. From this point of view, although painting is considered as a curtain, it is found and listed examples about curtain in painting art goes into as an element. Thereafter it is discussed Camera Obscure's curtain, photograph's position as a curtain and the reflection of the cinema on the curtain. Images which are sequential seem as a whole in the cinema curtain, it facilitates movement to the curtain. Also, it is worked how the meaning of curtain as taking cover, revealing and covering is used. These inquisitions are treated in the artistic practices of this thesis.

KeyWords: Curtain, Art, Image, Visual art.

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Kral 14. Louis'in Odası.....	7
Görsel 2: Lacan ve Ayna Evresi.....	11
Görsel 3: Francisco de Zurbarán, La SainteFace, huile sur toile, 70x 51,56 cm, Stockholm, Ulusal Müze.....	15
Görsel 4: Taşınabilir Camera Obscura.....	16
Görsel 5: 1887 Yılında Camera Obscura İle Dışarıyı İzleyen Kız.....	17
Görsel 6: Hacivat Karagöz Perde Oyunu.....	20
Görsel 7: Platon ve Mağaraya Düşen Gölgeler.....	28
Görsel 8: Leonardo Da Vinci, 1495-8, Son Akşam Yemeği, sıva üzerine tempera, 460x856 cm, Santa Maria DelleGrazie, Milano.....	32
Görsel 9: Lenonar Da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, ahşap üzerine yağlı boya, Luvre Museum, Fransa.....	35
Görsel 10: Tablo 1: Nesnenin bakışta bulunduğu yer.....	42
Görsel 11: Tablo 2.....	43
Görsel 12: Tablo 3.....	44
Görsel 13: Jan Van Eyck, 1434, Arnolfini'nin Düğünü, meşe panel üzerine yağlı boya, 82x60 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.....	54
Görsel 14: Sandro Botticelli, 1486, Venüs'ün Doğuşu,172.5x278,5 cm, ahşap üzerine tempera, Uffizi Müzesi, Floransa.....	57
Görsel 15: Albert Dürer, 16.yy, Hâkimin Adağının Reddi, Ahşap baskı,29.4 x 21 cm,Almanya Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.....	60
Görsel 16: Albert Dürer, 16.yy, Meryem'in Ölümü, Ahşap baskı, 29.6 x 20.9 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Almanya.....	61

Görsel 17: Joachim Wtewael, 1566-1632, Mars ve Venus'ün Vulcanus Tarafından Yakalanması, bakır, 21x15.5 cm, Mauritshuis, Lahey.....	62
Görsel 18: Peter Paul Rubens, 1577-1640, Samson ve Delila, panel, 185x205 cm, National Gallery, Londra.....	65
Görsel 19: Raffaello, 1512, Sistin Meryem'i, tuval üzerine yağlı boya, 201x269,5 cm, Gemalde Galerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.....	66
Görsel 20: Ingres, 1820, XIII. Louis'in Adağı, tuval üzerine yağlı boya, 421x262 cm, Notre-Dame Katedrali, Paris.....	68
Görsel 21: Parmigiano, 1532-40, Uzun Boylu Meryem, panel, 216x132 cm, Uffizi, Floransa.....	69
Görsel 22: Gerard Dou, 1658, Genç Anne, panel, 73,5x55,5 cm, Mauritshuis, Lahey.....	70
Görsel 23: Gabriel Metsu, yak.1662-5, Mektup Okuyan Kadın, panel, 52,5x40,2 cm, National Galery of Ireland, Dublin.....	72
Görsel 24: Johannes Vermeer, 1666,Resmin Alegorisi, tuval üzerine yağlı boya, 120x100 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi.....	73
Görsel 25: Raphaelle Peale, 1774-1825, Denizden Yükselen Venüs, tuval, 74.3x61.3 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art.....	75
Görsel 26: Kitagawa Utamaro, 1790'ların sonları, Erik Çiçeklerini Görmek İçin Perdeyi Açarken, tahta oyma baskı, Victoria and Albert Museum Collection.....	77
Görsel 27: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Valpinçonlu Yıkanan Kadın, 1808, tuval üzerine yağlı boya, 146x98 cm, Louvre, Paris.....	79
Görsel 28: John Haberle, 1856-1933, Gece, tahta, 200.7x132 cm, The New Britain Museum,	80
Görsel 29: René Magritte, 1933,La Condition Humaine, tuval üzerine yağlı boya, 100x81 cm, Ulusal Sanat Galerisi.....	83

Görsel 30: René Magritte, 1962, Güzel Dünya, tuval üzerine yağlı boya. 59.2 x 77.2 cm, Private Collection.....	84
Görsel 31: David Hockney, 1964, BeverleyHills'te Duş Alan Adam, tuval üzerine akrilik boya, 167x167 cm, Tate Koleksiyon, Londra.....	85
Görsel 32: Luciano Fabro, 1976-77, Attaccapanni (Elbise Askıları), bronz, el örgüsü keten, akrilik, pamuklu dantel ipi, beş parça: 199x143x45 cm; 213x114x40 cm; 278x118x42 cm; 180x78x47 cm; Castellodi Rivoli, Museod'Arte Contemporanea, Rivoli.....	86
Görsel 33: Kazimir Maleviç, 1915, Siyah Kare, tuval üzerine yağlı boya, 80x80cm, Rus Devlet Muzesi.....	88
Görsel 34: Martha Rosler, "Balloons", House Beautiful: Bringing the War Home serisinden1967-72.....	89
Görsel 35: Martha Rosler, "Cleaning the Drapes", House Beautiful: Bringing the War Home serisinden.....	90
Görsel 36: Martha Rosler, "Giacometti", House Beautiful: Bringing the War Home serisinden, 1967-72.....	92
Görsel 37: Noa Eshkol, Oda Dans Grubu (ilk topluluk), 1954 yılında Ohel Salonu'nda dans eden Promenade . Merkezde Noa Eshkol. Fotoğraf: T. Brauner / Noa Eshkol Hareket Gösterimi Vakfı.....	94
Görsel 38: Noa Eshkol, 1978, Büyük Bir Kolo (Halk Dansı), Pamuk, çim, krep, 220 x 205 cm.....	95
Görsel 39: Daniel Buren, 1971, Untitled, (İsimsiz), Altıncı Guggenheim Uluslararası Sergisi Açılışı, Guggenheim Müzesi, New York.....	97
Görsel 40: Daniel Buren, 1971, Untitled, (İsimsiz), Altıncı Guggenheim Uluslararası Sergisi Açılışı, Guggenheim Müzesi, New York, Katlar arasından görüntü.....	98
Görsel 41: Daniel Buren, 1971, Untitled, (İsimsiz), Altıncı Guggenheim Uluslararası Sergisi Açılışı, Guggenheim Müzesi, New York, Katlar arasından görüntü.....	99

Görsel 42: Daniel Buren, 1971, Untitled, (İsimsiz), Altıncı Guggenheim Uluslararası Sergisi Açılışı, Guggenheim Müzesi, New York, Katlar arasında görüntü.....	100
Görsel 43: Christo and Jeanne-Claude, 1995, Paketlenmiş Reichstag, Alüminyum yüzey ile polipropilen kumaş ve ip, Berlin, Almanya.....	101
Görsel 44: Kara Walker, 2008, Kölelik! Kölelik! 1997, Kesilip duvarlara yapıştırılmış kağıt, 365,8 x 2590,8 cm, Yerleştirme görüntüsü, Hammer Museum, Los Angeles.....	102
Görsel 45: Tony Conrad, 2008, Yansıtılamayan: Yansıtma ve Perspektif, performans görüntüsü, Tate Modern, Londra.....	103
Görsel 46: Tony Conrad, 2008, Yansıtılamayan: Yansıtma ve Perspektif, performans görüntüsü, Tate Modern, Londra.....	104
Görsel 47: Füsun Onur, Tekir'e Ağıt, 2009-2012, Sergi görünümü, Arter.....	106
Görsel 48: Heide Hinrichs, 2013, My Shiver Suspense, sergi görünümü, Galerie Tatjana Pieters.....	107
Görsel 49: Heide Hinrichs – Villa Romana Üyeleri, sergi görünümü, 2013.....	108
Görsel 50: Adélaïde Feriot, 2016, Insulaire, Exposition Oublier L'architecture.....	109
Görsel 51: Adélaïde Feriot, 2016, Insulaire, Exposition Oublier L'architecture.....	109
Görsel 52: Adélaïde Feriot, 2019, Avaler l'horizon (Ufkun Yutulması), sergi görünümü.....	110
Görsel 53: Noa Eshkol, 2019, İstanbul Modern, İplikten Çözülenler, sergi görünümü.....	110
Görsel 54: Destek Yüzeyler Sergisi (Supports / Surfaces), 1970, sergi görünümü, Modern Sanat Müzesi, Fransa.....	111

Görsel 55: Ulla Von Brandenburg, 2018, Yedi Perde, Karışık ortam kurulumu, değişken boyutlar. Kurulum görünümü: Art Basel Hong Kong 2018.....	113
Görsel 56: Ulla Von Brandenburg, 2018, Yedi Perde, Karışık ortam kurulumu, değişken boyutlar. Kurulum görünümü: Art Basel Hong Kong 2018.....	114
Görsel 57: Ulla Von Brandenburg, 2018, uçan arazi, Karışık ortam kurulumu, değişken boyutlar. Jut Sanat Müzesi, Fotoğraf: Lu Guo Yolu.....	114
Görsel 58: Uli Fischer, Japon İkinci Dünya Savaşı II bayrağı, tarihi kenevir ve kâğıt akustik şekil tuval üzerine dikişli, 107 cm x 102 cm.....	115
Görsel 59: Uli Fischer, Pamuk, çivit mavisi, 132,5 x 180 cm (2 parça).....	116
Görsel 60: Gözde İlkin, 2009, Gezek Kabul Günü, bohça serisi üzerine boya ve dikiş, 62x62 cm.....	117
Görsel 61: Gözde İlkin, 2011, Avcılık: Tarih Boyunca Münasebetin Gerçek Yüzü, yatak üzerine boya ve dikiş, 139x98 cm.....	118
Görsel 62: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Yazma Serisi.....	119
Görsel 63: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, İstanbul Modern, İplikten Çözülenler Sergisi.....	120
Görsel 64: Servet Koçyiğit, 2016, Altın Astar, Tekstil kolajı, Boya, Nakış, Düğmeler, 120x170x4 cm.....	122
Görsel 65: Servet Koçyiğit, 2015, İpuçları, Tekstil kolajı, 120x170x4 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu.....	123
Görsel 66: JudithRaum, 2019, Installation (Kurulum).....	125
Görsel 67: Judith Raum, 2019, Installation (Kurulum).....	126
Görsel 68: Judith Raum, 2011, Even Running, sesli materyallerle kurulum, ders performansı.....	127
Görsel 69: Judith Raum, 2011, Even Running, sesli materyallerle kurulum, ders performansı.....	128

Görsel 70: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, her bir tuval 25x25 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2020.....	130
Görsel 71: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, her bir tuval 30x30 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2020.....	134
Görsel 72: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 100x130 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2020.....	135
Görsel 73: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 100x130 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2020.....	136
Görsel 74: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 100x120 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2020.....	137
Görsel 75: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 100x120 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2020.....	138
Görsel 76: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 100x120 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2020.....	139
Görsel 77: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 100x100 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2020.....	140
Görsel 78: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 80x80 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2020.....	141
Görsel 79: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 80x80 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2020.....	142
Görsel 80: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 80x100 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2020.....	143
Görsel 81: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 80x140 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2020.....	144
Görsel 82: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 2020, Video kesit.....	145
Görsel 83: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 2020, Video kesit.....	146
Görsel 84: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 2020, Video kesit.....	147
Görsel 85: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 2020, Video kesit.....	147

Görsel 86: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 2020, Video kesit.....	148
Görsel 87: Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme, Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation), 2020.....	149
Görsel 88: Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme, Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation), 2020.....	150
Görsel 89: Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme, Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation), 2020.....	151
Görsel 90: Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme, Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation), 2020.....	152
Görsel 91: Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme, Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation), 2020.....	152
Görsel 92: Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme, Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation), 2020.....	153
Görsel 93: Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme, Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation), 2020.....	154
Görsel 94: Merve Korkmaz, Kutsallaşan Ağaç.....	155
Görsel 95: Merve Korkmaz, Kutsallaşan Ağaç.....	156
Görsel 96: Merve Korkmaz, Perdenin Hiç Beklenmedik Yere Müdahalesi.....	157
Görsel 97: Merve Korkmaz, Perdenin Hiç Beklenmedik Yere Müdahalesi.....	158
Görsel 98: Merve Korkmaz, Perdenin Hiç Beklenmedik Yere Müdahalesi.....	158

SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz. Bakınız

Çev. Çeviren

S. Sayfa

TDK Türk Dil Kurumu



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
GÖRSEL GÖSTERİM LİSTESİ.....	vi
SİMGELER VE KISALTMA LİSTESİ.....	xiii
İÇİNDEKİLER.....	xiv
1. GİRİŞ.....	1
2. PERDENİN MUHTEMEL ANLAMLARINI KURMAK.....	4
2.1. Nesne Olarak Perde.....	4
2.2. Perdenin Tarihi.....	5
2.3. Perde Kavramı Açısından Lacan ve Ayna Evresi.....	8
2.4. Perde İmge Oluşumu.....	14
2.5. Camera Obscura.....	15
2.6. Gölge Tiyatrosu.....	18
2.7. Platon'un Mağara Alegorisindeki Gölgeler ve Gölge Oyununda Hayal İmgesi.....	26
2.8. Yansıtma, Sanat Eseri Olarak Perde.....	30
3. NAZAR VE PERDE.....	37
3.1. Nazarın Bir Bakış Meselesi Olarak Ele Alınması.....	37
3.2. Nazar, Göz ve Bakış.....	38
3.3. Lacan'ın Bakış Alanının Üç Diyagramı.....	41
3.4. Perdenin Tiyatro, Film ve Video ile İlişkisi.....	45
4. SANATTA PERDE İMGESİ.....	52
4.1. Rönesans ve Barok Döneminde Perde.....	52
4.2. Modern Resim ve Perde.....	81

4.3. Çağdaş Sanatta Perde İmgesi ve Sanatçı Örnekleri.....	87
4.3.1. Destek Yüzeyler Sergisi.....	111
4.3.2. İplikten Çözülenler Sergisi.....	112
4.3.3. Bauhaus Dokuma Atölyesi.....	124
5. SANATSAL UYGULAMALAR.....	129
SONUÇ.....	160
KAYNAKÇA.....	164
ÖZGEÇMİŞ.....	170

GİRİŞ

Sanat tarihine bakıldığında perdenin birçok alanda birçok teknikle ele alındığı görülmektedir. Bu çalışmanın oluşumunda perde konusunun sanat tarihindeki sanat eseri örnekleri ve günümüzde çağdaş sanatta kullanım biçimleri etkili olmuştur. Sanat tarihindeki üretimlerde perdenin birçok farklı anlamlarda ve işlevlerde karşımıza çıktığı açıkça söylenebilir. Perdenin çeşitli biçimlerde kullanıldığı eserlerin hangi anlamlar açısından gerçekleştirildiği, sanatçıların yapıtlarında perdeyi nasıl kullandığı tezin sanat tarihi açısından odaklandığı bir konudur. Araştırmalarda görülmüştür ki perde çeşitli dönemlerde ve günümüzde sanat eserlerinde hem nesne olarak hem de imge olarak sıkça kullanıldığı görülmektedir.

Burada öncelikle sanatta bir imge olarak karşılaştığımız perde imgesinin kaynağı olan perde nesnesine bir bakmak önemlidir. Bu perde bir günlük kullanım eşyasıdır. Nesne olan perde, Türk Dil Kurumu sözlüğünde görüşü, ışığı engellemek, “bir şeyi gizlemek için pencereye veya bir açıklığın önüne gerilen örtü¹” olarak adlandırılmaktadır. Aynı zamanda perde, “üzerine bir cismin görüntüsü yansıtılan saydam olmayan yüzey²” olarak sözlükte yer almaktadır. Sözlükte bu şekilde yer alan perde araştırmanın genel anlamıyla buralardan beslenerek yazılacaktır. Sözlükte bu şekilde iki anlamda da yer alan “perde” hakkında yapılan araştırma genel olarak hem birinci hem de ikinci anlamından beslenerek yazılmıştır.

Bu çalışma boyunca günlük kullanım nesnesi olan perde, resim sanatında imge olan perde, tiyatro ve sinema perdesi gibi perdenin gerçekliğe bağlı kullanımı ele alınırken, göz perdesi, hayal perdesi, görüntü perdesi gibi soyut anlamları da içeren perde kavramı üzerinde de durulmaktadır. Bunun yanında perdenin bir nesne olarak birçok başka kavram ve durumla ilgili olma halini de çalışmaya eklemek gerekmiştir. Görüntü, görme, gösterme, yansıtma, gölge, açma, kapama, saklama, açığa çıkarma gibi

¹Türkçe sözlük anlamı bkz. <https://sozluk.gov.tr/>

²Türkçe sözlük anlamı bkz. <https://sozluk.gov.tr/>

bir dizi kavram ve olgular konumuz içerisinde perde kavramı çevresinde olmak koşuluyla ele alınmaktadır.

Anlam düzeyinde bir perde tanımını kurmak için ünlü klasik Yunan filozofu Platon'un idea düşüncesinden bir örnek vermek yerinde olacaktır. Platon idealar evreni konusunda önerdiği mağara örneğinde insanlar mağaranın girişinde dururlar, dışarıdan gelen ışığın etkisiyle gölgeler mağaranın dibinde bir yüzeye düşer. Dışarıdaki ışık idealar dünyasından gelir, bu dünya ise mağaranın dibindeki gölgelerden ibarettir. Bu nokta tam olarak burada ele aldığımız perde, gölge ve yansıma konularıyla çok yakından ilişkilidir. Bu mağara metaforundan ve idea evreni ve bu evrenin bir yansıması olan bu dünya düşüncesinden yola çıkarak kurgulanan bir kuram olan yansıtma kuramı da genel anlamda gerçekçi olarak üretilen sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmaktadır. İşte bu noktada bir yansıma ve yansıtma fikri ortaya çıktığından sanat eserinin kendisi de bir perde olarak ele alınabilir mi? Bu soru bu çalışmanın temel meselelerinden birini ortaya koymaktadır. Bu soruya aradığımız yanıtlar bize perde konusunun sanat açısından ne olduğunu buldurmaya yönelik olacaktır.

Mağara örneğinde olduğu gibi gölge tiyatrosu da ışık, figür ve perde aracılığıyla kurulan bir oluşumdur. Burada perde, opak- saydam olmayan- bir zemin elde etmek amacıyla kullanılmaktadır. Bu perdeye görüntünün yansıtıldığı ve bu oluşumdan yararlanan bir gösteri alanı elde edilmektedir. İlk örneği olarak Karagöz ve Hacivat oyununun sergilenmesinde kullanılmıştır. Bu gösteri tiyatrosunda karşılıklı konuşmaya dayanan iki boyutlu tasvirleri bulunan perde de ise yansıtılarak oynatılan gölge oyunudur. Bir diğer örnek ise sinemada kullanılan yine yansıtıcı görevini üstlenen sinema perdesidir. Elde edilen görüntü üç boyutlu hale gelerek izleyiciye aktarılmaktadır. Beyaz perde de yönetmenin alanı ve anlatmak istediği konu daha gerçekçi olması ilgi çekici olmuştur.

Günlük hayatta kullanılan perde ise, örtünmek saklanmak amacı ile ya da güneş ışığından kaçınmanın bir yolu olarak kullanılmıştır. Perde içeriye giren güneş ışığını kesmektedir. Aynı zamanda perde, mahremiyeti sağlamak amacı gütmektedir. Kişiye ait ya da oda içerisinde bulunan kişilerin özel alan yaratmasında yardımcı olmaktadır.

Bahsedilen bu konularla ilgili perde, gerek perdenin nesne olarak kompozisyonu desteklemesi amacı ile gerek de perde olarak adlandırılabilen soyut anlamlarıyla sanat eserlerinde yerini bulmaktadır. İlk örneklerden ve günümüz sanatının örnekleriyle sanatçıların işleri değerlendirilip incelenmiştir. Perde kompozisyonunda renk dengesini korumak, mekânın konumunu anlamak, ya da sembolik olarak yer alarak bir anlam ifade etmektedir. Malzeme olarak değerlendirildiğinde mekâna ait olan bir his ve izi taşımakta olduğu görülür. Performans ve video sanatlarının içerisinde de yer alan perde performanstan ileri gidip yapılan gösterinin daha etkili olmasını sağlamıştır. Perdeler üzerinde hayat bulan gölge, birçok sanatçı için ilham kaynağı olmuştur. Işıkla var olan perde üzerindeki imgeler, ışığı engellemek için kullanılan perde, bu iki söylemle sanat eserlerinde yer almaktadır.

2. PERDENİN MUHTEMELANLAMLARINI KURMAK

2.1. Nesne Olarak Perde

İnsanlık tarihinin ilk zamanlarından beri perde kullanılması söz konusudur. Perde, günümüzdeki gibi birden fazla çeşitli türü olan tekstil malzemesi olarak kullanılmamıştır. Mağara ve kovukların kapılarını kapatmak üzere kullanılmıştır. Perdenin yıllar içerisindeki kullanım alanı “Perdenin Tarihi” bölümünde detaylı olarak incelenecektir. Perde nesne olarak ısınma, korunma, örtünme ve kapatma kavramları içerisinde kendine yer bulmuştur. Günümüzde iç mekânların en önemli nesnelerinden biri perdedir. Perdenin birden fazla çeşidi bulunmaktadır. Özellikle iç mekânın dekoruyla uyum sağlama amacı gütmektedir. Perde, ışığı engellemek, iç mekândaki mahremiyeti sağlamak için kullanılan ve neredeyse her evde bulunan gündelik bir nesnedir. Perde, ev ortamında etkileşimin yüksek olduğu bir nesnedir. Bu nesne ışığı engellemek amaçlı kullanılsa bile ışığın iç mekâna girmesi içinde kullanılmaktadır.

“Gelişen teknoloji, üretim, moda ve ticaretiyle artık evlerin ve mekânların çağdaş süsleri olan perdeler, çeşitlilik ve trendleriyle her geçen gün daha da özel bir ürün kimliğine bürünüyor, ustaların ellerinden çıkan seçkin modelleriyle de evler ve mekânlar adına dikkat çekmeyi sürdürüyor ” (Aşıcı, 2010, s.9).

Bu bilgi perdenin iç mekândaki zamanla değişen teknoloji ile birlikteki gelişimi hakkında bilgi vermektedir. Öte yandan nesne olarak kullanılan perde sanatçılara sanatsal bir malzeme olmaktadır. Günümüz sanatçıları eşyayı belleğin temsili yerine koyarak imgeselleştirmektedirler. Eşyada görüp sezdikleri ya da deneyimledikleri duyumları yapıtın anlam mertebelerini derinleştirmek üzere kullanılmaktadırlar (Bayraktar, 2019, s.439). Gözde İlkin, nesnelerin mekâna ait izler taşıdığını ve geçmişin günümüzle ilgisinin olduğunu söylemektedir. İlkin, yapıtlarında mekân, nesne ve kişilerin izlerini bıraktığını düşündüğü perdeleri, kumaş parçalarını birleştirerek yeni sanatsal formlar üretmektedir.

Jale Erzen'e göre "Sanat belleğin önemli bir rolünü üstlenerek eşyanın farklı yorumlamalarını ya da anlaşmalarını yüzeye taşımaktadır" (Aktaran, Bayraktar, 2019, s.439).

Sanatsal üretim içerisinde kullanılan perde nesnesi, maddi bir varlık olmaktan uzaklaşmıştır. Eşya belleğin bir temsili ve kendisi de bir bellek olarak sanatçılara kültür, toplum ve kimlik araştırmaları yapabilmeleri adına yeni bir gözlem alanı olmuştur (Bayraktar, 2019, s.443).

Perde nesnesini fark eden sanatçılar, sanatsal üretimlerinde çokça perde nesnesine ve imgesine yer vermişlerdir. Perde nesnesi varoluş sebebi olan örtme, saklama ve ısınma amacı doğrultusundan uzaklaşarak yeni imgelere ve yeni nesne oluşumlarına dönüşmüştür.

2.2. Perdenin Tarihi

Günlük kullanım nesnesi olan perde, bir örtü, bir ayırıcı veya yalıtıcı olarak ortaya çıkmıştır. Perdenin ilk oluşum süreci izlendiğinde, görüşü, ışığı engellemek, bir şeyi gizlemek için pencereye veya bir açıklığın önüne gerilen örtü olarak tanımlanabilir (Aşıcı, 2010, s.9).

Antik Yunan ve Roma dönemlerinde tapınakların iç mekân dekorasyonlarında kullanılmıştır. Üzeri baskılı kumaşlar daha çok tercih edilmiştir (Perdenin Tarihçesi, tarihsiz). Perde aynı zamanda iç mekânların en önemli tasarım ve süsleme aracı olarak kullanım alanlarının içinde yer almaktadır.

İnsanlığın en doğal içgüdülerinden biri, bir alanını belirleme ve ait olduğu yaşam ortamını kapatma, kendine ait alan oluşturmaktır. Mağara içerisinde yaşayan insanoğlu mağara kapılarını ya da benzer oyukları örtmekte kullandıkları değişik türlerde hayvan postları kullanmışlardır (Aşıcı, 2010, s.11). İnsanların temel gereksiniminden biri olan barınma için oluşturulan ev adı verilen konaklamamızı ve birçok işlev için kullandığımız evlerin iç bölmeleri için ilk dönemlerde elde edilen bilgilere göre perde bir bölücü görevi üstlenmiştir. Olynthos, Pompei ve Hercumaneum

gibi tarihi yerlerde yapılan kazılarda antik çağdaki yapıların kapı kanadı yerine perde kullanıldığı bilgisine ulaşılmaktadır (Aşıcı, 2010, s.11).

Tarihsel kaynaklara göre pencere perdesi ilk kez Latinler tarafından kullanılmıştır. Ancak Orta Çağ'da dâhil olmak üzere tüm bu süreçte pencereler çok küçük boyutlarda tasarlanmış ve genellikle tahta kepenklerle kapatılmıştır (Aşıcı, 2010, s.13). Perde, sadece örtünme, gizlenme ve dekoratif amaçlarla değil, ısınma amacı ile de kullanılmaktadır. Mağarada kapı görevi olarak kullanılan hayvan postları soğuk havanın içeriye girmesini engelleyen perdelerdir. Ortaçağ'ın karmaşık ve güvencesiz ortamında, pencereler çeşitli tahta kepenkler, yağlı ve mumlu kâğıtlarla kapatılmaktaydı. Böylece bir anlamda güvenli bir ortam oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bu dönemlerde sadece soyluların evlerinde yünlü dokumadan yapılmış perdelerin kullanılmış olduğu bilinmektedir (Aşıcı, 2010, s.13). Ortaçağ döneminde elyazmalarında perdelerin düğümlü olduğu görünür. Ortaçağ'ın sonuna kadar, pencereler ahşap panjur veya ağır bir bezle kaplıydı. Yatakların her tarafı perdeli bir gölgelik ile kaplıdır (Perdenin Tarihçesi, tarihsiz).

14. Louis'in Versailles sarayında kendine ait olan yatak odasının dört bir tarafının perdelerle dolu olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda Kral Louis görkemli törenlerin büyük bir kısmını bu odada gerçekleştirmektedir. Büyük bir görkeme sahip olan saray, Kral 14. Louis döneminde sanata çok fazla yer vermektedir. Gösterişin ve hâkimiyetin en büyük etkenlerinden biride devasa büyüklükteki odanın her yerini kaplayan perdeler oluşturmaktadır. Bu dönemde kumaş çok pahalı ve zor elde edilen bir üründür. Sadece zengin olan kişiler satın alabilmektedirler. 15. Louis döneminde egemen olan rokoko üslubunda pencere perdeleriyle yatak perdelerinin birbirleriyle uyumlu olmasına özen gösterilirdi. Kat kat düzenlenen bu gösterişli perdeleri kordonlar, kurdeleler, boncuklar, püsküller ve fiyonklarla süslerlerdi (Aşıcı, 2010, s.115).



Görsel 1: Kral 14. Louis'in Odası, (<http://www.milliyet.com.tr/kral-14--louis-doneminde-versay-sarayi-nin-sirlari--molatik-12515/?Sayfa=25> Erişim Tarihi: 01.02.2020)

“Dekorasyon alanında kullanılan perde, Kraliçe Victoria’nın en çok özen gösterdiği unsurlardan biri olmaktadır. İngiltere’de Kraliçe Victoria döneminde kapı kanatlarına ek olarak, odalardaki mobilyaların döşemelerine ya da yerdeki halılara ve duvardaki kâğıtlara uyacak perdeler kullanılmaktaydı” (Aşıcı, 2010, s.16).

Osmanlı döneminde kullanılan perdeler ise yine aynı dekoratif amaçlı kullanılmıştır. 16. Yüzyılda I. Selim döneminde sarayda dekoratif amaçlı pencere perdeleri kullanılmış ve bu perdeler iki kanatlı, zengin drapelere sahiptir. 16. ve 17. yüzyıllarda Bursa’da üretilen ipek kumaşlar Osmanlı saray kumaş sanatının en parlak dönemleri olmaktadır (Aşıcı, 2010, s.16). Bu dönemler içerisinde insanlar, uzun süre pencereler tahta kafesler koyarak hem ışık ayarlamasını hem de evlerin içinin görünmemesini sağlamışlardır. Kafesli pencerelerin içine konulan perdeler sadece süs amaçlı olarak yapılıyor ve bu perdeler el tezgâhlarında ince bezden dokunmaktaydı. Büyük evlerde pencere kenarlarından yere kadar inen ince çatma perdeler geçerliydi. Bu evlerde kadife ipekliler ve ağır yünlü kumaşlardan içi astarlı kalın perdeler kullanılmaktaydı (Aşıcı, 2010, s.17).

18. yüzyıla gelindiğinde ise Hereke’de kurulan fabrika sayesinde saray içerisinde kullanılan dekoratif saray perdeleri burada üretilmeye başlamıştır (Aşıcı,

2010, s.18). Daha sonrasında gelişen teknoloji ile perdenin çeşitliliği konusunda birçok çeşit üretilmeye başlamıştır. Keten ve türevlerinden oluşan bezlerin üretilmeye başlaması ile başta perde olmak üzere dokumanın çeşitli kullanım türleri oluşmaya başlamıştır.

19. yüzyılda imparatorluk stili ortaya çıkmıştır. Romalı tanrıları ve imparatorları taklit etmek için hayatını boyunca denemiş olan komutan Napolyon Bonaparte'nın dönemi imparatorluk stilini doğurdu. (Lüks iç mekân için tasarım perdeleri İmparatorluğu, tarihsiz). İmparatorlukta tasarım örtüleri (perdeler) 19. Yüzyılda tavandan yere kadar uzun olacak şekilde dizayn edilmiştir. Perde kumaşlarında ağır süslemelere yer verilmiştir. Perdeler çok ağır olarak üretilmiştir. Devasa büyük ve görkemli perdeler ile yaşam alanlarını süslemişlerdir.

Günümüz evlerinde kullanılan perdeler ise evin iç dizaynı ve diğer eşyaların uyumuyla birlikte seçilmektedir. Önceleri ısınma amaçlı olarak kullanılan perde şimdilerde bu amacını yitirmiştir. Pencerelemlerin gelişmesiyle evin iç kısmında kalacak şekilde farklı uzunluklarda, kalınlıklar ve farklı renklerde perde çeşitleri üretilmektedir. İç mekânı gösteren yani yarı saydam diyebileceğimiz perdeler üretilmiştir. Güneş ışığının bir kısmını ev içerisinde tutabilmektedirler. Tam tersi olarak üretilmiş sıfır ışık geçişi sağlayan kalın perdelerde üretilmektedir.

Herhangi bir iç mekânın iç kısmını göstermemek için kullanılan perde, dış mekândan korunmak amacı ile de kullanılmaktadır. Görmek ve bilmek istenilmeyen dış dünyanın varlığını opak olan bu perde ile yok saymak mümkündür. Dışarıda gerçekleşen bir olaya tanık olmamak için perdenin bu opaklığı kullanılabilir.

2.3. Perde Kavramı Açısından Lacan ve Ayna Evresi

Perde kelime anlamı olarak açıklığın önüne çekilen bir örtü anlamına gelmekte aynı zamanda yansıtılan herhangi bir şey için zemin görevi görmektedir. Lacan'ın "Ayna Evresi" yansıtıcı bir yüzey olarak aynadan bahsetmektedir. Yansıtıcı yüzey olarak bahsedilen ayna, perde ile aynı işlevi görmektedir. Ayna karşısındaki bebek özne, kendi bedeninin imgesini yansıtıcı bir yüzeyde ilk ayımsadığı anda var olmaya

başladığını ve bu imgenin zihinsel bir kırılması olduğunu ileri sürer (Silverman, 2006, s.23). Lacan perdeyi başka bir kategori olarak Seminar XI’da karşımıza çıkarmıştır. Bu kategoride perdeyle birlikte nazarı da konu edinmiştir. Lacan, nazarı kamera ile metaforlaştırmıştır. Kameranin yani nazarın bize döndüğü anda elde edilen görüntünün yansıdığı yüzey perdedir. Perde üzerindeki görüntü bireyin duruşunu etkilemekte ve herkesin görebileceği kişi hakkında elde edilecek doğru bilgi olarak algılanabilmektedir. Perdede elde edilen görüntü doğru olmayabilir. Yanıltıcı özelliğe sahiptir. Bakışın bu yanıltıcı görüntü karşısındaki tutumu ele alınmıştır. Bu ve bunun gibi düşüncelerin yer aldığı Lacan ve perde imgesi bu tezin konusuyla doğrudan bağlantılıdır.

Ayna karşısındaki benden ile görsel imgeler dünyası ve duyuları olan insan bedeni arasındaki oluşumu Lacan, ayna evresindeki örneklerle detaylı olarak ele almıştır. Burada değinmek istediğim şey Lacan’ın ayna evresinde yer alan küçük çocuk ve şempanze deneyidir. Bu ayna testi altı aylık çocuk ile altı aylık şempanzenin ayna karşısındaki tepkilerinin farklılıklarından oluşmaktadır. Altı aylık çocuk aynada oluşan yansımasına hayranlıkla bakarken oradaki benliğin kendisine ait olduğunu fark eder. Altı aylık şempanze ise aynadaki yansımasını farklı bir hayvan ya da bir varlık olarak algılamakta ve umursamamaktadır. Şempanze gibi diğer hayvanlarda da aynı tepki tespit edilmektedir. Sadece insan ırkı aynadaki yansımasını kabul ederek onu bir imge haline getirmektedir (Mencütekin, 2014, s.33).

Lacan, çocuğun ilk kez kendi benlik’ini içinde bulunduğu imgenin hem ‘ötekiliği’ hem de ‘aynılığı’ üzerine paradoksal olarak ısrar eder. Bir yandan ayna evresi *méconnaissance*³’i temsil eder, çünkü özne kendini olmadığı şeyle özleştirir. Diğer yandan öznenin aynaya bakarken gördüğü, kelimenin doğrudan anlamıyla kendi imgesidir (Silverman, 2006, s.24).

Bebek burada hem kendi benliğini bulmuş hem de aynadaki imgesinin ötekiliğini keşfetmiştir. Bedenine ait olmayan şeyle özleşen bebek için aynadaki imge kendisine ait ancak başka bir varlıktır, yani aynadaki bir yansımadır, bu nedenle ayna insanın ilk karşılaştığı perdedir denilebilir. İşte bu noktada denilebilir ki burada ayna bir perde (ancak ekran görevi gören bir perde-yansıtan bir perde) görevi görmekte ilk defa

³Méconnaissance: Lacan ‘tanıyamamış olarak ifade etmiştir. Öznenin gerçek olanı değil imgesel olanı tanıdığıdır (Silverman, 2006, s.24).

kendi dışında gösterileni gösteren-yansıtan bir perde durumuna girmektedir. Bu yoldan ilerlemek ve ayna evresi konusunun biraz daha içerisine girmek konumuz açısından anlaşılır olacaktır.

Ayna evresi, psikologlar tarafından betimlenen bir davranışın ruhsal (ve libidinal) mekanizmasını açıklar: altı aylıktan itibaren çocuk aynadaki görüntüsünü tanır ve bu tanımayı “aydınlanma ifade eden bir mimikle”gösterir. Bebek, on sekizinci ayına kadar kendisi için büyük bir oyun değeri taşıyan bu deneyimi tekrarlar (Castanet, 2013, s.19).

Lacan bu ana bir “olay” önemi atfeder: “ Henüz yürüme, hatta ayakta durma kabiliyetine dahi sahip olmayan bebeğin, aynanın önünde, kendisini saran bir insana ya da başka bir yapay desteğe dayanarak coşkulu bir gayretle bu desteğin engelini aşp, biraz eğik de olsa bir poz vererek, görüntüsünü bir anlığına sabitleme eyleminin tekrarının heyecan verici manzarası, düşüncemizi meşgul etmiştir. ”Lacan burada bir özdeşleşme “yani, bir görüntüyü üstlendiğinde özneye ortaya çıkan dönüşüm” olduğunu tespit eder (Castanet, 2013, s.19).

Çocuk için artık iki farklı görüntü vardır. Birinci görüntü aynadaki kendi bedeni ikinci görüntü ise gözün açısından bedeninin görüntüsüdür. Bir başka görüntü eklenirse yani üçüncü olan görüntü ise çocuğun annesi konumundaki aynada ona bakan bakıştır.



Görsel 2: Lacan ve Ayna Evresi, (<http://270.tritonti.com/lacan/>)

Böyle bir perdenin karşısında -yani perde olarak aynanın karşısında kurulan bir varlıktır benlik. Diğer yandan benlik özne değildir. Benlik ve özne ne üst üste konabilir nede kaynaşabilirler, uyuşmazlık vardır (Castanet, 2013, s.20). Burada çocuğun aynada gördüğü kendisi benliğin yerini tutmaktadır. Özne ise çocuğun kendisi konumundadır. Bu iki kavramı Lacan birbirinden ayrı tutmaktadır.

“Benlik özdeşleşme sürecinde nesneleşir: Zamir (je) olarak kendi gerçekliğiyle olan uyumsuzluğunu çözmekteki diyalektik sentezlerinin başarısı ne olursa olsun Benlik (Moi), öznenin oluşuna asimptotik olarak katılacak (yani asla varamayacak) bir kurgudur”(Castanet, 2013, s.20).

Aynada, akis ve karşılıklılık vardır. Birinden öteki benzerine geçiş kesintisizdir (Castanet, 2013, s.22). Bu akış içerisinde görünenler hareket halindedir. Hareket eylemi süresi içerisindeki aynada oluşan görüntünün tümünü bellek kayıt altına almaktadır. Bu durum karşısında Lacan, anlık yakalama demektir.

“Aynada oluşturulan benlik şudur: sayesinde öznenin bir varlık-değer kazandığı, kendi olmayan ama tümüyle kendi olduğuna inanmak istediği bir imajdan gelen bir sabitleme, yani imgesel bir yakalanmadır” (Castanet, 2013, s.22).

Çocuğun bu yakalanma, takip etme, hareketi dondurma süreçlerinin gerçekleştiği yüzey perdededir. Lacan'ın bu ayna evresindeki çocuğun kavrama ve içselleştirme süreci için gerekli olan bir zemin olmalıdır. Birden çok zemin elde edilebilir ve bu zeminlerin imge düşüm yeri olarak perde konum alınmıştır.

Çocuk gözün bakış açısından kendini keşfedebilir. Yine çocuk göz bakış açısından ötekini yani anneyi tanıyabilir. Ama farklı bir bakış olarak anne ve kendi bedeninin farklılığını ayna üzerinde fark etmektedir. Platon'un mağarasındaki gölgelerin düştüğü zemin üzerindeki öteki bedenlerin yansımalarının duvar üzerinde oluşması gibidir. Buradaki fark ise çocuk kendi bedeninin göz bakışından bilmesidir. Mağarada ise mahkûmların kendi bedenlerinin farkına varmamasıdır.

Kaja Silverman, görsel imago ve duysal beden hakkında Görünür Dünyanın Eşiği kitabında aynayı Lacan'ın başka bir kategorisi olan 'perde'yi ele alır. Lacan Seminar XI'da perde kavramını ikinci bir terim olarak ele aldığı 'nazar' kavramından bahsetmektedir. Burada ayna yansıması olarak değil 'perde' olarak söz etmektedir.

Ayna deneyindeki özne, artık perde üzerindeki yansımasına olan büyüleyici ve öteki karşılığına bir başka anlam daha ekleyerek yeni bir kavram ortaya çıkmaktadır. Bu yeni kavramı Lacan 'kamera' yani 'nazar'⁴ olarak isimlendirmektedir. Ayna deneyindeki bebeği tutan anne nazara örnek olarak verilebilmektedir. İzleyici konumunda olan anne kamera/nazar bebekle yani özneyle birleşim içerisinde. Lacan bu durum için şunları söylemiştir;

"Beni en derinde, görünür olanın içinde belirleyen, dışarıda olan nazardır. Aydınlığa nazar vasıtasıyla girerim ve etkilerini nazardan görürüm. Bu yüzdendir ki nazar, ışığı kendinde cisimleştiren ve... benim fotoğrafımı çeken... araçtır." (Silverman, 2006, s.197).

Ayna evresinde Lacan hayvanları ve insanların tepkilerini karşılaştırmıştır. Elde ettiği sonuçlarla ayna evresini geliştirmiş ve insanları diğer canlılardan ayırarak 'nazar ile iletişim kurma, deneyim elde etme' statüsünü insanlara vermiştir. Yukarıda

⁴Lacan, nazarı kamera ile metaforlaştırarak ele almaktadır. Nazar göz atma, bakma ve bakış anlamlarına gelmektedir.

bahsedildiği üzere şempanzenin ayna karşısındaki benliğini umursamamakta hatta onu başka bir varlık olarak görmekte, bebek deneyinde ise algının yüksek olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Bebek burada kendisini aynanın karşısına getiren anneyle aynadaki görüntüde ikisinin de varlığını kavrar. Buradan da nazar ve nazarı izleyen bir üst nazar oluşumunu fark eder. Lacan’a göre insanları hayvanlardan farklı kılan şey, insanların “hayali esaret altında” olmak yerine, “önceden yaşadıkları ile birlikte görüşün alanı içerisinde” yer almalarıdır (Mencütekin, 2014, s.28). Artık çocuk ayna karşısında gördüğü ile bir bütün haline gelmekte ve başka bir nesne aracılığıyla kendini tanıyabilmektedir. Kendi gibi yakınında var olan diğer kişileri de algılamaktadır. Çocuk aynadaki görüntüsünde deneyim sağlama konumuna daha gelmediği için elde ettiği sonuç görüntüsel bir varlık olmaktadır. Dolayısıyla bu sonuç onu yanıltıcı nitelik taşımaktadır. Lacan ayna evresini “izleyiciler ve ekrandaki görüntü” arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Kameranın hem algı nesnesi (ekrandaki görüntüler) hem de algılayan özne (film izleyicisi) olduğunu düşünür (Mencütekin, 2014, s.36).

Şimdi, ayna evresinin anlatımından aynanın bir perde olarak görülmesini yakalayabildik. Diğer yandan aslında Lacan’ın sözüyle de “bakış”ın kendisinin bir perde olmasını onun da nazar olarak tespit edilmesini gördük. Buradan hareketle sinemadaki perde de aslında sinemanın gösterildiği perdenin dışında gözdeki nazarın perde olarak var olmasıyla ilgili olduğu görülüyor. Bu da ayna karşısındaki çocuktan, film karşısındaki izleyiciye geçmeye olanak sağlıyor.

İzleyici olan bizler yansıtılan ardışık bir sürü halinde peş peşe görüntüler karşısında filmi kurgulayan kişinin etkisi altında kalan birer yanıltıcı oluşumun içerisinde bulunmaktayız. Baudry, “ekranın izleyiciye gerçeklik yerine görüntüler sunduğunu ve bu sebeple gerçeğin kendisi olmaktan öte gerçeğin sembolik olduğudur” diye ifade etmektedir (Mencütekin, 2014, s.34).

Yansıtılan perdenin buradaki bir başka konumu, gerçeğin sembolik olanını izleyiciye göstermektir. Dolayısıyla ‘nazar’ yanıltıcı, gerçek olmaktan öte sembolik yansıtıcı durumundadır. Kamera, yönetmen, film prodüksiyonunun var ettiği art arda gösterilen görüntülerle elde edilen -aynanın karşısındaki- nazarın bakışına sunulan şeyler bütünüünün perdede gösterime sunulması duruma müdahale edemeyen deneyim

kazanmayan çocuk örneğindeki gibi sadece görölme üzerine oluşturulmuştur. Görme üzerine oluşan bu durumda aynanın bir yansıtıcı, ekran olduğunu kabul ettiğimizde kişinin bu alan üzerinde hâkimiyeti söz konusu değildir. Buradaki görme zihinle bir bağlantı kurar ve yönetmenin istediğinin dışına çıkılmasına izin verilmez. Sonuç diğer görenlerde farklılık gösterse bile perdedeki görüntü yönetmenin kurgusundan meydana gelmekte ve onun istediği sonuçla bitmektedir. Nazar durumu değiştiremez, müdahil olamaz. Farklı sonuçları zihninde üretebilir. Zihinde oluşan bu fikir topluluğu nazar üzerinde duygusal izler bırakabilir. İzlenemeyecek hatta katlanılamayacak görüntülere maruz kalma durumu yaşanabilmektedir. Katlanılamayacak görüntü öznenen özneye değişiklik gösterse bile görölme üzerine kurulan imgelerin varlığını değiştirmeyecektir ve sadece gerçek olmayan gösterilen var olacaktır.

Dany Nobus, Lacan'ın ayna evresi hakkında şunları söylemektedir:

“Ayna evresi, Lacan tarafından her zaman, teorileştirmenin sağlam bir parçası; insanın öz-bilincinin, saldırganlığının, rekabetçiliğinin, narsisizmini, kıskançlığını ve imgeler karşısındaki merak ve büyülenmesini açıklama yolunda değerini hep muhafaza eden bir paradigma olarak görölmüştür” (Homer, 2013, s.33).

2.4. Perde İmge Oluşumu

İmge, duyu organlarının dıştan algıladığı nesneye ve bu nesnenin bilince yansmasıyla oluşan yeni yansıyan görüntüsü yani benzer görüntüdür. Herhangi bir nesnenin o olmadan direkt olarak hatırlanmasını sağlayan somut ya da soyut oluşumdur. İmge, perdenin açılmasıyla etrafını aydınlatan ışık gibi sadece kendini gösteren yani ışığın varlığı gibi ışığı tutamadığımız ama olması gerektiğinde var olan ve kendisi hakkında açıklama yapmayan bir varoluştur. İmgenin verdikçe çoğalan ve artmaya devam eden doğası, çifte imge oluşumu var olmayan var edilen İsa sureti ile ilişkilendirilerek açıklanacaktır (Sayın, 2002, s.9). İlk ikona örneği olarak bilinen nesne İsa'nın terinin çıktığı keten kumaştır (*saudarion*). Oluşan bu ikona tanrıya ait beden izi olarak nitelendirilmiş ve inanılmıştır.



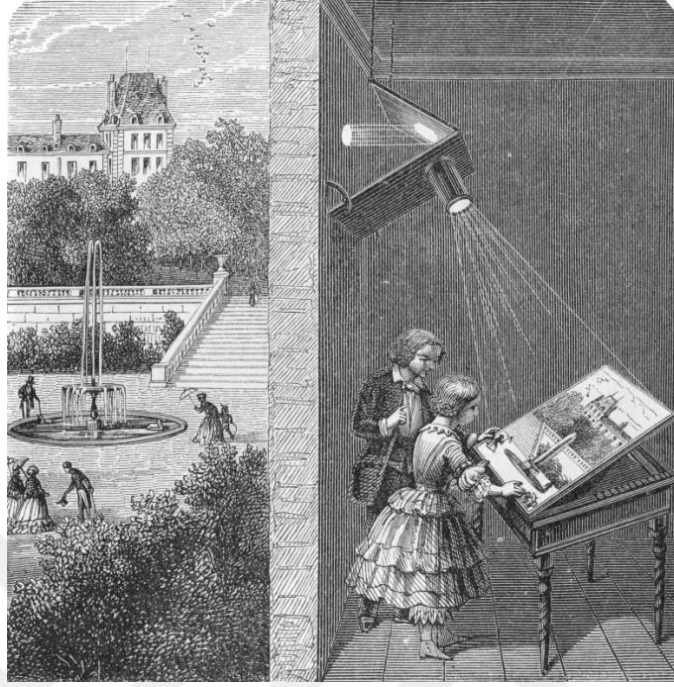
Görsel 3: Francisco de Zurbarán, La Sainte Face, huile sur toile, 70 x 51,56 cm, Stockholm, Ulusal Müze, (https://www.researchgate.net/figure/Figura-6-Francisco-de-Zurbaran-La-Sainte-Face-huile-sur-toile-70-x-51-56-cm_fig1_321701080)

İsa'nın ölüme giderken yüzünün bir kumaş parçası ile silinmesi suretinin kopyasının kumaş parçasına geçmesi ile elde edilen bu parça artık var olmayan İsa'ya olan sevgi ve saygı bağının süreç sonrasında bu kumaşa gösterilmesini sağlamıştır. Bu durumda İsa için oluşan bu imge aslında yalancıdır. İsa artık hayatta değildir. Onun olduğuna inanılan ilahi ve gerçek olmayan imge oluşmaktadır. Burada ki imge, temsil edilen İsa ile sadece benzeşen değil, benzeşmeyen benzeşimdir (Sayın, 2002, s.17). Tanrı İsa değildir ama yansıması olarak perdeye çıkan İsa'nın sureti tanrısallaşarak yeni bir varlık edinmiştir.

2.5. Camera Obscura

Camera Obscura hayatın bir eş zamanlı görüntüsünü ele geçirme aygıtı olarak bilinir. Aslında bu aygıt, dışarıdaki görüntüyü içeri alır ve istenilen yüzeye bu imgeyi yansıtır. Günümüzdeki projeksiyon gibi bir işlevle imgenin ele geçirilmesini sağlayan bir aygıt, bu nedenle fotoğraf makinesinin atası olmasının yanında daha çok projeksiyonun atası gibidir. Ve sinema perdesinin icadından önce Camera Obscura'nın perdesi vardır. Bu nedenle imge meselesinin perde açısından ele alındığı en ilginç tarihsel varlıktır.

[illegible]



Görsel 5: 1887 Yılında Camera Obscura İle Dışarıyı İzleyen Kız,
(<https://www.santamoniacentric.com/stories/4528/camera-obscura-turns-120>)

Gerçekçi ressamlar, doğayı gerçekçi bir biçimde resmetmek için bir teknik olarak yüzyıl içerisinde Camera Obscura'dan yararlanmışlardır. Camera Obscura resim yapmayı bilmeyen biri için bile kolaylıkla resim yapma yolu haline gelmiştir. Bu kullanım şekli, kusursuz bir kopya ve kopyanın da kopyası olan yeni imgeler üretmektedir.

Camera Obscura makinesinin mucitlerinden biri olan Giovanni Battista Della Porta'nın⁵ makinenin oluşumu hakkındaki söylemlerine değinmek gerekir. Yansıtılan imgenin ters görünümünü yok etmek için içbükey bir ayna yerleştirmiştir. Della porta, içbükey merceğin deliğe yerleştirilmesiyle gerçeğin daha hassasiyetle yansıtılabileceğini açıklamıştır. Camera obscura, Della Porta için gözlemcinin belirli bir nesneye tamamen yoğunlaşmasına izin veren bir yöntem olmaktadır (Crary, 1992, s.52).

⁵Giovanni Battista Della Porta olarak da bilinen Giam Battista Della Porta, Bilimsel Devrim ve Reformasyon zamanında Napoli'de yaşayan bir İtalyan âlim, polimath ve oyun yazarıydı (Giam Battista Della Porta, 2020).

Camera obscura, gözlemci ile kendisi arasında bir bağ oluşturmakta ve gözlemci oluşan imge içerisinde yok konuma gelmektedir. Bir makine sayesinde ya da bir mercek sayesinde oluşan görüntüde gözlemcinin bir etkisi bulunmamakta duruma ortak olmamaktadır. Gözlemcinin bedeni hayali konumda duruma sadece şahitlik etmektedir. Bu makinenin elde ettiği yeni imge ya da imgelerin yansıdığı duvar burada perdeye benzemektedir. Perdenin bir diğer kullanım alanı olan yansıtılmak için kullanılan perde konumunu üstlenmektedir. Daha sonrasında camera ve fotoğraf camerasına dönüşecek ve gelişecek olan bu makinenin ilk oluşumunda yansıtılacak alan olan yüzey görevini perde üstlenmektedir. Beyaz renkte olan düz bir beze yansıtılarak yeni imgeler elde edilmiştir. Bu bölümde camera obscuranın kopyalama, natüralist gerçekliğin yansıtılarak elde edilen kusursuz doğallık oluşturma alanı ve yansıtılan zeminin perde ile olan ilişkisi ele alınmıştır. Camera obscura yöneltildiği yeri olduğu şekliyle- olduğu andaki şekliyle- yansıtmaktadır. Yaşamın bir tür canlı yansıtıldığı bir aygıttır aslında. Yaşamın bir kopyasını yaratan bir perde gibi işleve sahiptir.

Camera obscuranın canlı yansıtma durumu gölge oyunundaki mantığa yakındır. Gölge oyununda da ışık, model ve perde sıralaması vardır. Model perde ile ışık kaynağı arasında olduğundan silueti perdeye düşmektedir. Camera obscurada ise ışık⁶ modele çarpar ve gözün görme işlemine benzer bir süreç işler. Her iki düzenekte de ışık, model ve perde üçlüsü çok önemli öğelerdir.

2.6. Gölge Tiyatrosu

Gölge, bir ışık olayıdır. Işık, saydam olmayan bir nesne tarafından engellenir, nesnenin bir yüzü aydınlıktır ve nesnenin arkasında ise karanlık oluşmaktadır. Işığın olmadığı yerde ne nesne ne de gölgesi görülemez. Statik nesnelerin gölgesi ışığın hareketiyle hareket etmektedir. Hareket eden nesnelerin gölgesi ise hem ışığın hareketi hem de nesnenin ışık karşısındaki hareketlerine göre değişmektedir (Giderer, 2017, s.74). Gölge tiyatrosunun varlığı ise bahsedilen gölge ve ışığın hareketleriyle var

⁶ Ortaçağ sonlarında, Vitelio ve R.Bacon, Alhazen'in optik üzerine çalışmalarını kendi yorumlarıyla paylaştıktan sonra Öklitçi nosyonlar terk etmişti ve bir dizi ampirik deneyime başvuruluyordu: güneşe baktıktan sonra gözlerinizi kapatırsanız, güneş yuvarlağını bir süre daha görmeye devam edersiniz; ışın gözden yayılıyorsa, bu imkansız olurdu. Bu nedenle, söz konusu göz, dışarıdan gelen ışınların alıcısı olmalıdır. Işığın izi, zayıflamış bir yankı olarak gözün içinde süregider (Kofman, 2015, s.17).

olmaktadır. Gölge için şimdiden öncesi belirsiz olduğu gibi, şimdiden sonrası da belirsizdir. Beyaz bir kâğıda bir çizgi çizin ve sonra silin: izi kalmıştır. Oysa gölge, toza, toprağa bulanır; sahibinin yapmadığını yapar; kırılıp bükülür, ezilir, erir, ancak gölgenin izi yoktur. Onun izi sadece anlıkta görsel olarak kalandır (Dilek Yalçın, 2006, s.1). Gölge, varlığının buluşunu ise opak olan bir maddenin üzerinde bulmuştur. Platon'un mağarasında bir duvar üzerinde, sinemanın göstereni olarak perde zemin üzerinde bulduğu gibi farklı zeminleri kendine yer olarak edinmiştir.

“Gölge tiyatrosunun oluşumu farklı rivayetler üzerine açıklanmaktadır. Bir rivayete göre; “camın henüz keşfedilmediği zamanlarda Çin’de pencerelere kâğıt yapıştırılmış. Işık yakıldığı zaman, içeride dolaşanların gölgeleri pencereye aksettiği için görünen hareketler hayal oyunun bulunmasına neden olmuştur” (Dilek Yalçın, 2006, s.8).

Gölge oyununun bilinen en yakın örneği Karagöz oyunlarıdır. Karagöz’ün Osmanlı topraklarına girişi bir kaynakta şu şekilde aktarılmıştır. Yavuz Sultan Selim sayesinde olmuştur. 1571’de Mısır’ı Osmanlı topraklarına katan Yavuz Sultan Selim, aralarında gölge oyuncularının da bulunduğu 600 civarında Memlûk sanatçısını sefer dönüşü İstanbul’a getirmiş ve özellikle beğendiği gölge oyunlarını o sırada 21 yaşında olan oğlu şehzade Süleyman’ın da (Kanunu Sultan Süleyman) izlemesini istemiştir (Dilek Yalçın, 2006, s.12). Bir başka kaynaktaki rivayette ise, Sultan Orhan’ın Bursa’da yaptırmakta olduğu camide ortaya çıkmaktadır. Camide çalışmak üzere Karagöz demirci, Hacivat ise ustabaşıdır. Cami yapımı sırasında Karagöz ile Hacivat aralarında şakalaşırlar, çalışanlar ise bu duruma seyir halinde kalırlar. Durumun sonucunda diğer çalışanlar işleri aksamaktadır. Aylar sürmesine rağmen yapımın ilerlemediğini öğrenen Sultan Orhan aksamanın Karagöz ile Hacivat’ın şakalarından oluştuğunu öğrenir. Karagöz ile Hacivat’ı yanına çağırır ve onları azarlar uyarı verir. Bir süre sonra hala durumun aynı şekilde ilerlediğini gören Sultan Orhan mimarbaşını yanına çağırır ve mimarbaşı duruma sebebiyet verenlerin Karagöz ile Hacivat olduğunu söyler. Sonucunca Sultan Süleyman Karagöz ile Hacivat’ın idam edilmesini ister. İdamın halk arasında kötü bir tesir bırakması Sultan Orhan’ı vicdanen rahatsız eder. Karagöz ile Hacivat’ın nasıl insanlar olduklarını öğrendikten sonra bu hallerinin hikâye edilmesini

ister ve Şeyh Küşteri de onları hayal perdesinde oynatabileceğini söyler. Böylece Karagöz Osmanlı'da Şeyh Küşteri tarafında icat edilir (Pay, 2012, s.2).

İslam dünyasında ve Osmanlı İmparatorluğu'nda bu oyuna hayal-el-zıll (gölge hayali), zıll-el-hayal (hayal gölgesi), hayal-el Sitare (perde hayali) gibi adlar verilir. Gölge oyunları 16. Yüzyıldan itibaren Osmanlıda 'Karagöz' adıyla anılmaya başlanmıştır. Bu oyunları oynatanlara da bir hayalin parçası olmaları sebebiyle 'hayali' adı verilmiştir (Dilek Yalçın, 2006, s.12).



Görsel 6: Hacivat Karagöz Perde Oyunu, (<http://www.yenigaste.com/kultur-sanat/karagoz-hacivat-kavgasi-h2934.html>)

Perde üzerinde, oynatıcısı belli olmayan kişi tarafından var edilen gölgeler, tasavvuf alanında var olan dünyadaki kişilerle görünmeyen bir ilahi tarafından yönetildiği, şekil verildiği fikrini hatırlatmaktadır. İslam felsefesinin temel ilkelerinden biri olan bu dünya görüşünün kaynağı, Platon'un ünlü mağara benzetmesine dayanmaktadır. Karagöz perdesinin 'ibret perdesi' olduğu inancı, bu oyunun Türkiye'de gerçekçi ve toplumsal bir nitelik kazandığı devirlerde dahi sürüp gitmiş; oyun başlarken okunan 'perde gazeli', tasavvuftan gelme mistik havayı korumaktadır. Perdenin

arkasında yatan düşünce; bütün yaşayanlar ve eşyaların birer gölge olduğu, tanrının kudretli elinin onları idare ettiği ve hepsinin gelip geçi olduğuyla ilişkilidir (Dilek Yalçın, 2016, s.13). Perdenin başka anlamlarından biride ilahi bir güç bir el anlamına gelen perde de oynatılmasını sağlayan tanrının gösteri alanlarından biri olarak görmekteyiz. Gösteri alanı olarak Tanrı perde yüzeyini yani dünyayı seçmektedir. Perdenin gösteri alanı olarak yüklendiği görev tasavvuf alanında Tanrıyı işaret etmektedir. Burada Tanrı yönetici yön veren olarak vasıflanmıştır. Ayna yansımasındaki öteki konumuna da değinmek gerekir. Buradaki öteki ise perdedeki oynatıcı görevi olan tanrıdır. Platon ötekinin varlığı konusunda anne örneğini vermektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde öteki yani arzu nesnesi asla yeri doldurulamayacak bir varlıktır. Yeri doldurulamayacak ve asla görünmeyecek olan arzunun yeri tanrı ile ilişkilendirilebilir. Aynadaki görüntü ise gölge tiyatrosunda hareket ettirilen gölgelerin oynatıcısı olarak ver bulan tanrıyı işaret etmektedir. İlahi bir güç olarak var olan tanrı görülemeyen, işitilemeyen, dokunulamayan ve yaratılmamış olarak bilinilmektedir. Tanrıya ulaşmak anlamında yapılması gereken dini ritüeller bulunmakta ama bunun sonucunda bile göz ile görünmesi mümkün değildir. Gölge tiyatrosunda tanrının yönettiği imgeler bulunmakta ve bu imgeleri izleyen bir kitle söz konusudur. “Karagöz’ün oyun repertuarı yirmi sekiz oyundan oluşmaktadır. Bu rakam, ramazan ayında Tanrıya tapınmakla geçirilmesi gereken “Kadir gecesi” dışındaki gecelerin sayısına denktir. Ne var ki, bilinen Karagöz oyunlarının sayısı bu rakamın üzerinde olup, Karagöz sanatçıları Ramazan aylarında onlar arasından seçtikleri yirmi sekiz oyunla kendilerine göre bir dağarcık meydana getirirler.” (Tuncel, 2012, s.208).

Gölge oyunu, bir metre genişliğinde ve 60 santim boyunda perde adı verilen bir beyaz bez üzerinde oynanır. Bu bez bir yağ lambası ile arkadan aydınlatılır. Karagöz oynatan, 30 santim boyunda, deriden kesilmiş ve çeşitli renklere boyanmış tasvirleri, 50-60 santim uzunluğunda değnekler ile bu beze dayar. Değneklerin yontulmuş olan uçlarını biraz mum ışığında ısıttıktan sonra, tasvirlerdeki etrafı pekleştirilmiş deliklere sokar ve bu suretle onları eğlemeğe, doğrultmaya, sağa ve sola hareket ettirmeğe muvaffak olur (Taha Toros Arşivi, 1970, Karagöz).

Gölge oyunu dört bölümden oluşmaktadır. Mukaddime/giriş, Muhâvere/söyleşme, fasıl/asıl oyun ve hitam/bitiş. İlk olarak mukaddime/giriş bölümünde perdenin yansıtılacak yüzeyinde gölgelerin oluşmasını sağlayacak olan ışığın yanmasıyla başlamaktadır. Hacivat, perdeye seyirciye göre soldan def eşliğinde girer ve bir semâî okur. Değişik makamlardan okunabilen semâî bitince Hacivat “Off... Hay Hak!” diyerek perde gazeline başlar. Perde gazeli, mukaddime bölümünün önemli bir ögesidir; oyunun anlam dünyasına dair tasavvufî bir çerçevenin altını çizer. Perde gazeline genellikle oyunun kurucusu olarak zikredilen Şeyh Küşterî’ye atıf yapılır (Pay, 2012, s.3). Muhavere/söyleşme bölümünde ise, oyunun iki ana tipinin, Karagöz ve Hacivat’ın özelliklerini, ses ve karakter farklılıklarını ortaya koymaktır (Pay, 2012, s.4). Fasıl bölümüne geçildiğinde, asıl oyunun yer aldığı bölümdür. Değişik konular, tipler belli bir olay örgüsü çerçevesinde mûsikî eşliğinde perdeye yansır. Bitiş bölümü oldukça kısadır. Bu bölümde bâzen oyundan çıkarılacak ibretlik noktalara değinilir. Hacivat “Yıktın perdeyi eyledin vîran, varayım sahibine haber vereyim heman!” diyerek perdeden ayrılır. Karagöz ise “Her ne kadar sürc-i lisan ettikse affola!” diyerek bir sonraki oyunun adını ve yerini söyleyerek perdeyi terk eder. (Pay, 2012, s.5). Perde üzerindeki gölge varlığın bir diğer kopyasını oluşturmaktadır. Olumsuz anlamlar yüklenen gölge aslında bedenın bir parçası bir ikizidir. Beden ışığın varlığıyla yeni bir vücut kazanmaktadır. Bu ikinci beden ilk bedene her zaman bağılı ve ayrılmaz bir bütündür. Işığın yönü ve varlığı, azlığı ve çokluğu oluşun bu ikinci beden için yeni görünüm kazanmasını sağlar. Bedenle ilişkisinin irdelendiğinde yaşama ait izlerin bırakıldığı yeni alanlar oluşur. Bunu hayal perdesi üzerinde yansıtılması bedenın varlığının orada bulunduğunun kanıtıdır. İkinci bir beden elde eden beden, hayal perdesi üzerinde bir kopya oluşturmaktadır. Beden ışık geçirmeyen opak bir yapıdır. Işık var olduğu sürece bedenın bir kopyası her zaman var olacaktır.

Gölge oyunu sinema, film veya fotoğraf ile ilişkisi kurulabilen bir oyundur ancak tarihsel olarak gölge oyunu bir adım bile ileri gitmemiş, geleneksellik sınırında sabit kalmıştır. Bu nedenle fotoğrafın ilkesel öğelerini ışığı ve gölgeyi, yüzeyi kullanmakta olsa da herhangi bir şekilde ilerletilmesi geliştirilmesi düşünülmemiştir. Bu nedenle gölge oyunu başlı başına bir “perde mefhumu” olarak görülebilir. Gölge oyununun geleneksellik sınırı içerisinde kalması, böyle bir oyunun zamanda aynı

olması, bir sabitlik kazandırması olumlu görülebilir. Perdenin görüntü açısından kullanımı için bir basamak değil başlı başına değişmeyen bir kullanım biçimidir. Oysa Batı perdenin kullanımını sürekli ilerletme ve işleme biçiminde ele aldığı için geleneksel olanı koruduğu gibi ilerleme yönünde de çalışmalarını sürdürmüştür. Rönesansla birlikte perspektif ve camera obscura, daha ileriki dönemlerde fotoğraf, kronofotoğraf, fenakitiskop ve nihayet film gibi görüntü araçları görüntünün yansıtılması ve sabitlenmesi üzerinden yapılmış araştırmaların ürünleridir. Gölge oyunu ise bir an'a sabitlenmenin, günümüzdeki karşılığı olarak nostaljinin perdesine dönüşmüştür. Gölge oyununun perdesi bize Fotoğraf öncesi çağlardaki toplumlarımızın hayal gücünü anlama imkânı veren bir perdedir. Gölge oyunun perdesini Lacan'ın ayna evresindeki perdenin yani nazarın karşısına koymak şu aşamadaki bilgilerimizle pek mümkün görünmüyor ancak, belki de toplumlarımızın eski tarihi kısımlarında bu oyun meselesi üzerinden kendilerini bir aynada- perdede gördüklerini söylemek yerinde olabilir.

Bu düşünce üzerine perde tiyatrosunda yer alan “Hacivat ve Karagöz” oyununu sinema perdesinde de görmekteyiz. Yönetmen Ezel Akay'ın 2006 yılında vizyona giren “Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?” filmi, sinema ve tiyatro perdesinin birleştiği uzun metrajlı bir filmidir. Film, Hacivat ve Karagöz'ün ortaya çıkma hikâyesini konu alır. Film dönem olarak Osmanlı'nın ilk kuruluş yıllarında Osman Bey'in Bursa'yı kuşattıktan sonra buraya yerleştikleri zamanı kapsamaktadır. Film içerisinde Hacivat Çelebi'yi son görevinde ölümden zor kurtulmuş bir elçi olarak görmekteyiz. Karagöz ise annesi ile yaşayan bir yörüktür. Karagöz annesi ile birlikte yerleşik hayata geçmek ister ve Bursa'ya gelirler. Şehrin meydanında Karagöz'ün çok sevdiği hayvanı Altın ölmek üzeredir ve buradan geçen Hacivat kendi çıkarları için Karagözle sohbete başlar. Karagöz ile Hacivat'ın ilk karşılaşması bu sahneyle izleyiciye aktarılmıştır. Bu sahnede cahil olarak adlandırılan Karagöz ve ondan daha tahsilli olan Hacivat'ın aralarında geçen çekişmeli sohbetleri halkı güldürmüş ve dikkati üzerlerine çekmiştir. Hacivat ve Karagöz arasında geçen kişisel tartışmalar ve ağız dalaşları olsa bile aralarında iyi bir arkadaşlıkta film içerisinde işlenmiştir. Bu durum Ayşe Hatun'un dikkatini çekmiştir. Osmanlı Beyliği'nin sefer kuşatmasından galibiyetle Bursa'ya geri dönmeleri için hazırlanan kutlama gecesinde Hacivat'la Karagöz'ün meydana çıkmasını ister.

Düzenlenen gecede Hacivat'la Karagöz'ün sivri dilleri herkese dokunmuş ve başları belaya girmiştir. Cami inşaatının bitmeme sebebi olarak Karagöz ve Hacivat'ı sorumlu tutarlar ve bu durum onların başlarının kesilmesiyle son bulur. Filmin kutlama sahnesinde Karagöz ve Hacivat'ın gölgelerinin meydan duvarlarında hareket ettiği gösterilmektedir. Her yönüyle film dönem içerisindeki yaşantıyı, insan ilişkilerini ve hayal perdesinin ilk oluşum süreçlerini göstermektedir. Filmin son sahnesinde Hayal-i şu sözleri söylemektedir.

Bu dünyayı örmektir. Bu kelimeleri söylerken beyaz bir perdeyi iki mumluk arasına germektedir.

Bu ruhun ışığıdır. Bir bıçak yardımıyla iki elinin avuç içini kanatarak ellerini birleştirir.

Bu da ete kemiğe bürümüşlüğün âdemin vücudunun halidir. Sahnede gösterilen perdenin arkasında yer alan mumun üzerine bir toz döker ve mumun üzerinden iki adet cinin çıktığı gösterilir.

Ruh ışığı artlarından aydınlandıkça cisimler ve vücutlar bu dünyada görünür olurlar. Kelimeleri söylerken perde üzerinde Hacivat ve Karagöz'ün bilinen tasvirleri görünür ve hareket etmeye başlarlar.

Işık sönünce vücut kaybolur gider, geriye bomboş bir dünya kalır. Hayal-i dizeleri söyledikten sonra muma üfler ve her yer karanlık olur.

Hayal perdesi ve sinema perdesi arasında büyük bir benzeşim ve etkileşim bulunmaktadır. Hayal perdesinde imgeler bir hayal-i tarafından oynatılır ve seslendirmeyi yine hayal-i gerçekleştirir. Sinema perdesinde ise durum çok farklıdır. Figürlerin hareketleri bir cihaz tarafından kayda alınır ve yönetmenin istediği gibi figürler hareket eder. Sinema perdesinde yansıyan görüntü bu dünyaya aittir. Hayal perdesinde oynayan hareketli gölgeler kuklaya aittir. Karagöz ve Hacivat gösterisinde, anlatılan olaylar canlıdır ve o an yaşanmaktadır. Kayıt cihazının olaya dâhil olmasıyla birlikte sinema perdesindeki görüntü daha önceden çekilmiş üzerinde düzeltmeler

yapılmış görüntüdür. Bu iki perde bir noktada birleşmektedir. İki perdenin de izleyiciye aktarmak istediği bir bilgi ve bir durum söz konusudur.

Sinemanın temelini oluşturan perde tiyatrosu üzerine Nilgün Abisel şu şekilde açıklamıştır:

Filmin üzerindeki durağan fotoğrafların, belirli bir hızla ardı ardına perdeye düşmesiyle elde edilen hareket yanılsaması, sinemanın temelidir. Hareketlerin “an”ları dondurularak film şeridi üzerine kaydedilirken çok kısa da olsa kopukluklar olur. Film kareleri arasındaki siyah boşluklarda bu kopuklukların işaretidir. Diğer bir deyişle, hareketin –ya da eylemin süresinin– çok kısa bölümleri kaydedilmez. Ancak, film izlenirken bunun farkına varmak mümkün olmaz ve hareketin akışı bir bütün olarak algılanır. Bir başka yanılsamada iki boyutlu perde üzerindeki görüntülerde üçüncü boyut izleniminin yaratılmasıdır (Abisel, 2006, s.12).

Perde de var olan imgeler sinema ile birlikte bir başka boyut kazanmaktadır. Gölge tiyatrosunda imgeler yüzeye iki boyut olarak yansımaktadır. Birbiri ardınca gelen iki boyutlu imgeler bir başka boyut olan üçüncü boyutu oluşturmaktadır. Bu boyut sayesinde göz, bakışındaki imgeyle aynı düzeye gelmektedir. Burada karanlık kutudan da bahsetmek gerekir. Karanlık kutu görüntüyü olduğu gibi karanlık bir ortamdan küçük bir delik açılmasıyla bir başka yüzeye yansıtmaktaydı. Gerçek yüzeye tek farklı görüntünün baş aşağı çevirmesidir. Görüntüyü yansıtma ve dondurma eylemi gerçekleşmektedir. Camera obscura modeli, kendisini hali hazırda ters çevrilmiş olarak sunan bir “bilinen”in varlığını ima ediyor (Kofman, 2015,s.16).

Gölge perdesinden camera obscuraya geçişte bir evrimle söz konusudur. Camera obscura görüntüyü sabitleyebilmektedir. Daha sonrasında karanlık kutunun gelişmesiyle sinema ortaya çıkmıştır. Sinemanın ortaya çıkması perde üzerindeki hareketli gölgelerin zaman içerisinde tercih edilmemesi söz konusu olmuştur. Perde üzerindeki imgeler iki boyutlu olmakta ve canlandırma tekniği kullanılmaktadır. Günümüzde hala kullanılan bu tiyatro eskiyi hatırlamak için özel günlerde tercih edilmektedir. Sinema perdesindeki imgeler gölge olmaktan çıkmış, gölge tiyatrosunun vermediği üçüncü boyutu vermektedir.

2.7. Platon'un Mağara Alegorisindeki Gölgele ve Gölge Oyununda Hayal Perdesi

Platon'un mutluluk felsefesi olarak adlandırdığı Devlet adlı eserindeki mağara alegorisinin perde ile olan ilişkisi bu bölümde açıklanacaktır. Platon, mağara alegorisinde doğdukları andan beri zincirli bir şekilde önlerindeki mağara duvarına açılan gölgeli bir gösteriye bakmaya zorlanan mahkûmlarla dolu bir mağarayı tasvir eder. Bu mahkûmların arkasında gizli bir yol uzanır ve yol boyunca heykel taşıyan tuhaf bir insan alayı vardır. Taş veya tahtadan yapılmış heykeller, insana ve diğer hayvanlara benzer formdadırlar, onları taşıyan insanlar yol boyunca yürürler, bazen sessizlerdir, bazen de konuşurlar (Andersen, 2019, s.61). Mağaranın içerisinde derinlerde ateş yanmaktadır. Bu ateşin oluşturduğu ışık ise gölgelerin meydana gelmesini sağlamaktadır. Mağaradaki tüm mahkûmlar yaşamları boyunca sadece duvardaki kendi gölgelerini görmektedirler. Buradaki gölgelerin düştükleri duvar, perde işlevi görmekte ve kendilerine ait olan bedenlerinin yansımasıdır. Aynı zamanda bu gölgeler 'öteki' ile karşılaşma olarak adlandırılabilir. Mağaradaki mahkûmlar ötekinin farkında değildirler. Dışarıda yürüyen insanların çıkardıkları sesleri ise gölgelerin sesi olduğuna inanmaktadırlar. Perde, buradaki konumunda ötekinin göstereni konumuna girmektedir. Sokrates, bu durum hakkında şunları söylemiştir:

Mağaradaki adamların kendilerinden veya birbirlerinden başka hiçbir şey görmediklerini, sadece önlerindeki duvardaki heykellerin gölgelerini gördüklerini belirler. Başları hareketsizdir, ancak birbirlerinin seslerini duyabiliyorlardır. Tek duydukları, arkalarından gelip geçen kuklacıların yankılarıdır ama bu esnada bildikleri tek gerçeğin de önlerindeki gölgelerden gelen sesler olduğunu düşünürler. Sonunda da dediği gibi:

O zaman kesinlikle dedim, "bu adamların gözünde gerçek, yapay nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz (Andersen, 2019, s.62).

Gerçek olarak algıladığımız her şey aslında birer kopyadır. Yani var olanın kendi imgesidir. Platon ve Sokrates'in bu söylemlerinde dünyanın bir gösteri perdesi olduğunu varsayılmalıdır. Gerçek olan yani kendi imgemizin birer yansıması olarak bu hayatta gösteri perdesinde yer almaktayız. Belki de ötekinin varlığını hala konumlandıramamaktayız. Platon'un mağaradaki gölgeleri, genel olarak insan yaşamına benzese de yani biz olsak da değinilecek başka bir yer olarak sinemada karşımıza

çıkılmaktadır. Karanlık bir oda da ışığın içeri girmesiyle mağaradaki perde de oluşan imgeler bu sefer sinema perdesinde ortaya çıkmaktadır. Gölge alayı, bu durumda, heykel taşıyan adamlardan değil, hareketleri, sanat eserleri, fotoğraf ve video mekanizmalarıyla zaman içinde heykeller gibi çerçevelenmiş ve sabitlenmiş insanların ve nesnelerin faaliyetlerinden yansıtılır (Andersen, 2019, s.63).

Buradaki durum aslında sinemanın fikir olarak mağaradaki mahkûmların kendi gölgelerinin yansımaları izlemesine benzetilmektedir. Yalnız aralarında farklar bulunmaktadır. Mağaradaki mahkûmlar kendilerinin farkında değildirler. Eğer zincirlerinden kurtulup eğitilseler bile hala bir fark bulunmaktadır. Bu fark ise mahkûmların kendilerinin farkında olmayışlarıdır. Sinemadaki izleyici ise ara verebilmekte içerideki kendine ait olanla dışarı çıkabilmekte ya da dışarıdan mısır gibi her şeyi sinema ortamına getirebilmektedir. İzleyici her türlü deneyimle iç içeyken mahkûmlar hiçbir deneyim elde edememektedir. Yani perde de yansıtılanlarda izleyici kendinin ve gösterilenin farkında ve deneyim kazanmaktadır. Platon'un alegorisinde göz ardı edilen nokta ise sıradan algının konumunu içermektedir. Algılama, nesneleri tanımlama ve adlandırma, nesneyle onun anlık görüntüsü arasında ayırım yapma ve aynı zamanda değişikliğe uğramış bir nesneyi tanıma kapasitesini içerir (Andersen, 2019, s.67). Gerçek olarak algıladığımız şeyden bahsederken, algıladığımız şeyin aynı zamanda düşündüğümüz şeylerden beklediğimiz tepkileri vermeleri isteriz. Bir bebekten beklenen davranış onun acıktığında ağlaması ya da herhangi bir ihtiyacını belirtmek için verdiği rahatsız edici tepkileri algıladığımız şeyin her zamanki tepkileridir. Platon basitçe dünyayı kendi başımıza anlamlandırdığımıza inanmaz (Andersen, 2019, s.67). Mağara alegorisi, her birimizin dünyaya bakış açısının diğerlerinden farklı olduğu yalıtılmış bir özne olarak algı resmi öne sürer. Gölgeler zihinlerimizde değil, çevremizdedir ve mağarada yalnız değilizdir, başkalarıyla beraberizdir (Andersen, 2019, s.67).

Platon'un Devlet Kitabında şu diyalog geçmektedir:

“Ya onu aydınlığa ta kendisine bakmaya zorlarsa? Gözlerine ağırlık girmez mi? Boyuna başına bakabildiği şeylere çevirmez mi? Kendi gördüğü şeyleri, sizin gösterdiklerinizden daha açık, daha seçik bulmaz mı? (Platon, 2020, s.233).”

Algıladığımız her şey bu dünyaya aittir. Dolayısıyla sinemadaki kişilerin yansıtılan perde üzerindeki imgelere bakışını düşünecek olursak her birinin aynı durumlara farklı bakış açıları ile bakmaları anlamına gelmektedir. Perde de algıladığımız imgeler bu dünyaya ait olmakla birlikte aslı olan gerçeğin birer yansıması durumundadır. Yani perde gerçeğin, algılanan gerçeği yansıttığı zemin konumundadır.



Görsel 7: Platon ve Mağaraya Düşen Gölge, (<https://www.turkhabersaati.com/platonun-unlu-magara-alegorisi/>)

Platon'un mağaradaki gölgelerinin hareketleri bir başka perdeyi anımsatmaktadır. Hayal perdesi, hareketli perde olarak da bilinen gölge tiyatrosudur. Gölge tiyatrosunun zaman içerisindeki gelişimi az sonra ele alınacak sinemanın doğuşuna zemin atmıştır. Rekin Teksoyun Sinema Tarihi kitabında gölge oyunundan şu şekilde bahseder:

Gölge oyununun Avrupa'ya 17. yüzyılda geldiği sanılıyor. İngiliz yazar Ben Jonson'un 1633'te yazdığı A Tale of Tub'ün bir sahnesinde gölge oyunu oynatılır. Londra'da her yıl düzenlenen Bartholomew Fair'de İtalya'dan gelen kuklacıların gölge oyunu oynattıkları biliniyor. Almanya'da Goethe, evinde gölge oyunu oynatır. Londra'nın en ünlü gölge oynatıcısı, Ambroise (asıl adı Ambrogio) adında bir İtalyan'dır. Özellikle, fırtınada bir geminin batışını konu edinen oyunu büyük ilgi görür. Gölge oyunu 1880'de sanat yönü ağır basan bir gösteriye dönüşür (Teksoyun, 2009, s.16).

Sinemanın temelinin oluşmasında etkisi yüksek olan perde üzerine düşen hareketli gölgenin yakalanması için geliştirilen fenakistiskop'tur. Rekin Teksoy, fenakistiskop'un görüntüyü nasıl hareketli hale getirdiğini şu şekilde açıklar:

Fantoskop (fantoscope) diye de bilinen fenakistiskop, bir yüzüne, sözgelimi ip atlayan bir adamın ip atlarken yaptığı çeşitli hareketler çizilmiş, her resmin (genellikle on altı resim çizilirdi) ortasına da bir delik açılmış, daire biçiminde bir kartondan oluşur. Plateau'nun açıklamasına göre: "Daire bir ayna karşısında döndürüldüğünde, deliklerden bakan göz, kartonun üzerindeki resimlerin aynada canlandıklarını, kendilerine özgü hareketler yaptıklarını (adamın ip atladığını) görür; oysa dönen bir ayna aracılığıyla değil de önden baksaydı, resimlerin birbirine karıştığını görecekti (Teksoy, 2009, s.19).

Fenakistiskop, hareketli imgenin oluşumu sağlanmıştır. Bu yeniklerin ardı ardına gelmesi sonucunda sinema artık bulunmuş ve ilk etkilerini mağaraya düşen gölgeden almıştır. Platon'un mağara alegorisini sinema üzerinden yorumuna dönecek olursak, Platon'un mağara alegorisi temel özellikleriyle sinemadan elde edilen deneyimlerle bir tutulabilir. Mağaranın içerisinde kendilerinin ne olduklarını bilmeyen ayakları ve elleri bağlı olan insanlar vardır. Mağaranın derinliklerinde yanan ateşin ışığıyla duvar konumunda olan perde zemine düşen hareketli gölgeler bulunmaktadır. Bu hareketli figürler bir anlam içermeden düzensiz biçimler şeklinde var olmaktadır. Tüm gölgeler mahkûmlar tarafından tanık olunacak şekilde, gölge, kendisini ve onun ardındaki etkinliğin yankılarını oynar (Andersen, 2019, s.76). Perde zemininde yankının ve gölgenin oynaması söz konusudur. Gölge ve yankı oyunları bir ekran yoluyla yansıtıldığında veya sunulduğunda görüldüğü gibi kendisini film ile karşılaştırır (Andersen, 2019, s.76).

Bir başka konum olarak gölge burada gösterilmek için kullanılan zemin değil, yankının ve gölgenin (sinemadaki figürlerin büründükleri yeni kişiler ve olaylar) bir başka özgür kişiye deneyimlerin ya da fikirlerin aktarım yolu olarak karşımıza çıkmaktadır. İzleyiciler bu hareketleri eylemler, yavaş yavaş devam eden bir hikâye içinde gelişmeler olarak anlamlı olan motive edilmiş hareketler olarak anlarlar (Andersen, 2019, s.77). Mahkûmlar, karartılmış sinema salonunda minderli koltuklarda oturan, tutsak olmayan ama önlerinde açılan gösteri tarafından ele geçirilen seyirci ile karşılaştırırlar (Andersen, 2019, s.77). Gösterilen hikâye ancak ve ancak izleyicide ne

olduğuyla ilgilidir. Dolayısıyla hikâyenin kişiye geçme durumu yani özümseme kısmında kişinin kişisel alanıyla doğrusal ilişki içerisindedir. Bireyin yaşam süresinde neler yaşadığı davranışına neler aktardığı bu konuda önemlidir. Platon'un algısı toplumsal olan mahkûmları gibi, ekranda neyin önemli olduğu, onu nasıl kavrayacağımız ve ne anlama geldiği konusundaki algımız kaçınılmaz olarak başkalarının tepkisiyle şekillendirilir (Andersen, 2019, s.78).

Sinema ile mağaradaki gösteri perdesini ayıran bir diğer özellik ise sinemaya giden kişilerin gösterilenin bir kurmaca olduğunu bilmesidir. Kişiden kişiye fark göstermekle birlikte bir kısım kitle kurmaca olduğunu bildiği halde gösterilenin etkisinde kalmaktadır. Perde de kendine yakın bulduğu bir durumda ağlayabilir ya da gülebilir. Yansıtılan kurmaca da gerçek olmadığını bildiği halde bu tür tepkilerle yaşanabilmektedir. Ya da durumun tam tersi bir eleştiriyle beğenmeyip orayı terk edebilmektedir. Gösterilen kurmacanın amacı izleyiciye ne kadar ulaşabildiğiyle ilgilidir.

Işık, görmenin nesnesi değildir-nesnelerin görüntülenmesini sağlayan şeydir ve bu ya da şu nesneden veya izleyiciden bağımsız olarak var olan şeydir. Seyirciyi, aygıtı ve imgeyi birbirine bağlayan şeydir ve sonsuz hiçbir vizyon olamaz. Duvara yansıtılan ve izleyiciler tarafından algılanan, yalnızca algılanabilen görüntüye yol açar (Andersen, 2019, s.79). Işığın yansıyabilmesi için gerekli olan yüzey ise mağara alegorisinde duvar, sinemada ise beyaz perdedir. Dolayısıyla bu iki farklı zeminin tek ortak yanı yüzeyde buluşmalarıdır. Bu yüzeyler de perdenin işlevleri arasında yer almaktadır. Perde de yansıtılanın ne olduğuyla ilgili ya da izleyende ne gibi etki bıraktığı üzerine açıklanmaya çalışılmıştır.

2.8. Yansıtma, Sanat Eseri Olan Perde

Sanatın ne olduğu sorusu günümüze kadar pek çok yerde tartışılmış ve konuşulmuştur. Sanat eseri aslında gerçeği yansıtan bir “Perde” midir? Bu sorunun cevabı, yansıma ve yansıtma kavramlarıyla iç içedir. Sanat eserlerinde gördüğümüz, doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserlerinde bize bunu yansıtır; bir ayna tutar bu

dünyaya sanki (Moran, 1999, s.17). Platon'un Devlet diyalogunda Sokrates, Glaukon'a ressamın yaptığı işi anlatmaya çalışırken "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları" diyerek, ressamın yaptığı işin dünyaya bir ayna tutmak olduğunu söyler (Aktaran, Moran, 1999, s.17).

Bu görüş altında yaklaşıldığında sanatçı ürettiği yapıtında ya doğayı taklit eder ya da onda bıraktığı içsel yansımaları eserlerine aktarır. Sanatçı varlığı ve gerçekliğini anlatmaktadır.

Berna Moran, Sanat Eleştirisi ve Edebiyat kuramları kitabında bu gerçekliği yansıtma konusuna üç farklı yaklaşımda bulunmuştur. Sanatın görüngüyü olduğu gibi (yüzey gerçekliği) yansıttığını, Geneli (tümeli) ya da özü yansıttığı, sanatın ideal olanı yansıttığını söylemektedir.

Sanatın görüngüyü olduğu gibi yansıttığı hakkında şunları söylemektedir;

"Sanatçının şu gördüğümüz dünyayı, buradaki nesneleri, insanların, elinden geldiğince onlara sadık kalarak yansıttığına ya da yansıtması gerektiğine inanır bu kuram. Moran, Eski Yunan'da İ.Ö. V. Yüzyıl sonlarında resimleriyle ün salan Zeuxis ve Parrhasius öyküsünü ele alır" (Moran, 1999. s.19).

Zeuxis ile aynı dönemde yaşayan Efesli Parrhasius'un kimin daha büyük bir sanatçı olduğu konusunda girdikleri iddia, Gaius Plinius Secundus'un yazdığı Naturalis Historia kitabında geçmektedir. İkili, iddiaya girdikten sonra birer resim çizerek perdeyle kapatmışlardır. Yarışacakları gün geldiğinde, Zeuxis perdeyi kaldırmış ve çizdiği üzüm resmini ortaya çıkarmıştır. Üzümler o kadar çekici görünmüştür ki, uçan kuşlar yere inip resmi gagalamışlardır. Sonra Zeuxis, Parrhasius'un resmi üzerindeki perdeyi kaldırmasını istemiştir ve Parrhasius, perdenin aslında kendi çizdiği resim olduğunu açıklamıştır. Bu şekilde Zeuxis yenilgiyi kabul etmiş ve demiştir ki: Ben kuşları kandırdım, ama Parrhasius Zeuxis'i kandırdı (Moran, 1999. s.19).

Bu diyalogdan yola çıkarak perdenin sanatın yansıması olarak kullanım yolu olduğu söylenebilmektedir. Sanat bir perde midir? Mağara alegorisinde perdeye yansıtılan gerçeklik ile perdeye yansıyan sanat aynı görevde oluşmaktadır. Mağara

duvarına gerçekler yansımaktaydı, sanat eserinde ise gerçeğin yansıması durumu söz konusudur. Bu düşünce üzerine Leonardo Da Vinci'nin Son Akşam Yemeği tablosunda sanat eserinin neyi yansıttığı neyi gizlediği üzerine incelemesi yapılacaktır. Çünkü bu eser yansıttıklarıyla, gizledikleriyle, örttüğü ve ortaya çıkardıklarıyla bir perde gibidir.



Görsel 8: Leonardo Da Vinci, 1495-8, Son Akşam Yemeği, sıva üzerine tempera, 460x856 cm, Santa Maria Delle Grazie, Milano, (https://www.pivada.com/content/images/thumbs/000/0006544_leonardo-da-vinci-son-aksam-yemegi.jpeg)

Leonar Da Vinci'nin 15. Yüzyılda “Son Akşam Yemeği” Santa Maria dele Grazie Manastır'ının yemekhanesi için yaptığı duvar resmidir. Resmin hikâyesi ise şu şekildedir:

İncillerde anlatıldığına göre, İsa havarilerini yemeği hazırlaması için gönderir ve on iki havarisiyle yemekte bir araya gelir. İsa on iki havarisiyle sofraya oturduktan sonra, “Gerçekten size diyorum ki, içinizden biri bana ihanet edecek,” der ve buna çok üzülen havarileri “Ben miyim yoksa ey Rab” diye sormaya başlarlar. İsa'nın cevabı şöyle olur: “Beni ele verecek olan benim ile elini sahana batırandır (Aktaran, Öndin, 2016, s.298).

İncil’de yer alan bu hikâye resimle buluştuğunda İsa’ya yapılan ihaneti ortaya çıkarmaktadır. Resmi detay olarak ele aldığımızda masanın tam ortasında İsa oturmaktadır. Ellerini iki yana açmış, yapılan ihaneti kabul eder bir yüz ifadesine sahiptir. İsa’nın başının olduğu yerde bir pencere açılmıştır ve bu penceren güneş ışığı görülmektedir. İsa’nın ve havarilerinin başlarının üzerinde haleleri yoktur. İsa’nın başı üzerinde parlayan güneş bu görevi görüyormuş gibidir (Rynck, 2016, s.105). Bu ışık, İsa’nın önemli ve kutsal bir olduğunun kanıtıdır.



Görsel 8: Leonardo Da Vinci, 1495-8, Son Akşam Yemeği, sıva üzerine tempera, 460x856 cm, Santa Maria Delle Grazie, Milano, Resimden Ayrıntı

“Son Akşam Yemeği” genellikle manastırların yemekhaneleri için uygun bir tema olmuştur. Bu özellikle Floransa manastırlarında benimsenmiştir. Nedeni ise yemek yerken dua etmeyi, sakinleşmeyi ve rahiplerin kendilerini kutsal topluluğun huzurunda hissetmelerini sağlamıştır (Öndin, 2016, s.301). Öndin’in bu sözlerinden

yola çıkarak şöyle söyleyebiliriz. Resim yapıldığı hikâye dışında yapıldıktan sonrada bir şeyler hissetmekte ve anlatmaktadır.

Perde Türk Dil Kurumu Sözlüğünde şu şekilde ele alınmıştır: “Üzerine bir cismin görüntüsü yansıtılan saydam olmayan yüzey” olarak adlandırılan perde, Son Akşam Yemeği resminde İncil’deki sahnenin yansıyan yüzü olarak adlandırabiliriz. Son Akşam Yemeği resminin bir diğer özelliği ise gerçeklik olgusunu yansıtmasıdır. Perde bir yansıtıcı olarak ele alınabilir. Perde bir yüzeydir ve üzerindeki bir şeyler yansıtır ve anlatır. Çağdaşlarının gözünde bu çalışmanın en güçlü taraflarından biri, gerçeklik yansıması ve yaydığı doğalcılıktır (Rynck, 2016, s.106).



Görsel 8: Leonardo Da Vinci, 1495-8, Son Akşam Yemeği, sıva üzerine tempera, 460x856 cm, Santa Maria Delle Grazie, Milano, Resimden Ayrıntı

Görseldeki bakırlarda havarilerin giysilerinin yansımaları bulunmaktadır. Yukarıda bahsedilen gerçeklik algısı ve doğalcılık bu kesitten ortaya çıkmıştır. Leonardo, resimde ihanet eden Yahuda’nın tipini ve konumunu nasıl resmettiği üzerine Öndin, Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatın kitabında şöyle ele almıştır:

Vasari’nin Son Akşam Yemeği ile ilgili olarak aktardığına göre, Leonardo Da Vinci’nin sabah erkenden iskeleye tırmanıp, akşama kadar çalıştığına, çalışırken yemek yemeği bile unuttuğuna, kimi günlerde resme el sürmediğine, sadece saatlerce resmi izlediğine manastırın rahipleri tanık olurlar. Manastırın baş rahibi, Leonardo Da Vinci’nin resmi geciktirdiğini görünce Milano Dükü’ne onu şikâyet eder. Dük de sanatçıyı sorguya çeker. Leonardo Da Vinci’nin cevabı şu olur. “Yahuda’nın tipini bir türlü hayal edemiyorum. Hain biri nasıl olur diye. Ama sonunda buldum. Baş rahibi model olarak kullanacağım.” Dük çok güler ve baş rahibe Leonardo Da Vinci’yi rahat bırakmasını söyler (Öndin, 2016, s.297).

Bu alıntıda bahsedildiği gibi Leonardo Da Vinci figürlerinin ifade ve yüzlerine önem vermiştir.

Sanat tarihçilerin bu resim hakkında birden çok yorumu bulunmaktadır. Resme bakıldığında İsa'ya ihanet eden Yahuda diğer havarilere göre daha aşağıda resmedilmiştir. Lenonardo Da Vinci, İsa'nın hemen yanında oturan Magdalalı Meryem'i gizlemiştir (Görsel 9). Figür kesilip İsa'nın sağ tarafına yerleştirildiğinde başını oğlunun omzuna koyup ağlayan anneyi temsil etmektedir.



Görsel 9: Lenonar Da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, ahşap üzerine yağlı boya, 1.99x1,22 m, Luvre Museum, Fransa, (<https://www.arthipo.com/artblog/unlu-klasik-tablolar/leonardo-da-vinci-kayaliklar-bakiresi.html>)

Bir başka yoruma göre nota yazımında kullanılan beş çizgi bulunmaktadır. Resimde bulunanların elleri ve ekmekleri notalarla eşleştğinde bir melodinin var olduğu öne sürölmektedir. Leonardo Da Vinci'nin müziğı sağdan sola yazması göz önünde bulundurularak notalar ortaya çıkmaktadır. Kırk sekiz saniyelik bir melodinin gizlendiğı bulunmuştur. Dolayısıyla detaylarıyla incelenmiş bu resimde Leonardo Da Vinci resmiyle bir şeyler anlatmakta ve gizlemektedir. Sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan bu resim İncil'den bir sahne anlatmakla kalmayıp sanatçı başka anlamlarda gizlemiştir. Leonardo, resmi hem gösteren-yansıtan hem de kapatan gizleyen bir perde olarak kullanmayı bilen bir sanatçıdır. Resim elbette gösterir, ancak gizler de... Göstermediğı işaret ettiğı, alegorik olarak anlattığı ve tamamen sakladığı- gizlediğı ölçüde resim kalıcıdır. Resim dönemine ve günümüzü aydınlatan bir perde olmaktadır. Sanatsal üretimlerin hepsi çağdaşlarına ve ondan sonraki gelecek her nesil için bir anlam ifade etmektedir.

3. NAZAR VE PERDE

3.1. Nazarın Bir Bakış Meselesi Olarak Ele Alınması

Görüntüyü çeşitli şekillerde yeniden canlandıran film, ister istemez yönetmenin istediği sonuçlara götürmektedir. Göz, filmde peş peşe dizilmiş imgeleri izlerken resimde tam tersi bir durum oluşur. Bu durum izleyicide resmin her bir ayrıntısını, parçasını tekrar dönüp bakma isteği uyandırır. Kameranin -fotoğraf makinesinin- icadından sonra insan gözünün makinenin gözü ile karşılaştırılmış, insan gözünün yakalayamadığı hızı, hareketsizliği yeni bir göz, mekanik göz olarak yerini dolduracağı savunulmuştur. Teknik açıdan bakıldığında ise kameranin gövdesinde bulunan mekanik perdeden yararlanılmaktadır. Makinenin içerisinde bulunan perdenin açılıp kapanması, görüntünün, ışığın içeri alım süresiyle ilgilidir. Hareketi yakalamak için bu perdenin ne kadar süreyle açık kalacağının hesaplanması gerekmektedir. Herhangi bir sahnedeki hareketlilik ya da hız hissi vermek için makinedeki perdenin hızından yararlanmaktadır. Bir nevi bu durum görüntünün oluşması için mekanik bir perdenin hız ayarı ile yapılmaktadır. Işığı içerisine almak için hız orantısıyla birlikte açılması gereken bir perdenin olması kişisel alanda kullanılan perde ile aynı görevi görmekte ve benzer bir metafor oluşturmaktadır. Rus film yönetmeni Dziga Vertov'un mekanik göz olarak adlandırdığı makine hakkında şunları söyler:

“Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makine, size ancak benim görebileceğim dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum” (Berger, 2014, s.17).

Burada tam olarak filmin, mekanik gözün nazarıyla üretildiğini söylemek mümkün müdür? Mekanik gözün -kameranin- yöneldiği ve kaydettiği görüntü yönetmenin-kameramanın nazarını- bakışını içermektedir. Bu nazar, bu durumda yönetmenin-sanatçının arzularıyla oluşturulmuştur. Aslında bu arzu olmaksızın bakışın nazara dönüşemeyeceğini varsaymamıza neden olan durumu açıklar.

3.2. Nazar, Göz ve Bakış

Lacan'ın seminerlerinin bir başka konusu Objet Petit a olarak bakış üzerinedir. Buradaki küçük a ifadesi 'öteki ya da başkası anlamındadır. Lacan'da dört tane a nesnesi bulunur: Freudcu anlamlara sahip olan meme, dışkı ve Lacan'ın bunlara eklediği bakış ve ses (Aktaran, Ümer, 2018, s.49). 11. Seminerde de küçük a nesnesi, dürtüsel nesne olarak karşımıza çıkmaktadır (Castanet, 2017 s.57). Lacan'cı anlamda arzunun tüketilebilir veya nesnesine kavuşmasının imkânsız olması küçük a nesnesinin anlamı konusunda açıklayıcı olmaktadır. A ifadesinin yani öteki veya başkasının anlamı ise arzunun her zaman ötekiyle ilgili olması veya ötekinin arzusu olmasıdır. Her dilde küçük harfle yazılan bu a işareti, imgesel anlamda ötekine işaret etmektedir (Aktaran, Ümer, 2018, s.49).

Arzu ve nesne ilişkisinde Lacan şunları öne sürmektedir:

“Arzunun amaçlılığında [...] bu nesne arzuya neden olan nesne olarak düşünülmelidir. [...] nesne arzunun gerisindedir,” diye yazar. Nesne tortu statüsündedir, indirgenemez bir kayıptır. Öznenin Öteki'nde simgesel nedenselliğini bulma girişiminden arta kalandır. Küçük a Öteki'nin ötekiliğinin“ kanıtı ve tek garantisi olur” (Castanet, 2013, s.57).

Nesnenin arzudan geride olmasının sebebi ise arzuya ulaşabilmemizin pek mümkün olmadığındandır. Arzu elde edilemeyen bir 'şey' konumundadır. Bu şey konumu, yerine doldurulmak istenen sonsuz bir döngü içerisinde var olmak gibi düşünülebilir. Nesneyi oluşturan arzu, karşılığını bulamamakta ve bir kısır döngü oluşturmaktadır. Aranan arzu birden fazla nesne değiştirebilmekte ama aranan parça yerini dolduramamaktadır. Dolayısıyla nesnenin değişimi ya da ne olup olmadığının pek bir önemi yoktur.

XI. Seminer'de, nesne “a” Freud'un 1916'da “Dürtü ve Dönüşümleri” adlı metninde verdiği anlamıyla dürtüsel nesnedir. Dürtü ile küçük a yalnızca mantıksal bir tutarlılığı olan topolojik bir nesne statüsündedir. Nesne şey'den bir parçadır (Castanet, 2013, s.22). Devamında ise Lacan nesne hakkında şunları söyleyecektir. Nesnenin özü

ıskalamaktır. Yani dürtüsel nesne a, nesneler dünyasından bir nesne değildir. O yapısal eksikliktir, dürtünün çizdiği yol sırasında kazandığı boş yer, oyuktur. “Bizce bunun en iyi ifadesi şudur – dürtü [nesnenin] etrafında dolanır. Dolandırma, burada dilin verdiği çift anlamla alınmalıdır [...] hem *turn*, etrafında dönülen sınır taşı, hem *trick*, yani dolandırma.” Öte yandan nesne a dürtü tarafından yaratılmış değildir. Dürtü onun etrafında dolanır ve onu el çabukluğu ile aşırır (Castanet, 2013, s.60). Nesnenin etrafında dolanan dürtü arzuya ulaşamamaktadır. Bahsedildiği gibi arzu elde edilemeyen büyük bir boşluktur. Bu durum tanrıya ulaşma ritüelleriyle benzer nitelik taşımaktadır. Tanrıya ulaşmak için birçok yol denenir ve sonucunda asıl olan o şeyle karşı karşıya gelmek mümkün değildir. Burada tanrı ile nesne (yani insanlar) arasında gizil bir perde bulunmaktadır. Tasavvufta perdeye kadar ulaşılabilir ancak perde arkasında ki görülemeyen ilaha ulaşmak mümkün değildir. Perde de ulaşım yolları ilahi kitaplar, peygamberler ve ibadetler yoluyla gösterilen ilah ile bağlantı kurma yolları gösterilmektedir. Kişi ise imgeleri yüzeyde fark edebilir yorumlayabilir ve kendine özgü yeni yollar keşfedebilmektedir. Dolayısıyla tanrı ile örneklendirilen bu durum Lacan’ın özneye yüklediği nazarın arzu olarak ele almasıyla bağlantılıdır.

Lacan gözün bakan kişi tarafından açığa çıkan ihtişamına odaklanmıştır (Mencütekin, 2014, s.19). Göz ile bakış arasındaki ilişkiyi ayrı tutmuş ve özneye yüklediği nazar vizyonunu arzu olarak adlandırmıştır. Şeylerle olan ilişkimizin görme yoluyla oluşan ve temsillere ait figürlerle düzenlendiği haliyle, bu ilişkide bir şey bir evreden ötekine kayar, aktarılır ve hep bir dereceye kadar elden kaçırılır. Bakış dediğimiz şey budur (Erdem, 2013, s.81) .

Lacan’ın kuramlarında öncelikli olarak ele aldığı ayrılmaz bir bütün olarak ‘nazar’dan bahsetmektedir. Doğum öncesinden beri özneyi çepeçevre saran bir kontur gibi konumlandırılmıştır. Lacan’a göre ‘Objet petit a’ bebeğin aynadaki benlik ile tamlığı oluşturan öteki ben’in ta kendisidir. Öteki kavramı çocuğun aynada gördüğü ve daha sonrasında göreceği diğer ötekilerden oluşmaktadır. Öznenin bakış kavramı üzerine var edilenlerin onları bilinçli bir şekilde ağıladığımızı değil, aslında bizi varlıkların izlediğini öne sürmektedir. Bu fikrin çıkış sebeplerinden biri gençliğinde arkadaşını ona söylediği sözlerden gelmektedir. Denizdeki sardunyalara bakarken,

sardunyanın ona doğru ışık yansıttığını görür ve arkadaşının ona ‘sen onu görüyorsun ama o seni görmüyor’ dediği aklına gelir. Ancak Lacan o kadar emindir ki; sardunya da kendisini görmektedir. Lacan’a göre ‘bakış diyagramının kökeni ışık kaynağı’ dır (Mencütekin, 2014, s.25) .

“Objet a eksik olan bir nesne anlamında değil de bizzat eksiklik anlamında Öteki’nin eksikliğini temsil eder. Arzunun bir nesnesi yoktur. Arzu daima olmayan bir şeye yönelik arzudur ve böylelikle de olamayan nesneye dönük sürekli bir arayış içerir” (Homer, 2016, s.122).

“Özne kendini aynadaki gösterisinin nesnesi kılar, hatta aynadaki imgesine mükemmel özdeşliğe ulaşsa bile, söz konusu yine aynadaki ötekinin tatminidir”(Castanet, 2013, s.28).

Yukarıda bahsettiğim bebeğin aynadaki görüntüsünde öteki kavramı olarak gördüğü ilk kavram olan annenin arzu nesnesi ile bebekteki arzu nesnesinin farklı olma durumu ikisinin arasındaki kopuşun oluşumunu sağlamaktadır. Ötekinin arzusunun öznedeki değişikliği sağlama çabası bir yerde son bulur ve bu son buluştaki kalan şey ise Objet a’dır. Özne sürekli Objet a’nın yokluğu ve özlemi içerisinde kalır. Bunun arayışı içerisinde devamlı olarak bulamadığı bir Objet a’sı oluşmaktadır. Dolayısıyla arzu sürekli yeri doldurulamaya, isimlendirilmeye çalışılan bir yapı halinde kalacaktır. Yeri doldurulamayan bir boşluk ve boşluğu geçici olarak doldurulmaya çalışılacaktır. (Oraya her türlü nesneyi koyma çabası güdülmesidir).

Özne Öteki’nin alanında gösterenin belirmesiyle doğar. Ama bundan ötürü, önceden ancak potansiyel bir özne olan şey, gösteren olarak donakalır. Özne tamda bu belirmez; hemen önce, özne olarak bir hiç iken, ortaya çıkar çıkmaz gösteren olarak donar. Kendisini temsil eden ama asla ona varlığını kazandırmayan gösterenler altında sabitlenir (Castanet, 2013, s.39) .

Lacan’ın XI. Seminer’inde bakış ile göz arsasındaki karşılıklı ilişkisinde şöyle bahsetmektedir. Nesneye bakan göz öznenin tarafından, oysa bakış nesnenin tarafındandır. Bir nesneye baktığımda nesne her zaman çoktan benim onu göremeyeceğim bir noktadan bana bakıyordur:

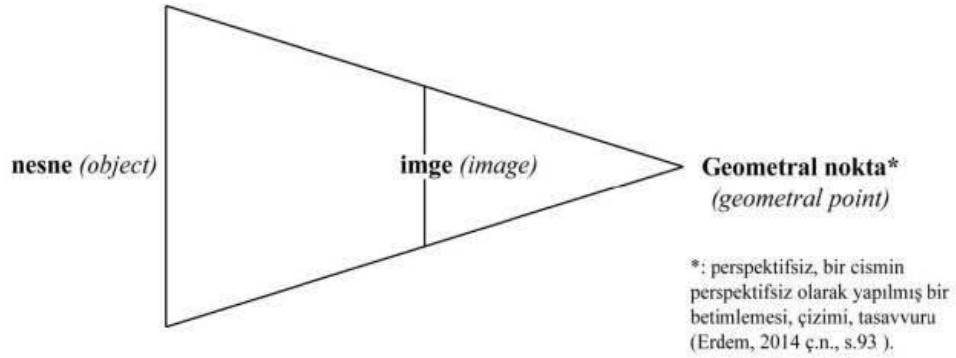
Görme alanında, her şey karşıt bir biçimde hareket eden iki terim arasında eklemlenir- şeyler tarafında bakış vardır, yani şeyler bana bakarlar ama ben onları görürüm. İncil’de son derece güçlü bir biçimde vurgulanan şu sözleri böyle anlamak gerekir: Gözlerin var ama göremezler. Neyi göremezler? Tam da şeylerin ona baktığını (Zizek, 2004, s.150).

Dolayısıyla Lacan bakış kavramını aslında bakılan nesnesin bakma eyleminin öncesinde bakıyor olduğunu seminerlerinde anlatmaktadır. Bizler görüldüğümüzden haberdar olmadan aslında ötekiler tarafından izlenme durumundayızdır. Daha sonrasında Lacan bakış ile görüş arasındaki farkın pornografi ile kalktığını açıklar. Pornografi gösterilecek her şeyi tüm gerçekliğiyle gösterdiği ve hiçbir şeyi saklı bırakmadığı için bu ayrımın kalktığını söylemektedir. Bakış, görülen nesnenin tarafından olmak yerine, bizim, seyircilerin üzerine düşer, perde de gördüğümüz görüntünün bize baktığı hiçbir yüce-gizemli nokta içermemesi de bu yüzdendir (Zizek, 2004, s.150).

Perde de tamamının gösterildiği görüntüye bakan izleyicidir. Pornografide ötekinin konumunu perde üzerinde gösterilen kişiler tamamlarken, bunu gören nesne konumundaki kişiler ise izleyici kitlesi olmakta ve nesne bakışını izleyiciler üstlenmektedir.

3.3. Lacan’ın Bakış Alanının Üç Diyagramı

Lacan seminerlerinde bakış kavramını üç diyagram vasıtası ile anlatmaktadır. Bu üç diyagramda varoluşun sebeplerini bizlere anlatmaktadır. Lacan kendi bakış diyagramını aktarırken perspektif sistemin imge ile bağlantısını ilk şemada göstermektedir. Bu şemada özne nesneye ‘Geometral Nokta’yla belirtilen konumdan bakmaktadır (Silverman, 2006, s.198). Geometral nokta ile adlandırılan yere özne konumunu yüklemektedir. İmge, özne ile nesne arasında kalmakta yani görme alanı içerisinde konumlanmıştır. Nesne ile özne arasında kalan imge aslında güvenilir alan olarak kendini korumak üzere olsa bile Lacan burada bakışı nesnenin nasıl görüldüğü ile ilgilenmektedir. Özne diyagramda bakış alanının merkezi konumundadır.

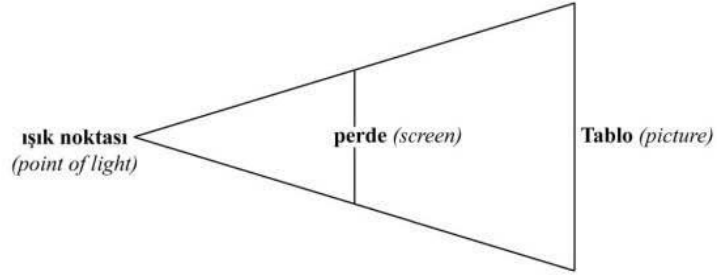


Görsel 10: 1.Tablo, Nesnenin bakışta bulunduğu yer,
(<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/617861>)

İkinci diyagramda ise imgenin konumu perdeye denk düşmektedir. Burada ışık noktasından çıkan ışık perdeye yansarak tabloyu oluşturmaktadır. Tabloda oluşan şey ise nesne konumundadır. Geometral nokta ise ikinci diyagramda nesne görevini üstlenmektedir. Bu sistemlerin ilki geometral alanda temsilin öznesini bizim yerimize koyan sistemdir, ikincisi ise bizzat beni tablo haline getiren sistemdir (Miller, 2013, s.113).

Lacan XI. Seminerinde geometral alan adını verdiği alanda, önce ışığın bize ipin ucunu verdiğini bu ipin bizleri nesnenin her bir noktasına bağladığından bahsetmektedir. Psikanalizin Dört Temel Kavramı kitabında Lacan'ın ışık noktasından çıkan ip örneğini şu şekilde anlatmaktadır:

Perde biçimindeki ağ üzerinden yerden geçerken adeta bir ip işlevi gördüğünü söylemektedir. Fakat bu ipin ışığa ihtiyacı olmadığını düşünün sadece gergin bir ip olsun. Bu yüzden kör kişi bütün açıklamalarımızı takip edebilir, yeter ki biraz gayret sarf edelim. Yani tıpkı saf optikte biz çeşitli oranlarda ve temel olarak türdeş ilişkileri, uzamda bir noktayla başka bir nokta arasındaki denklilikleri nasıl hayal ediyorsak, aynı şekilde ayırt etmesini öğretiriz, sonuçta bizim yaptığımızda aynı ip üzerindeki iki noktanın yerini belirtmekten ibarettir (Miller, 2013, s.101).



Görsel 11: 2.Tablo, (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/617861>)

Sonuncu diyagram, ikinciye birincinin üzerine yerleştirir ve birinci diyagramın ikinci diyagramla her zaman sınırlandığını ileri sürer. Nazar birinci diyagramda ‘nesne’nin, ikinci diyagramda ‘ışık noktasının’ bulunduğu yeri işgal etmektedir (Silverman, 2006, s.199).

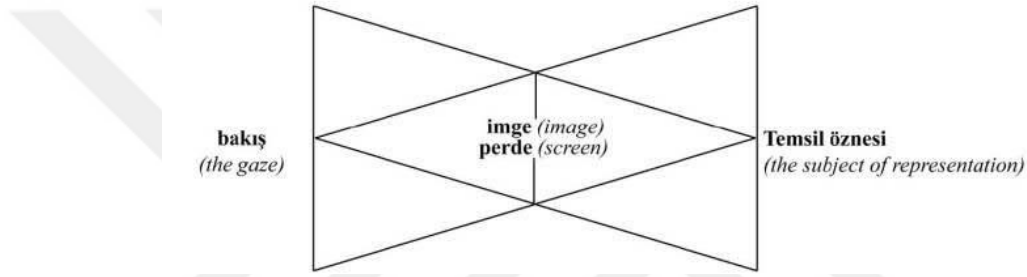
Beni görünürlük alanında temel olarak belirleyen şey dışarıdaki bakıştır. Bakış vasıtasıyla ışığa girer ve ışığın etkisini bakıştan alırım. Dolayısıyla bakış, ışığın vücut bulmasını sağlayan araçtır ve bakış, fotoğrafımın çekilmesini –sık sık yaptığım gibi yine bir kelimeyi bileşenlerine ayırarak kullanmama izin verirsiniz- foto-grafimin çıkartılmasını sağlayan araçtır (Miller, 2013, s.114). Lacan’ın seminerinde verdiği örnekler üzerinden devam edecek olursak genel olarak hayvanların erkelerine özgü olan çiftleşme öncesi zamanında gövde gösterisi yapmaları, kavga öncesindeki kendilerini gösteren hareketlerinin karşılığını şu şekilde açıklamaktadır:

“Varlık ya kendinden bir maske, bir ikiz, bir zarf, kalkanın yüzeyini kaplamak üzere soyulmuş bir kabuk çıkartıp verir ya da karşı taraftan bunu alır” (Miller, 2013, s.115).

Varlık, var olabilmek ya da varlığını kanıtlayabilmek için kendinden bir parça bırakmaktadır. İnsan ilişkilerinde de aynı durum görünmektedir. Doğal yaşamında sadece yırtıcı hayvanlar ya da evcil hayvanlar değil insanlarda benzer şekilde kendini ve yerini belirlemektedir. Sadece özne –insan öznesi, insanın özü olan arzu öznesi– hayvanın tersine, bu hayal tuzağına kendini kaptırmaz. Kendini orada fark eder. Nasıl mı? Perde işlevini ayırt ettiği ve onunla oynadığı için. Nitekim insan maskeyle

oynamayı bilir, maske demek onun ötesinde bakışın olması demektir, insan bunu bilir. Perde bu durumda arabuluculuğun gerçekleştiği yerdir (Miller, 2013, s.115). Lacan, perdenin gösteri olarak-özne bakımından etkilerinin belirtirken, gösteri-olarak-öznenin perdeyi gözdağı verme, kamuflej ve gülünç hale sokma amacılığıyla ustaca idare etme olanağının açık olduğu yorumunda bulunur (Silverman, 2006, s.201).

“Perde, nazarın belirli bir toplum için tanımının yapıldığı yeri temsil eder ve dolayısıyla hem o toplumun hem de o toplumda yaşayanların nazarın etkilerini nasıl yaşantıladığından sorumludur” (Silverman, 2006, s.202).



Görsel 12: 3.Tablo, (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/617861>)

Lacan, bu üç diyagramda nesnenin öznenin varlığını ışığın etkileri üzerine bahsetmektedir. Oluşturulan ilk iki diyagramı üçüncüsünün varlığını oluşturmaktadır. Bakışlar arasındaki perdenin varlığının konumundan bahsetmektedir. Kaja Silverman, Görünür Dünya'nın eşiği kitabında bu durumu şu şekilde yorumlamıştır:

“Toplumsal nazarın bize odaklandığını hissettiğimizde, kendimizi “çerçevelemiş” hissederiz. Ancak bunun aksi doğrudur: Gerçek bir fotoğraf makinesi bize çevrildiğinde, kendimizi öznel olarak oluşturulmuş hissederiz, hasıl olan fotoğraf sanki “kim” olduğumuzu belirleyebilmiş gibi” (Silverman, 2006, s.203).

Burada da bahsedildiği gibi bakış bize döndürüldüğünde sanki oradan elde edilen görüntü varlığımızın en önemli kanıtıymış gibi hissederiz. Dolayısıyla perdedeki görüntü ile bir savaşımız söz konusudur. Perde üzerinde yansıtılan görüntü herkesin görebileceği, sanki tek doğru ve tek gerçeğin o olduğunu düşünmemiz bizde bu durumun gerçekleşmesini sağlamaktadır. Oysaki perdedeki görüntü yanıltıcı, gerçeği her zaman doğru gösteren bir varlık olmayabilir. Laca'nın bahsettiği ulaşılması zor olan

“arzu” içgüdüsel olarak özneye yaptırdığı bir eylem olmaktadır. Arzu nesnesi yeri doldurulamaz ve doyumsuz bir varlıktır. Kameranin, toplumsal olarak bize bakmasındaki çerçevelenme hissinin bize çevrildiğindeki bu değişken durumu arzu ile ilişkilendirilebilir.

3.4. Perdenin Tiyatro, Film ve Video ile İlişkisi

Bu bölümde perdenin tiyatro, film ve video gibi sanatsal üretimlerde hangi amaç güdülerek ele alındığı incelenmiştir. Tiyatroda var olan perdenin ne anlama geldiği, sinemadaki beyaz perde kavramı arasındaki farklar ve kullanım şekilleri ele alınmıştır. Devamında perdenin neyin yerine geçtiği neyi temsil ettiği üzerinde durulmuştur. Kaja Silverman’ın yazısında Lacan’ın perdesi hakkında şunları söylemektedir:

“Lacan perdeyi ‘opak’ olarak niteler, o halde perde sadece bir kapı ya da pencere gibi, kapattığı şeye ‘açılmaz’ kapattığı şeyin yerine kendisi geçer” (Silverman, 2006, s.201).

Görüntünün ilk mekânı perdedir, bu sinema ve video için geçerli bir argümanken tiyatro söz konusu olduğunda görüntünün, dolayısıyla tiyatro oyunundaki yaşamın parçalara-bölmelere ayrılmasının aracıdır perde. Öyleyse perde sinema ve video açısından bir simgesel yuva iken tiyatro açısından mekânsal anlamda yuvadır. Sahnedeki olayların görünüp görünmemesini sağlayan tiyatro perdesi, sinema ve video perdesinin aksine göstermenin üstünde saklama işlevine de sahiptir. Belki de bu saklama-örtme işlevi nedeniyle günlük kullanım nesnesi olan perdenin adı tiyatro perdesinin üstüne yerleşmiştir. İşte bu anlamda izleyiciyi ve oyuncuyu da ayıran bir varlıktır perde. Görüntüyü örterken izleyiciyi dışa alır, bakışı boşluğa çevirir ve nazarı imkânsız kılar.

Filmde, izleyici perdede oluşan görüntülerde yönetmenin gösterdiklerini kendi benlik süzgecinden geçirerek bakışı oyuncunun bakışına indirgeyerek sorgu içerisine girebilir. Oyuncunun bakışı aslında yönetmenin izleyiciyi götürmek istediği kendi bakışı olabilmektedir. İzleyici perdedeki görüntü ile bağlantı kurarak oradaki acıyı hissederek etkisi altında kalmaktadır ya da oradaki sevinci hissederek bir mutluluğa

dönüşmektedir. Yönetmen perdede oluşan, ardı ardına gelen görüntüleri ışık ile yansıtmakta perdedeki görüntüyü ise nesne konumuna getirerek izleyiciye aktarmaktadır.

Filmlerin sonunda kamera bir noktaya odaklanır ve bir sahne kadrajı açılır. Ardından perde kapanır ve film biter. Filmin olay örgüsünü bir kenara bıraktığımızda perdenin kapanması ile sinemanın sonu yani filmin sonu gelmektedir. Tiyatroda da benzer bir durum söz konusu olmaktadır. Tiyatronun bölümleri arasında ki geçişlerde, oyuncu son eylemini gerçekleştirir, ışık azalır ve perde kapanır. Bu durum karşısında izleyici yeni bölümün başlangıcını perdenin kapanma hareketi ile anlamakta aynı zamanda perdenin kapanması ile bölümün bittiğini bilmektedir. Dolayısıyla perdenin buradaki görevi bir bitiş ve yeni başlangıcı izleyiciye bildirmektir. İki sahne arasında kapanan perde üzerine Zizek şunları söylemiştir:

“Alçalan perde hikâyenin figürlerini ‘dondurur’ ve ‘taşa çevirir’ ve zamanlarını durdurur. Görüntülere hayat veren bakışın yegâne varlığıdır ve sanki bu görüntüler, perdenin görüş alanını kesmesiyle oldukları yerde kalakalırlar. Ancak bu örtü tiyatro zamanının sadece duraklaması değil, aynı zamanda yoğunlaşmasıdır” (Zizek, 2012, s.69).

Bölümlerin en sonunda ise tekrar sahnedeki perde kapanır ve tiyatronun sonu gelmiş, tiyatro bitmiştir. Sinemada bir başka amaç için bulunan perde aynı zamanda gösteri perdesi konumunu korumaktadır. Sonuçta bir bitiş bile olsa ilk konumu kayıt cihazını sinemacının düşüncelerini aktardığı bir organ olarak kullanılır ve bu cihazın yansıtma aracılığıyla düşünce organının yansımada kullanılır. Sinema, öznelere görsel alanın üzerinde kurdukları aldatıcı bir üstünlük verme yoluyla, onların imleyene boyun eğişlerini başka bir kılığa sokarak gizler (Mcgowan, Kunkle, 2014, s.11). Sinema, izleyiciye yanıltıcı bir dayatma yapmaktadır. İzleyicinin özneliğinin bir kenara bırakılıp, kusursuz olacak şekilde kurgulanan yani önceden belirlenen bir kurgusalılık olarak bakışa aktarılmaktadır.

“Tiyatro gösterisi” ifadesini, bir seyirci topluluğu önüne eylem halindeki birtakım bedenler çıkaran her türden gösteriyi –drama, dans, pantomim, vd.- kapsayacak biçimde kullanılmaktadır” (Rancière, 2009, s.10).

Aslında şu şekilde ekleme yapacak olursak ‘tiyatro gösterisi’ sadece topluluk önünde bahsedilen biçimlerde var olamamaktadır. Bu sahneyi oluşturacak her bir maddenin tiyatronun oluşumunda etkisi büyüktür. Tiyatrodan bahsedildiğinde akla ilk gelen imgelerden biride perdedir. Perdenin açılması ile tiyatro sahnesi oluşmaktadır. Seyirci bu hareketli perdenin açılmasıyla arkasından gelecek olan oyuncuyu bilmektedir. Dolayısıyla izleyiciye hareketli, devasa büyük perdenin açılması durumunda gösterinin başlayacağı, ardından perdenin kapanması ile gösterinin bittiği öğretilmiştir. Gösteri salonunda perdenin açılması ile önemli olan imgeye ışığında yardımıyla dikkat çekilmektedir. Tiyatro oyuncularının imge olarak ele alınmasının sebebi ise, kendilerinin göstergesi değil perde kapanana kadar başkalarına ait bedenler adına orda olduklarıdır.

Burada perde deki ışık yer değiştirmekte, perde üzerine değil perdenin arkasındaki varlıklara ışık tutulmaktadır. Dolayısıyla perde üzerindeki ışık tiyatrodaki konumunu değiştirmiştir. Samih Fırat, ışığın bu oyunuyla ilgili şunları söylemektedir:

“Sinemadaki kadraj ayarları ile yapılan etkiler tiyatrodaki ışık oyunları ile gerçekleşmektedir. Işık, nesneleri saran, onların ayrılmaz parçası haline gelen, nesnelerin, bedenlerin, yüzlerin, ‘giyindiği’ bir şey (yansıma durumu dışında)” (Aktaran, Bayram, 2009, s.124).

Perde açıldıktan sonraki kısım ise tam da ‘bedenlerin, yüzlerin giyindiği’ bir var olma durumunu ortaya koymaktadır. Perdenin açılması ışığında var olma sebeplerinden birini oluşturmaktadır. Tiyatroda ışık, neyin üzerinde ya da neyi oluşturmaktadır? Devamında bu sorunun cevabı aranacaktır. Tiyatrodaki bu ışık, bazen sadece bir nesneyi aydınlatırken bazen tüm tiyatro sahnesini aydınlatmaktadır. Bu aydınlatma anlatılan sahne için önceden çalışılmaktadır. Anlatılan senaryonun izleyicide bırakılması istenen hissi yaratma konusunda ışıklandırmalar kullanılmaktadır. Işık ayarlanabilir şekilde ve aydınlatılmak istenen kişi ya da nesne üzerinde derecelendirerek yansıtılmaktadır. Bir yandan da tiyatrodaki ışığın bu şekilde kullanımı izleyiciyi yönlendirmektedir. Örneğin korku sahnelerinde ışık bir anda belirmekte ve bir noktada odaklanmaktadır. Burada izleyici ışığın bu azlığı ve anı hareketleriyle ışığın yönlendirme alanına girmektedir.

Tiyatro yüzeyini de bir gösteri perdesi olarak düşünülebilir. Perde, sadece açılış ve kapanış durumunu anlatmak üzere konumlanmamıştır. İzleyiciye aktarılmak istenen bir konu, bir durum, bir oluş vardır ve bunun aktarılmasını sağlayan tiyatro perdesi yani tiyatro gösterisi kullanılmaktadır. Gerçek anlamıyla tiyatronun bütünü ele alınarak bir perde görevi üstlenebilmektedir. Perde opak bir zemin olarak literatürlerde yer almaktadır. Tiyatro sahnesini opak olarak düşlediğimizde izleyiciyle iç içe geçme durumu oluşmaktadır.

Özdeşleşme üzerine Brecht, seyircinin bilinç içi ve dışı konular hakkında şunları söylemiştir;

İngeselin bulaşmadığı, ‘akla güzel görünecek’ ve seyircinin bilinç dışı seviyesinden çok bilinç seviyesinde katılacağı bir tiyatro hayal eder. (Silverman, 2006, s.130). Devamında Silverman ‘yalıtılma’ konusuna dikkat çeker. Seyircinin sahnede bulunun müzik, oyuncunun rolünden ve ardı ardına gelen sahnelerin birbirinden yalıtılması gerektiğini söylemektedir. “Sanatların birbiriyle ‘kaynaşması’ ” sürecini özdeşleşmeye bağlamaktadır. ‘Seyircinin oyuncuyla, oyuncunun oynadığı rolün gözlemcisi olarak yaptığı özdeşleşmedir’ demektedir.

Yüzeyde, sinema filmi sahne dramasına çok yakın görünür. Ancak sinema birkaç önemli yönden sahne dramasından ayrılır. Sinema resimsel sanatların canlı ve görsel potansiyeline sahiptir ve bununla birlikte büyük bir anlatı kapasitesine sahiptir. Bir tiyatro oyununun sahnede izlemek ile sinemaya uyarlamasını ekrandan izlemek arasındaki en büyük fark bakış açısidir. Tiyatro salonunda oyunu istediğimiz gibi izleyebiliriz ancak bir filmi yönetmenin bizden görmemizi istediği kadarıyla izleriz (Baloğlu, 2012, s.53).

Sinemada perdenin kapatma, örtünme ve saklama kavramlarını içeren film örneklerinden “Kandahar’a Yolculuk” ve “Persepolis” filmleri detaylı olarak ele alınmıştır.

Dünya çapında birçok ödül almış olan “Kandahar’a Yolculuk” filmi Mohsen Makhmalbaf tarafından yazılmış ve çekilmiştir. Bu filmin incelemesi içerisinde geçen konu ve kadınların “Siyah-ser”, “Siyah Kafalar” olarak adlandırılmasına neden olan

örtüleridir. Film “Nafas” adında Afgan bir gazetecinin kardeşini kurtarmak için Kanada’dan kendi ülkesine tekrar geri dönüş yolunda yaşadıklarını ele almaktadır. Nafas geride bıraktığı kız kardeşinden bir mektup alır ve bu mektupta mayına basarak sakat kaldığını ve yakında olan güneş tutulmasında intihar edeceğini yazmıştır. Nafas birçok yol denemiş ama bir türlü ona ulaşamamıştır. Güneş tutulmasına üç gün kala çölden Kandahar’a ulaşmaya çalışırken yaşadıkları bir belgesel gibi konu edilmiştir. Nafas karakteri yol boyunca kardeşine ulaşmaya çalışır ve onu tekrar hayata bağlamak için kayıt cihazıyla sesini kaydeder. Kandahar’a Yolculuk filminde Nafas karakteri cihazına şu notları bırakır:

Ülkeyi kadınlar oluşturuyor, hiçbiri isme ve görüntüye sahip değiller çünkü hepsinin üzeri örtülü. Afganistan’daki kadınlar “Burka” adını verdikleri bir örtü giymektedirler. Bu giysi tüm vücutlarını örten, sadece gözlerinin oldukları yerlerde küçük delikler bulunan bir perdeye benzemektedir. Film aynı zamanda o dönemde insanların mayınlara basarak bacaklarını ve ellerini kaybettiklerini, gökyüzünden paraşütle yere inen takma bacakları konu alıyor. Büyük bir yokluk ve açlık söz konusudur. İnsanlar en basit hastalıklardan hayatlarını kaybediyor.

Mohsen Makhmalbaf, bir röportajında Afgan dilindeki Nafas kelimesini şu şekilde açıklıyor:

“Nafas sözcüğü, Afgan dilinde soluk anlamına geliyor ve ülkede yaygın olarak kullanılan kadın isimlerinden biri. Afgan kadınların giydiği, vücutlarını boydan boya örten giysiye “ burka ” adı veriliyor. Bu giysi onların soluk almasını ve özgürleşmesini önleyici özellikte bir giysi (Mohsen Makhmalbaf, tarihsiz).

Ülkede çok sayıda kadın vardır. Bu kadınlar okutulamazlar ve erkekler için harem üyelerinden biri olarak tanımlanıyor. Filmin bir sahnesinde Nafas karakteri yolculuğa devam etmek için yoksul bir aileye muhtaç kalır. Erkeğin dördüncü eşi rolünü kabul ederse yola devam edebileceği söylenir. Yol boyunca örtüsünü düzgün kapatmayan kadına şöyle söylenir:

Peçe yüzünü örtmek için bir maskedir. Seni kapatmak için. Bu kapalı kalma durumu kadının büyük bir perdenin içerisinde yaşamına devam etmesini sağlar. Peçenin ya da büyük bir perdenin tüm vücudu doğru kapatması erkek için şerefının göstergesi

olarak kabul edilir. Bu düşüncenin yer aldığı kadının erkek için yemek yapan, ihtiyaçlarını karşılan, örtünen ve her şeyden yoksun bırakılan kadını ele alan bir diğer film “Persepolis” animasyonudur.

Filmin yönetmenleri Marjane Satrapi ve Vincent Paronnaud’dır. Persepolis filmi 1970’lerde İran’ının İslam devrimi öncesi ve sonrasında yaşananları konu almaktadır. Marjane filmin başkarakteridir. Marjane ve ailesi laiklik ve demokrasiyi desteklemektedirler. İslam Devrimi öncesinde Şah ülkeyi yönetmektedir. Marjane’nin ailesi şahın baskıcı yönetimine karşı çıkarlar. Şah’ın düşmesiyle halkın çoğunlu İslam Cumhuriyetini seçmişlerdir. Devrimden bir yıl sonra Irak, İran’a savaş açar ve durum iyiden iyiye kötüye gitmeye başlar. İslam devriminin gelmesiyle kadınlar artık örtünmek zorundadırlar. Sokaklarda denetleme yapan kolluk kuvvetleri bulunmaktadır. Kadınların örtülerini düzeltmelerini, koşmamalarını kısacası batıyı hatırlatan hiçbir eylemi gerçekleştirmelerine izin vermemektedirler. Devrimden iki yıl sonra kızların bulunduğu okullarda öğretmenler öğrencilerine türban özgürlüğün simgesidir ve kadın erkelerin bakışından kendini korur denmektedir. “Kendini teşhir eden kadın cehennemin kor ateşinde yanacaktır.” Gibi söylemler sürekli olarak kadınlara söylenen bir şiddet haline gelmiştir. Ailesi bu baskı arasında kalan kızlarını yurt dışına göndermek isterler. Hava alanında iki farklı imgeyle karşı karşıya gelinmektedir. Marjane başı kaplıdır ve onu karşılayan sorumlu kadının başı açık ve bakımlıdır. Burada batı ile İran arasındaki farklılığı vurgulamaktadır. Film siyah beyaz olarak hazırlanmıştır ancak Marjane’nin yurt dışına çıktığı sahne renkli olarak gösterilmektedir. Marjane yurt dışında farklı evlerde kalmaktadır ve burada özgürlüğün tadını çıkarmaktadır. Başı açıktır ve istediği gibi giyinip istediği gibi alkol tüketip sigara kullanmıştır. Eğlence mekânlarında arkadaşlarıyla özgürce eğlenebilmektedir. Kendi ülkesinde İslam devriminden sonra bu tür eğlenceleri evlerinde gizlice yapıyorlardı. Bu şekilde lise öğrenimi tamamlayan Marjane ülkesine dönmek ister. Ailesiyle konuşur ve tekrar ülkesine döner burada bir süre depresyonda kalır ve bir süre sonra tekrar hayata geri döner.

Üniversitede resim okumaya karar verir. Filmde okuldaki eğitim sırasında ünlü tabloların üzerleri karalanmış ve model çiziminde simsiyah sadece yüzü görünen figür çizim eğitimi verilir. Buradaki görüntü figüre nereden bakılırsa bakılsın aynı açı elde edildiğini gösterir. Kısa süre sonra Marjane okulda tanıştığı biriyle evlenir. Umduğu

gibi olmayan evlilikten çok mutsuzdur. Etrafındakiler boşanmamasını eğer boşanırsa bakire olmadığı için erkeklerin ondan her türlü şeyi isteyeceğini söyler. Bu durumun daha kötü olacağını ona kötü gözle bakacağını anlatırlar. Marjane anneannesine durumu anlatır ve onun desteğiyle evliliğine son verir. Gizli saklı eğlencelerinin birinde en yakın arkadaşı Nilüfer devlet tarafından öldürülür. Sebebi ise devlete karşı olan düşüncelerini ifade etmesindendir. Arkadaşının ölümünden sonra orada kalmakta zorluk çeken Marjane ailesi tarafından bir daha dönmemesi üzere tekrar yurt dışına gönderilir. Marjane yurt dışına çıktığı sahnede animasyon tekrardan renkli hale gelmiş olur.

Her iki film örneğinde de erkek toplumu yöneten kişidir. Kadınlar ise erkeklerin emirlerine uyan bir canlıdır. Kadınlıktan yoksun bırakılmıştır. Kadın her iki rejimde de İslam adı altında kadını bir yere, bir örtüye hapsedmektedir. Örtünme adı altında kadınlar bir perdenin altında yaşamlarını sürdürmektedirler. Kadın bu toplumlar için çocuk yapmak, ihtiyaçlarını karşılamak sadece erkeklere itaat eden varlıklar olarak gösterilmektedir. Kadının özgürlük yeri sadece evi ve eşinden başka erkeğin bulunmadığı yerdir. Sosyal yaşamdan soyutlanan kadın, bir perdenin altına saklanmaktadır. Kandahar'a Yolculuk filminde bir sahnede kadınlar burkalarının altından kendileri süsledikleri gösterilmektedir. Tırnaklarına oje sürerler, kollarına bilezikler takarlar ve burkanın atından dudaklarına ruj sürerler. Özgürlük denen şey burkanın altında gerçekleşebilmektedir. Filmlerde yer alan örtüler aslında birer hapishanedir. Kadını kapatmak ve onun iradesi dışında bir yerde yaşamaya zorlamaktadırlar.

Kandahar'a Yolculuk adlı filmde son beş dakikasında şu sözler yer almaktadır:

“Hapishaneden kaçmış olsak bile” dedi mahkûm Afgan kadın. Ama şimdi o hapishanelerin her birinde mahkûmum ben.

Örtüleri onlar için bir hapishanedir. Ne kadar “burka”larının altından kendilerini iyi hissetmek için süslenseler de onlar için hapishaneden bir farkı yoktur. Diğer yandan kendilerini iyi hissetmek için gizli eğlenceler düzenleseler de dışarıda bulunabilmek için kendilerini perdelerinin altına gizlemeleri gerekmektedir.

4. SANATTA PERDE İMGESİ

4.1. Rönesans ve Barok Döneminde Perde

Rönesans, kelime anlamı olarak yeniden doğuş, yeniden diriliş olarak adlandırılmıştır. Rönesans dönemi içerisinde sanatçılar Hristiyanlığın yol göstericisi olan İncil içerisindeki sahnelerden beslenerek sanatsal üretimler yapmışlardır.

“Sanatsal formu, birlik, oran ve düzenin oluşturduğu görüşünün geçerli olduğu Hristiyanlığın erken döneminde, form noksanlığı çirkinlik olarak ele alınır ve sanatçıya yol gösterenin düzen olduğu ileri sürülür” (Öndin, 2016, s.14).

Rönesans dönemi yeni arayışlar ve yeni düzenlemelerin olduğu bir dönem olarak bilinmektedir. Sanatçıların konu olarak İncil’deki sahnelerden uzaklaşmaları onların yeni konulara yönelmesini sağlamıştır. Sanatçının fikirleri sanat nesnesine dönüşmeye başlamıştır.

Ressamlar 14. yüzyılın başlarında Ortaçağ’ın alışlagelmiş formlarını geride bırakarak, görme alışkanlıklarını günümüze kadar belirleyecek olan perspektif kurallarını geliştirdiler. Sanat o zamana kadar sadece dinsel temalarla yetinirdi. İnsanların öte dünyadan çok, bu dünyayla ilgilenmeye başlamasıyla sanatın ele aldığı konu yelpazesi de yavaş yavaş değişmeye başladı. Sanatçılar artık yeni temalara el uzatabiliyordu. Ressamlar, uzun ve yavaş bir süreç içinde zanaatkarlar statüsünden kurtulmaya ve özgür sanatçılar olarak fikirlerini ifade etmeye başladılar (Krausse, 2005, s.6).

Flippo Brunelleschi, o zamana kadar resimlerde kullanılmayan perspektifi keşfetmiştir. Perspektifin bulunması resimlerde derinlik hissinin kazılmasını sağlamıştır. Figürler geriye gittikçe küçük olarak resmedilmiştir.

Rönesans, ressamlar için yeni olan birçok şeyin keşfedilmesini sağlamıştır. Resimde renk, üç boyutluluk, ışık ve hareketlik ele alınmaya başlanmıştır. Mekânlar içerisinde kullanılan detaylar öne çıkmaktadır. İç mekânların resmedildiği resimlerde nesnelerin kompozisyon içerisindeki dağılımına önem verilmiştir. Resim içerisinde yer alan nesneler bir anlam içermektedir. Resimlerdeki tüm nesneler birer uyum içerisinde resme dâhil edilmiştir.

Jan Vermeer'in resimlerinde çokça perde nesnesiyle karşı karşıya gelmekteyiz. Vermeer'in resimlerinde perde genellikle resmin etrafında büyük bir parça olarak yer almaktadır.

Vermeer resimlerindeki insanlarla izleyiciler arasına mutlaka belirli bir mesafe koyar. Onun figürleri resmin genellikle tam ortasında yer alırlar ve kenarlara hiç değmezler. Böylece seyreden gözle fazla yakın bir temas kurmaktan kaçınmış olurlar. Mekân, figürlerin etrafını süsleyen, resmi olduran bir dekordan öte, başlı başına aktördür; hatta kimi resimlerinde insanlar mekânın süsü, doğal bir parçası gibi dururlar. Sahne insanın tamamlayıcısı değil, insan sahnenin emrindedir (Krausse, 2005, s.41).

Bu alıntıda Vermeer'in resimleri üzerinden bir yorumlama yapılırsa ele alınan resimlerde de görüleceği gibi perde resmin tamamlayıcısı, kompozisyonun bir parçası olarak resmedilmiştir. Burada perdenin nesne olması ve mekânın tamamlayıcısı olarak bahsedilse de farklı anlamalarda da ele alınmıştır. Perde nesnesi gizlemek, örtmek ve saklamak âmâcılığıyla da resimlerde kendine yer bulmuştur.

Kuzey Avrupalı olan Van Eyck'in sanat başarılarından en önemli resimlerinden birisi Arnolfini'nin Düğünüdür. Eyck'in bu resmi sanat tarihinde büyük bir öneme sahiptir. Birçok sembollerin bulunması ve ustaca yapılmış olan detaylarıyla olaya olan tanıklığı gözler önüne sermektedir.



Görsel 13: Jan Van Eyck, 1434, Arnolfini'nin Düğünü, meşe panel üzerine yağlı boya, 82x60 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık, (<https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2019/12/jan-van-eyck-arnolfininin-dugunu-tablosu.jpg>)

Sanatın Öyküsü kitabında Gombrich, bu resim hakkında şunları söylemiştir;

Sanki bir sihirbazlık yapılmış gibi birden bire gerçek dünyanın herhangi bir köşesi bir yüzeyde canlanıveriyor. Her şey açık bir şekilde gözler önünde: Halı ve terlikler, duvardaki tespih, yatağın kenarına asılmış süpürge, pencere pervazındaki meyve. Sanki Arnolfinilerin kendi evlerinde ziyaret ediyor gibiyiz. Bu resim, olasılıkla onların yaşamlarının önemli bir anını “evlilik sözü vermelerini” gösteriyor (Gombrich, 2006, 179).



Görsel 13: Van Eyck, 1434, Arnolfini'nin Düğünü, meşe panel üzerine yağlı boya, 82x60 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık, Resimden ayrıntı, (<https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2019/12/jan-van-eyck-arnolfininin-dugunu-tablosu.jpg>)

Eyck, bu resimde kullandığı her bir nesneye farklı anlamlar yüklemektedir. Kullanılan tüm nesneler birer bütün halinde ve kurgulanarak evlenme töreninin

kutsallığı için özel olarak yerleştirilmiştir. Bir başka kaynakta ise Van Eyck'in resminde arka planda bulunan yatağın üzerindeki perde nesnesi için şunlar söylenmektedir:

“Çiftin ardında, yatağın perdeleri gözüktüyor. Kırmızı perdeler evli çift arasındaki sevginin fiziksel hareketine atıfta bulunabilir”(Arnolfini'nin Evlenmesi, 2018).

Jan Van Eyck'in Arnolfini'nin Düğünü resminde ise evlilik törenini şahitleriyle ve bunu destekleyen birçok sembolle birlikte evliliğin yüceliğini, aralarındaki sevgi bağını desteklemektedir.

Lacan'ın ayna evresindeki öteki ve ötekinin varlığının aynada görünmesi durumu bu resimde açıkça işlenmektedir. Ressam, bu resme dış bükey bir ayna yerleştirir. İzleyici bu aynadan öteki bedenlerin odada yer aldığını görmektedir. Odada bu aynanın bulunması öteki bedenlerin olaya tanıklık ettiklerini gösterir. Lacan, aynada görülen ötekinden bahsetmedir. Bu resimde hem aynada var olan kişiyi hem de aynada var olan ötekiyi izleyici olan bizler görmekteyiz. Bu resmi bir perde olarak ele alırsak, aynadaki öteki bedeni, aynaya bakan bedeni aynı anda görebilmekteyiz. Ressam, resmin üzerine "Jan Van Eyck Burdaydı" ifadesini yazmıştır. Perde olarak nitelendirdiğimiz bu resim, perdenin üzerine yazılmış bir kanıtın göstergesidir. Erkek ve kadın bedeni resmin tam odak noktasında poz verir gibi resmedilmiştir. Poz vermek, o anın dondurulması eylemiyle gerçekleşir. Perde üzerine düşen sahne, şahitleriyle ve figürlerin konumuyla bir olayın belge olma niteliğiyle izleyiciye aktarılmıştır.



Görsel 14: Sandro Botticelli, 1486, Venüs'ün Doğuşu, 172.5x278,5 cm, ahşap üzerine tempera, Uffizi Müzesi, Floransa, (<https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg?hl=tr>)

Venüs'ün Doğuşu, İtalyan ressam Sandro Botticelli 15. Yüzyılda tuval üzerine tempera tekniği ile yaptığı tablodur. Botticelli'nin mitolojik unsurları işlediği resimlerinden biridir. Yunan mitolojisinde Titanlar soyundan Kronos ve babası Uranos arasındaki çatışma sonucunda annesi Gaia'nın verdiği tırpanla babasının uzvunu kesmiştir. Denize dökülen tohumların su ile birlikteliğinden de Venüs-ya da Aphrodite doğar. Venüs'ü kutsal güzelliğin ve ebedi aşkın bir tür görselleştirmesi olarak sunan Botticelli Venüs'ü bir istiridye kabuğu üzerinde oldukça kendine özgü bir duruş pozuyla Kıbrıs Adası'na çıkarken resmetmiştir (Şahin, 2019, s.759).

Resmin yapıt çözümlemesinde ise solda Tanrıça Zephros, Venüs'ü üfleyerek karaya çıkmasını sağlamaktadır. Sağ tarafta ince detaylarıyla hazırlanmış üzerindeki elbisesi ise çiçek detaylarıyla süslenmiş Tanrıça Horae bulunmaktadır. Tanrıça Horae'nin elinde tuttuğu kırmızı ve yine detaylarıyla işlenmiş çiçek motifleri bulunan bir perde vardır. Tanrıça, denizden henüz doğmuş olan Venüs için hazırlıklı gelmiş gibi görünmektedir. Mükemmel güzellikte olan Venüs'ün vücudunu kapatmak için elindeki kırmızı perdeyi tutmaktadır. Tanrıça, Venüs'e doğru vücudunu döndürmüştür. Duruş itibari ile elinde tuttuğu kırmızı büyük perde, Venüs'ün üzerine hemen giydirilmek için hazır bir konumda yerleştirilmiştir. Kırmızı perdenin varlığı Venüs'ü örtmek, kapatmak

için oradadır ancak resimde örtülmeden öncesi gösterilmiştir. Perde kapatma, örtme, saklama gibi kavramlara sahipken resme uçuşurken girmektedir. Dolayısıyla perdenin bu konumu çıplaklığı örtme, giyindirme kavramlarına gönderme yapmaktadır.

Botticelli, mitolojiyi betimlemek üzerine nesneleri ve kişileri birbirini destekler nitelikte yerleştirmiştir. Venüs'ün Doğuşu ruhun ilk masumiyetinin ve dürüstlüğünün alegorisidir, madde dünyasına düşmeden önceki halidir. Burada ruh, aklın elbisesi ile giyinik hale gelmek üzere tutku rüzgârları tarafından kıyıya doğru üflenmektedir (Öndin, 2016, s.214). Öndin'in Venüs hakkında bahsettiği bu sözler üzerine Tanrıça Horae'nın elindeki perde iki farklı olgunun birleşmesi için kullanılmaktadır. Ruh ile akıl arasındaki bağlantı, kırmızı perdenin Venüs'e giydirilmesi durumu ile metaforlaştırılmaktadır. Rönesans döneminde ruh ve akıl dengelenmiştir. Mitolojik bir olaydan beslenerek yapılan bu resimde insan varlığının somut olmayan bir şekilde var edilmesini konu almaktadır.

Bu kutsal spirit ilk kez kendini açmıştır, sonra bunu ruha ve maddeye dönüştürür ki bu hareket, zaman ve üretme nedeniyle denizdir. Ruh böylece döllendir döllenmez, daha üt-akıllı şeylere doğru yukarı dönüş hareketiyle ve maddedeki duyusal şeylerin çekiciliğine olanak tanıyan aşağı doğru bir hareketle kendi içindeki güzeli yakalar (Gombrich, 2006, s.72).

Lacan, arzuyu asla tatmin edilemeyen olarak adlandırmıştır. Arzunun bir nesnesi yoktur. Arzu daima olmayan bir şeye yönelik arzudur ve böylelikle de olamayan nesneye dönük sürekli bir arayışı içerir (Homer, 2016, s.122).

Aşk tanrıçası bu resimde arzu nesnesi olarak kadın bedeni üzerinden sahnelenmiştir. Mitolojide aşk tanrısı olan Venüs, bu resimde arzu nesnesine dönüştürülmüştür. Resim ise izleyenlerin asla ulaşamayacağı bir beden olarak var edilmiştir. Bu resimde yer alan Venüs, mitolojide arzunun odak noktası olarak nitelendirilmektedir. Venüs'ün doğuşunun öyküsü, tanrısal güzellik bildirisini yeryüzüne getiren gizemin sembolüdür (Gombrich, 2006, s.204). Venüs'ün Doğuşu, somut olmayan, nesnel olmayanı göstermektedir. Dolayısıyla resim hayal perdesine dönüşmektedir. Venüs'e ait olan özellikleri aslında var olmayana yükleyerek resmedilmiştir. Venüs gerçekte görünmemiştir. Hayal dünyasında var olmuş, hayal perdesinde izleyiciye gösterilmiştir. Hayal perdesinde gösterilen Venüs'e bakan

izleyicidir. Venüs imgesini pornografik olarak tüm çıplaklığıyla öteki olan izleyiciye aktarılmaktadır. Venüs, duruşun zarafeti, başın hafif eğikliği, yarı düşünceli, yarı imalı ifadeleriyle sübtıl güzelliğın temsili olmuştur. İdeal güzellik anlayışının simgesi olarak görülen Venüs'ün pozu, doğa yasalarına tabi değildir, zira olanaksız bir dengeyle hafifçe sağa doğru eğilmiş bir şekilde bir deniz kabuğunun tam da ucunda durmaktadır (Öndil, 2016, s.215). Bahsedildiği üzere Venüs gerçek olamayan bir imge konumunda ve en güzeli temsil etmektedir.



Görsel 14: Sandro Botticelli, 1486, Venüs'ün Doğuşu, 172.5x278,5 cm, ahşap üzerine tempera, Uffizi Müzesi, Floransa, Resimden Ayrıntı, (<https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg?hl=tr>)



Görsel 15: Albert Dürer, 16.yy, Hâkimin Adağının Reddi, Ahşap baskı, 29.4 x 21 cm, Almanya Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, (<https://www.pivada.com/albrecht-durer-meryemin-hayati>)

Albert Dürer, 15. Yüzyılın Alman sanatının en önemli isimlerinden birdir. Dönem içerisinde birçok gravürleriyle öne çıkan ressam, gravürlerinde perdenin varlığından yararlanmıştır. Kompozisyon olarak büyük bir alana sahip olan perde, Hâkim'in Adağının Reddi gravüründe resmin odağını oluşturmaktadır. Resimdeki tam ortada duran ayakta ve adağı tutan figürün arkasına konumlanmış perde açılmak üzere konumlanmıştır. Resmin sağ köşesinde ise insanların tam üstünde yer alan perdenin görülmek üzere topluluk tarafından açıldığı görülmektedir. Bu durum önemli bir olayın gerçekleştiği ve insanların bu duruma şahit olduklarını göstermektedir.



Görsel 16: Albert Dürer, 16.yy, Meryem'in Ölümü, Ahşap baskı, 29.6 x 20.9 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Almanya, (<https://www.pivada.com/albrecht-durer-meryemin-hayati>)

Dürer, önemli bir olayın göstermek ister gibi perdeyi resmin odağına yerleştirmiştir. Dürer'in ir başka gravürü olan Meryem'in Ölümünde ise yatağın üstünde yer alan devası büyüklükte olan perde iki yanından toplanarak açılmaktadır. Meryem'in ölüm yatağında oluşunu gösteren Dürer, yine önemli bir olayı gösterirken perdeleri açmaktadır. Bu durum tiyatrodaki devasa perdelerin açılmasıyla benzerlik taşımaktadır. Büyük perdeler açılır, sahnenin tam ortasında oyuncu belirir ve gösteri başlar. Meryem'in Ölümü sahnesinde ise aynı benzerlik yer almaktadır. Perde sonuna kadar açılmış ve Meryem'in son anlarına tanıklık etmekteyiz. Dolayısıyla buradaki perde gerçeği gözler önüne seren, varlığı ortaya çıkaran bir perdedir. Genel olarak Dürer'in resimlerinde yer alan perde kompozisyonun ve olayın bir parçası olarak yer almaktadır.



Görsel 17: Joachim Wtewael, 1566-1632, Mars ve Venus'in Vulcanus Tarafından Yakalanması, bakır, 21x15.5 cm, Mauritshuis, Lahey, (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Joachim_Wtewael_-_Venus_en_Mars_verrast_door_Vulcanus.jpg)

Wtewael'in yapmış olduğu bu resimde tanrıların birbirlerini aldatma sahnesi yer almaktadır. Aldatılmanın sonucunda diğerk tüm tanrılar olaya tanık olmuşlardır. Aşk tanrıçası Venüs ile savaş tanrısı Mars arasında gerçekleşen bu durumun Vulcanus tarafından yakalanma sahnesi olarak da adlandırılabilir.



Görsel 17: Joachim Wtewael, 1566-1632, Mars ve Venus'ün Vulcanus Tarafından Yakalanması, bakır, 21x15.5 cm, Mauritshuis, Lahey, Resimden ayrıntı, (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Joachem_Wtewael_-_Venus_en_Mars_verrast_door_Vulcanus.jpg)

Görselde yer alan Mercurius'un perdenin altından çıkış sahnesi, yasak olan bu birlikteliğı ortaya çıkardığını göstermektedir. Perdeyi kaldıran ve sırrı ortaya çıkaran Mercurius'tur. Onu aşına olduğumuz altın değneğinden ve çarpıcı kırmızı şapkasından tanıyoruz. Bir kartalın taşıdığı ve elinde yıldırımlarını tutan Jüpitler'in Mercurius'a doğru yaklaştığını görürüz (De Rynck, 2016, s. 219).

Bu sahnede perde, saklanması gereken bir durumun gizlenmesini sağlamak için kullanılmıştır. Dolayısıyla perde bir şeyleri göstermek için değil bir şeyleri saklamak ya

da gizlemek için kullanılmıştır. Saklanan şey de bir arzu meselesi olayı olan yasak aşk olayıdır.

Resmin hikâyesi, aşk tanrıçası Venüs, Vulcanus ile evlidir ancak savaş tanrısı Mars ile yasak bir ilişkisi vardır. Zinaları her şeyi gören güneş tanrısı Apollon tarafından keşfedilir. Vulcanus bronzdan bir ağ yapar. Bununla âşıkları yakalayıp esir ederek ona neler yapıldığına şahitlik etmeleri için tanrıları çağırır. Homeros'a göre tanrılar baştan sona tüm olayı eğlendirici bulur. Wtewael'in zamanında bunun gibi hikâyeler ahlaki bir boyutta yorumlanır; zira ilişkisinin yakalanması Tanrı'nın her şeyi gören gözünü ve günahın onun tarafından cezalandırılmasını temsil eder; bu günah ne kadar gizli olursa olsun ortaya çıkacaktır (De Rynck, 2016, s.218-219).

Perde buradaki konumu itibarı ile dışarıda bulunan kişiler tarafından bir giz aracı olarak görülmektedir. Bu durum içeridekiler içinde gizli bir yerin oluşumunu sağlamaktadır. Mercurius'un perdeyi kaldırması eylemi gizli olan yerin açığa çıkmasını ve yakalanma anını göstermektedir. Dolayısıyla yasak olanı mümkün kılan bir araca dönüşen perde, açılma anı ile her şeyi ifşa eden bir araç niteliğindedir.



Görsel 18: Peter Paul Rubens, 1577-1640, Samson ve Delila, panel, 185x205 cm, National Gallery, Londra, (<https://www.tarihnotlari.com/peter-paul-rubens/samson-and-delilah-1609-1610-by-peter-paul-rubens/>)

Rubens'in bu resminde asil konu perde değildir. Burada Rubens, mitolojik bir konuyu ele almıştır. Rubens, yaşadığı dönemde dinsel, mitolojik ve tarihsel temaları ele alan en büyük ressamlardan biriydi (De Rynck, 2016, s.234).

Hikâyenin oluşumu resmin başkarakteri Samson'un düşmanlarının Delila'ya büyük miktarda para ödeyerek onun zayıf noktasını bulmalarıydı. Delila'ya âşık olan Samson, onunla birlikteliğinde saçlarından parçalar kesildiğinde güçlerini kaybedeceğini söyler. Bunun üzerine bir senaryo kurularak Samson'un boş bir anında güçlerini kaybetmesini sağlarlar. Mekân olarak genelev kullanılmıştır. Bunun çıkarımını ise resmin sol tarafında bulunan yaşlı kadının dini bir kitapta yer almayışından ve resme ait olmamasından anlıyoruz. Mitolojik olarak birçok yorum çıkarılabilen bu resimdeki

perdenin ne amaçla orda durduğu konusuna gelindiğinde perde resmi destekler nitelikte oradadır.

Bu dönem resimlerinde ışıkla resim yapmak en önemli unsurlardan biriydi. Resimde yer alan ışık tüm yüzey üzerinde gezmekte ve dans etmektedir. Resmin sol üst köşesinde yer alan perdenin üzerine düşen ışık resimdeki ana karakterlerin üzerine düşmektedir. Resim genel olarak karanlıktadır. Figürler iç mekândadır ve mekânın ışığı odak noktalarında fazlalaşmaktadır. Resmin ortasında ve üst kısmında yer alan bir diğer perde parçasından sonra resimde bir karanlık söz konusudur. Perdenin genel olarak bu resimdeki konumuna bakıldığında toplanmış ve ışığın ressam için olması gereken yerlerde kaldırıldığını görmekteyiz.



Görsel 19: Raffaello, 1512, Sistine Meryem'i, tuval üzerine yağlı boya, 201x269,5 cm, Gemalde Galerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, (https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/04/747px-rafael_-_madonna_sixtina_gemc3a4ldegalerie_alter_meister_dresde_1513-14-_c3b3leo_sobre_lienzo_265_x_196_cm.jpg)

Raffaello'nun ortaya koyduğu form ve içerik birlikteliğın her bir figürün bütününe ayrılmaz parçası haline gelir. Sanatçının yapıtları yalnızca bir olayı betimlemekten ibaret değildir, kompozisyon içinde olayların yorumu yer alır (Öndin, 2016, s.339). Raffaello, ölmeden önce kendi elleriyle tamamladığı son resim Sistin Meryem'i, Piacenza'daki San Sisto Manastırı için Venedik keşışleri tarafından sipariş edilmiştir. Resmin odağında Meryem ve İsa figürleri arkalarından gelen ışık ve çevrelerindeki yüzlerce minik melek görüntüsü ile çevrilmiştir (Sistin Meryem'i, 2013).

Hristiyan inancına göre, Petrus, Yakup ve Yuhanna Tabor Dağ'ında İsa'nın gücüne tanık olurlar; İsa'nın yüzünde gördükleri güneş gibi bir ışıktır. Bu ışık kutsal olanın dağda havarilere kendisini bildirmesini ifade eder (Öndin, 2016, s.340). Dağda geçen bu olayı resmeden Raffaello, bu ışığı ve havarilerin bu olay karşısındaki şaşkınlığı tasvir etmiştir. Resmin sağ ve sol kenarlarında bulunan perde çubuğuna asılı koyu yeşil renkteki perde dikkat çekmektedir. Raffaello, bu şaşkınlık ve olağandışı durumu resmederken perdeyi kullanmıştır. Resimde hem kompozisyonu destekler nitelikte hem de bu ilahi durumu gözler önüne getirir durumundadır. Perde resmin yanlarına doğru açılmış ve toplanmış şekildedir. Tiyatrodaki perde gibi buradaki ilahi durum perdenin açılmasıyla ortaya çıkmaktadır.

Bir başka resim olan Ingres'in "XIII. Louis'in Adağı" resminde ışıklar içerisinde Meryem ve İsa'yı görmekteyiz. Perdelerin arasından ve arkalarındaki büyük bir ışık ile resmedilen bu resimler birbirlerini anımsatmaktadır. Kompozisyonda bir şapel, iki melek tarafından açılan perdeler, figürlerin altında mihrap, bir başka melek çifti ellerinde bir yazı tutmaktadır ve Fransa Kralı XIII. Louis Meryem'e tacı ile asasını takdim etmektedir (Venturi, 2018, s.64).

Mihrabın üzerine adeta bir heykelmiş gibi sabit ve katı duran Meryem ve çocuk İsa yerleştirilmiştir. Bir önceki resim gibi bu resimde de perdenin altında duran Meryem ve İsa figürleridir. Önemli bir olaya şahitlik etmek ister gibi çok sayıda melek resmedilmiştir. Bu resmin sağ ve sol tarafında yer alan iki melek perdeyi bizzat kendileri açmaktadır. Açılan perdenin ardında ise büyük bir ışık ve Meryem'in kucağında çocuk İsa yer almaktadır. İki resimde de perde aynı amaçla resme dâhil edilmiştir. Perdenin açılmasıyla oyunun başlaması durumu bu resimde de kullanılmıştır.

Perde melekler tarafından açılır ve ilahi kişiler tüm ihtişamıyla resimde yerini almaktadırlar.



Görsel 20: Ingres, 1820, XIII. Louis'in Adağı, tuval üzerine yağlı boya, 421x262 cm, Notre-Dame Katedrali, Paris, (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Auguste-Dominique_Ingres_-_La_Baigneuse_Valpin%C3%A7on.jpg)



Görsel 21: Parmigiano, 1532-40, Uzun Boylu Meryem, panel, 216x132 cm, Uffizi, Floransa, (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Parmigianino_-_Madonna_dal_collo_lungo_-_Google_Art_Project.jpg)

Parmigiano'nun Uzun Boylu Meryem adlı resmin Maniyerizm dönemini en iyi şekilde yansıtan bir Meryem resmi olmaktadır. Resimde Meryem oldukça uzun boylu olarak resmedildiği için resim adını bu yorumlamadan almaktadır. Meryem figürünün orantısı oldukça farklıdır. Kafası küçük olarak resmedilirken uzun bir boyun, parmaklarda sanki kemik yokmuş gibi uca doğru abartılı bir incelmeye söz konusudur. Bebek İsa'nın ise bu büyüklüğü ve yüzündeki ifade ise gelecekte çarmıha gerileceğinin habercisi gibi üzgün ve soluktur. Resmin hemen sol tarafında yer alan melekler ise şaşkınlıkla ve merakla Meryem'e bakmaktadır. Meleklerden birinin elinde bulunan vazoda ise İsa'nın çarmıha gerileceği görüntüsü yer almaktadır. Dolayısıyla resim geleceğe gönderme yapmaktadır. Resmin hemen sol tarafında yer alan meleklerin bulunduğu yerde ise resmin derinliğini oluşturan bir perde yer almaktadır. Perde sanki

bir şeyler göstermek için açılmış şekilde konumlandırılmıştır. Perdenin açılan köşesinin içerisinden çıkan bir melek bulunmaktadır. Meleğin yüzünün bir kısmı perdenin kenara çekilmiş ucunun altında kalmıştır. Resimde konumlanan perde sanki bir şeylerin ortaya çıkarmak üzeri hemen orada açılmış gibidir. Beklide sanatçı perdeyi kompozisyonun bir parçası olarak ele almış olabilir. Resmin bu derecede İsa'nın ve Meryem'in başına gelecek olanları kanıtlar nitelikte yapılması perdeye başka bir anlam katmaktadır. Sadece kompozisyonu destekler nitelikte değil, bu olayı ortaya çıkarmak niyetiyledir. Bu yoruma ise, perdenin açılmak üzere bir yere yığılmış gibi resmedilmesinden ulaşılmaktadır.



Görsel 22: Gerard Dou, 1658, Genç Anne, panel, 73,5x55,5 cm, Mauritshuis, Lahey, (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Young_Mother,_by_Gerrit_Dou.jpg)

Rembrandt'ın ilk öğrencisi Dou, Hollanda'nın Leiden kasabasındaki çağdaşlarıyla büyük bir tutku paylaşmıştır; gerçeklik yanılsamasının en etkili biçimde

gerçekleştirmek için incelikle boyamak (De Rynck, 2016, s.308). Dou, janr resmi üzerine çalışmıştır. Bu dönemde günlük yaşamı konu alan resimler çok sevilmiştir. Gerçekçiliği arttırmak için sanatçılar farklı yollara başvurmuşlardır. Resimde yer alan perde ise gerçekçiliği arttırmak için kullanılan detaylardan biridir.

Bir resimde perdelerin işlevlerinden biri üç boyutluluk yanılsamasını güçlendirmektedir. Dou gibi “fotografik gerçekçiler” özellikle bu motifi kullanmayı seviyorlardı. Başka bir mekâna ya da dışarıya açılan açık bir kapıdan, pencereden, merdivenden sanatçının gözümüze ilıştirdikleri için de aynı şey geçerlidir. (De Rynck, 2016, s.308).

Resimde de görüldüğü üzere sol taraftaki camın önünde pencerenin arkasına atılan büyük bir perde görülmektedir. Açılan perde, hemen önünde oturan genç anne figürünü aydınlatmaktadır. Resimde camdan gelen ışığın aydınlığı kullanılmaktadır. Bu resimdeki perde gerçekliğin oluşumu sağlarken açılmasıyla resimdeki ışığın varlığını da sağlamaktadır.

Metsu’nun resimlerinde yer alan konu yaşadığı dönem içerisinde yer alan çiftler arasında iletişimi sağlayan bir metottu. Aşk mektupları on yedinci yüzyıl Felemenk resminde yaygın bir temaydı –mektup yazmanın toplumun her kesimine giderek artan bir şekilde yayıldığı bir dönem. Bu mektuplar iki cinsiyet tarafından da yazılıyor ve okunuyordu (De Rynck, 2016, s.316).

Resmim sol tarafında yer alan kadın figür, bir hizmetçidir. Görüldüğü gibi merakla resmin üzerindeki perdeyi kaldırmaktadır. Hizmetçi perdeyi kaldırarak bir geminin fırtınalı sularda ilerlemeye çalıştığı deniz manzarasını gösteriyor –ihtiyatsız aşkın tehlikeleri için tanıdık bir metafor (De Rynck, 2016, s.316). Hizmetçi kadın eşini ya da sevdiği birini bekliyordu. Hizmetçi kadının perdenin altında aradığı şey beklediği kişilerden bir iz olabilir. Resimde yer alan perde iki şekilde orada konumlanmıştır. İlk olarak hizmetçinin bir iz arama durumu diğeri ise önemli bir şeyi saklamak için kullanılmıştır. İlk yorumda perde kaldırılarak bir iz peşine düşüldüğü görülür. Diğesinde ise önemli bir nesnenin saklanması için üzeri kapatılmış örtülmüştür. Perdenin arkası, resimler hem zararlı güneş ışıklarından kurumak hem de resme daha özel bir hava

katmak için genellikle perdelerle örtülüyordu. Her zaman sergilenmiyor ya da her ziyaretçiye izletilmiyordu (De Rynck, 2016, s.316).

Perde ile örtülen bu resimden yola çıkarak örtme, örtünme kelimesinin içerisinde barındırdığı anlamlar ise şu şekildedir:

Örtünme, örtme kelimelerinden başka bir şeyle araya perde koymak, gizlenmek gibi anlamlar çıkarılabilir. Kelimenin kökeninde “setr” ifadesi yer almaktadır. Sözlükte bu ifade örtme, kapama, gizleme anlamlarına gelmektedir. Kökün devamında ise “sitr” ifadesi yer almaktadır. Bu ise perde anlamına gelmektedir.⁷



Görsel 23: Gabriel Metsu, yak.1662-5, Mektup Okuyan Kadın, panel, 52,5x40,2 cm, National Galery of Ireland, Dublin, (<https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2015/01/gabriel-metsu-mektup-yazan-kad%C4%B1n.jpg>)

⁷ Osmanlıca Türkçe sözlük anlamı bkz. <https://www.luggat.com/index.php#ceviri>

Johannes Vermeer, “Resmin Alegorisi” adlı tablosunu 1666 yılında başlayıp 1668 yılında tamamlamıştır. Şu anda Viyana Sanat Tarihi Müze’sinde bulunan resim 120x100 cm ebatlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Genel olarak ev iç sahnelerin yer aldığı tuvaleri, dönemin kabul görmüş olan konularını en iyi şekilde yansıtmaktadır. Resme bakıldığında perdenin arkasından odayı aydınlatan ışığı görmekteyiz. Işık ve perde arasında bir sınır bulunmaktadır. Önde duran kız, duvarı, yukarıda asılı duran avizeyi, resim yapan sanatçıyı ve yerdeki karoları aydınlatmaktadır. Karanlığı bölen bir yapı olarak perde resmin sol köşesinden sol alt köşesine duracak şekilde konumlandırılmıştır.



Görsel 24: Johannes Vermeer, 1666, Resmin Alegorisi, tuval üzerine yağlı boya, 120x100 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, (<https://www.wannart.com/vermeerin-kara-kutusu-resim-alegorisi/>)

Yüksel Gögebakan'ın Resmin Alegorisi adlı yazısında şu alıntılamaı yapmıştır:

Resmin sol tarafında açılmış olan üzerinde dekoratif süslemelerin bulunduğu bir perde ya da halı bulunmaktadır. Perde/halı adeta izleyiciye onun arkasından odayı izleme fırsatı veriyormuş gibi bir etkiye sahiptir. Bu durum ressamın başka çalışmalarında da tercih edilen bir kompozisyon olarak dikkat çekmektedir. İzleyiciye mekânın dışında olduğunu hissettiriyor. Vermeer tıpkı bir tiyatroda gibi, perde kapandığında gösterinin sona ereceği izlenimi vermektedir (Aktaran Tükel, Gögebakan, 2018, s.107).

Resimdeki odak noktasının kazanması için Vermeer perdeyi kullanmıştır. Resimdeki derinliğin kazanılması açasından perde büyük öneme sahiptir.

Raphaelle Peale'nin Denizden Yükselen Venüs adlı resmi, kolları ve perdenin altından çıkan ayağından anlaşılacağı üzere perdenin arkasında sanki çıplak, saçlarını toplayan bir kadın varmış gibi görünmektedir. Peale bu resmi 1822 yılında tuval üzerine *trompel'oeil* tekniğini kullanarak yapmıştır. İlk bakıldığında izleyici, perdenin arkasında saklı olan kadının çıplaklığını gizlediği duygusunu hissettirmektedir.



Görsel 25: Raphaelle Peale, 1774-1825, Denizden Yükselen Venüs, tuval, 74.3x61.3 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, (<https://pbs.twimg.com/media/CXf9u8rWkAEt1r6?format=jpg&name=small>)

İnanılmaz gerçeklikte yapılan perde kumaşının varlığı resmi ilgi çekici hale getirmektedir. Perdenin bu denli etkilemesi üzerine Richard Leppert şunları söylemiştir:

“İnceden inceye de olsa seyirciyle alay ediyor ve bize göstermediği kadına bakan ressamın ayrıcalıklı seyrini hatırlatıyor –imgenin bir kandırmaca olduğunu “anlayan”- seyirciye (Aslında X ışınları gösteriyor ki –hiç de şaşırtıcı değil tabi- Peale kadının bizim görmediğimiz taraflarını asla çizmemiştir)” (Leppert, 2009, s.53).

Denizden Yükselen Venüs'deki perde, çıplaklığı gizliyor gibi olabildiğince gerçekmiş gibi orda duruyorken, Jhon Haberle'nin Gece resmindeki perde ise var olan çıplaklığı gözler önüne sermektedir. John Haberle, Gece'yi çıplak bir kadın olarak somutlaştırırken, tabiri caizse perde ortadan kalkıyor: Şimdi görmeliyiz artık; ama neyi? Sağdaki ağır kadife perdeyi büyük ölçüde bitirmiştir ressam. Bunun, aslında yalnızca temsil ettiği şeyin kendisi olarak gözükmesi için çok özen göstermiştir (Leppert, 2009, s.56).

Bu resimde de ressam Peale'nin resminde kullandığı *trompel'oeil*⁸ tekniği kullanılarak perde resmedilmiştir.

Denizden Yükselen Venüs, izleyicide görme ve saklama kavramları üzerinden sorgular nitelikte oradadır. İzleyicinin görme arzusu ile oyun oynamaktadır. Lacan, görmek istediğimiz ve oluşan aldatmaca ile ilgili şu şekilde bahsetmektedir.

“Genel olarak bakışın görmek istediğimizle ilişkisi bir aldatmaca ilişkisidir. Özne olduğundan başka görünür ve görmesi için ona sunulan görmek isteği değildir. Göz bu yolla objet a gibi işlev gösterir, yani eksiklik seviyesinde” (Lacan, 2013, s.112).

Sanatçı burada görmek istediğimiz ve onun göstermek istediği şey arasında oyun oynamaktadır. Lacan, skopik düzeyde artık talep seviyesinde değiliz, arzu seviyesindeyiz, ötekinin Arzusu seviyesinde demiştir (Lacan, 2013, s.112). Lacan için arzu tatmin edilemeyecek, yeri doldurulamayacak ve yaşamın devamını sağlayacak olan istek olarak dile getirir. Ötekinin arzusu ise bu resimde sanatçının izleyiciye yansıtmak istediği kendi arzusudur. İzleyici kendi arzusunun değil sanatçının arzusuna bakmaktadır.

Resimdeki kadın bedeninin önünde bir perde bulunmasaydı izleyici kendi arzusunun peşinde olabilirdi. Çıplak olarak düşündüğümüz kadın bedeni aslında giyinik bir şekilde resmedilmiş olabilir. Perde ile karşı karşıya olmamız asıl gerçeğin ne

⁸Trompel'œil (*tromplöy*), gözü yanıltan illüzyonist resim. Fransızca bir terim olarak 1893 yılında kullanılmıştır. Bu sözcük "gözü aldat" anlamına gelir. Bu öykünmecî biçimin en önemli özelliği, izleyicinin ilk bakışta imgeyi temsil ettiği şeyin ta kendisi olduğunu sanmasıdır (https://tr.wikipedia.org/wiki/Trompe_l'oeil).

olduğunu öğrenmemizi engellemektedir (X ışınlarının varlığını yok sayarsak). Bu düşüncenin var olma durumu ise bize değil sanatçının arzusunda kalmıştır.

Burada gözü aldatma durumu söz konusudur. İzleyici perdenin arkasında çıplak bir kadın bedeni olduğunu düşündüren ressam, x ışınlarının göstergesi ile aslında sadece kadın bedeninin perde dışında kalan kısımlarını çizmiştir. Dolayısıyla Lacan'ın da dediği gibi bakışın göz karşısındaki zaferi (Lacan, 2013, s.111) olarak adlandırabiliriz.

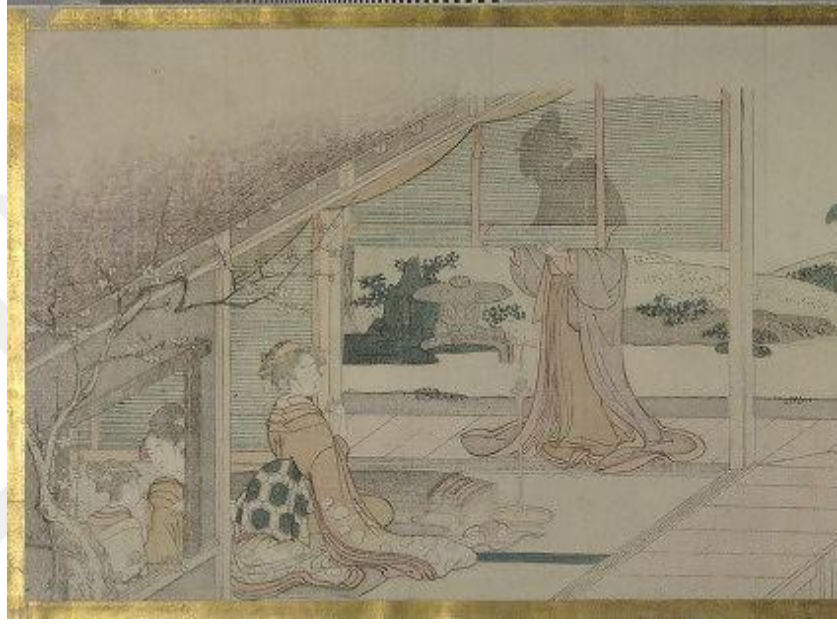


Görsel 26: Kitagawa Utamaro, 1790'ların sonları, Erik Çiçeklerini Görmek İçin Perdeyi Açarken, tahta oyma baskı, Victoria and Albert Museum Collection, (<http://collections.vam.ac.uk/item/O71806/rolling-up-a-blind-for-woodblock-print-kitagawa-utamaro/>)

Uzak Doğudan Avrupa'ya resimlerin gelmesiyle birçok eser hakkında bilgi sahibi olmaya başlandı. Bu sanatçılardan biri ise Kitagawa Utamaro'dur. Kendine özgü sanat anlayışıyla tahta baskılar yapmıştır.

Figür türüne getirilen son derece etkili Utamaro (1750-1806), kadın psikolojisine özel bir bakış açısı yazdırıyor. Bu surimono (özel olarak görevlendirilmiş tahta baskı), ince ve dikkatli bir çizgiyle tasvir edilen zarif kadınları gösteren erken çalışmalarına iyi bir örnektir. Özellikle, koto (13 telli Japon kanun) oynamayı bitirmiş kızın yüz ifadesi ve körlüğü yuvarlayan kadının üst gövdesi Utamaro'nun becerisini hassas detaylarda gösterir. Sahne muhtemelen bir hikâyeye dayanıyor, ancak genel olarak Edo döneminde iki popüler eğlence etkinliği gösteriyor: müzik aletleri çalmak ve erik veya kiraz çiçeklerini görüntülemek için partiler tutmak (Erik Çiçeklerini Görmek İçin Perdeyi Açarken, 2020).

Utamaro (1753-1806), resmin kenarına geldiği ya da bir perdenin arkasında kaldığı için tam olarak görünmeyen figürler yapmaktan çekinmiyordu (Gombrich, 2006, s.525).



Görsel 26: Kitagawa Utamaro, 1790'ların sonları, Erik Çiçeklerini Görmek İçin Perdeyi Açarken, tahta oyma baskı, Victoria and Albert Museum Collection, Resimden ayrıntı, (<http://collections.vam.ac.uk/item/O71806/rolling-up-a-blind-for-woodblock-print-kitagawa-utamaro/>)

Açılan perde üzerinde perdeyi açan kişinin gölgesi yer almaktadır. Perde opak bir nesnedir fakat kumaşın kalınlığına göre ışık geçirgenliği sağlayabilir. Bu resimde gölgenin oluşmasını sağlamıştır. Açılan perde iç ve dış arasındaki ayrımın kalkmasını sağlamaktadır.

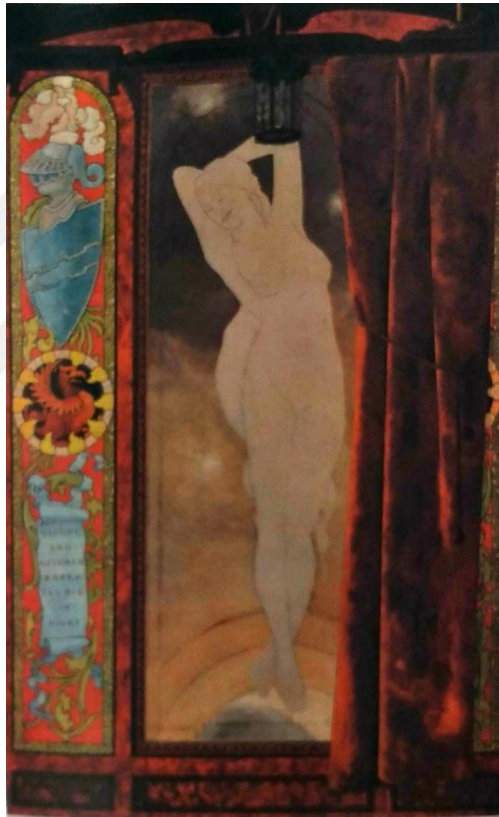


Görsel 27: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Valpinçonlu Yıkanan Kadın, 1808, tuval üzerine yağlı boya, 146x98 cm, Louvre, Paris, (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Auguste-Dominique_Ingres_-_La_Baigneuse_Valpin%C3%A7on.jpg)

19. yüzyılın ilk yarısının en önemli muhafazakâr ressamı Jean-Auguste-Dominique Ingres'dir (1780-1867). Jacques-Louis David'in öğrencisi ve isleyicisi olan Ingres, David gibi klasik dünyanın destansı sanatına hayrandı. Öğretisinde, canlı modelden çiziminde titizliğin gerekliliğini vurguluyor, doğaçlamadan, düzensizlikten nefret ediyordu (Gombrich, 2007, s.504).

Ingres, resimde çıplak bir kadını yatağın üzerinde arkası dönük bir şekilde resmetmiştir. İlk bakıldığında bir yatak odası olarak görülen bu resimde resmin sol alt

tarafındaki çeşme göze çarpmaktadır. Çeşmenin açık olması birazdan yıkanmak için hareket etmek üzere figürün orda oturduğunu düşündürmektedir. Resmin sol tarafında yukarıdan aşağıya doğru uzanan yeşil renkte büyük bir perde bulunmaktadır. Perde katlı olarak resmedilmiştir. Perdenin açılmasıyla mekânın geri kalan kısmını ortaya çıkarmıştır. Özenle çalışılmış olan perdenin katlanan kısımlarındaki ışık ve gölge kusursuzca detaylandırılmıştır. Resimdeki kumaş parçaları özenle detaylandırılmıştır. Kompozisyondaki renk dengesini korumak için büyük bir perde kullanılmıştır. Resimde bulunan perde aynı zamanda derinlik hisside uyandırmaktadır.



Görsel 28: John Haberle, 1856-1933, Gece, tahta, 200.7x132 cm, The New Britain Museum, (Sanatta Anlamanın Görüntüsü Kitabından tarama)

İki resminde yapımında kullanılan bu teknik, resimlerin üzerindeki diğer varlıkların yoğunluğunu azaltmaktadır. Öne çıkan perdelerin detaylı olarak var edilmesidir. İki resimde neyi gizlemek ya da neyi göstermek istiyorsa perdenin bu varlığı işe yaramaktadır. Çıplaklığı var etmek ya da gizlemek konusunda başarıya ulaşmayı sağlayan gerçek gibi resmedilmiş perdelerdir.

John Haberle'nin bu resmi tiyatrodaki perdenin açılması ile başlayan sahne algısını oluşturmaktadır. Sanki bir oyun var ve perdenin açılması ile kadın bedeni orada durmaktadır. Bir olayın ya da bir durumun varlığı perdenin bu açılışıyla başlamak üzere konumlandırılmış gibi ordadır. Perdenin kadife oluşu ve renginin tiyatrodaki kırmızı büyük devasa perdeye benzemesi durumuyla da ilişkilidir. Tiyatronun başlayışının habercisi olan o devasa perde, Haberle'nin resminin de sol kısmında durmaktadır. Tiyatrodaki perde açıldığında da sağ ve sol kenarlarda toplanarak bu resimdeki gibi konumlanmaktadır. Resmin bu derecede benzemesinin nedeni tiyatro ve resimdeki perdenin benzer durumlarının olmasıdır.

4.2. Modern Resim ve Perde

Magritte'nin en çok bilinen sanatsal üretimlerinden biri, pencere resimleri ve resim içerisinde gerçeği gizlediği resimleridir. *La Condition Humaine* (İnsan Durumu), bir odanın içerisinde pencerenin hemen önüne yerleştirilmiş şövale bulunmaktadır. Şövalenin üzerinde pencereden görünen manzaraya bitişik bir şekilde çerçevesiz aynı manzaranın resmi görülmektedir. Resme ilk bakıldığında pencereden dışarıda ki manzaranın görüldüğü hissedilmekte ancak aslında orada bir yanılsamayı temsil etmektedir. Burada Magritte resmin imgesinin gerçeği temsil ettiğini, şövale üzerinde bulunan resmin ise gerçekliğin bir temsili olarak kullanmıştır. Her ikisi de birbirinin tıpa tıp aynısı olarak karşımızdadır. Magritte'nin bu yapıtında perdeye yüklediği görevi ise bu yanılsamaların, imgelerin ortaya çıkardığı tartışmanın oluşumunu sağlamak için kullandığı bir nesne olarak konumlandırmıştır. Rene Magritte, *La Condition Humaine* yapıtı için 1933'te şu şekilde bahsetmiştir:

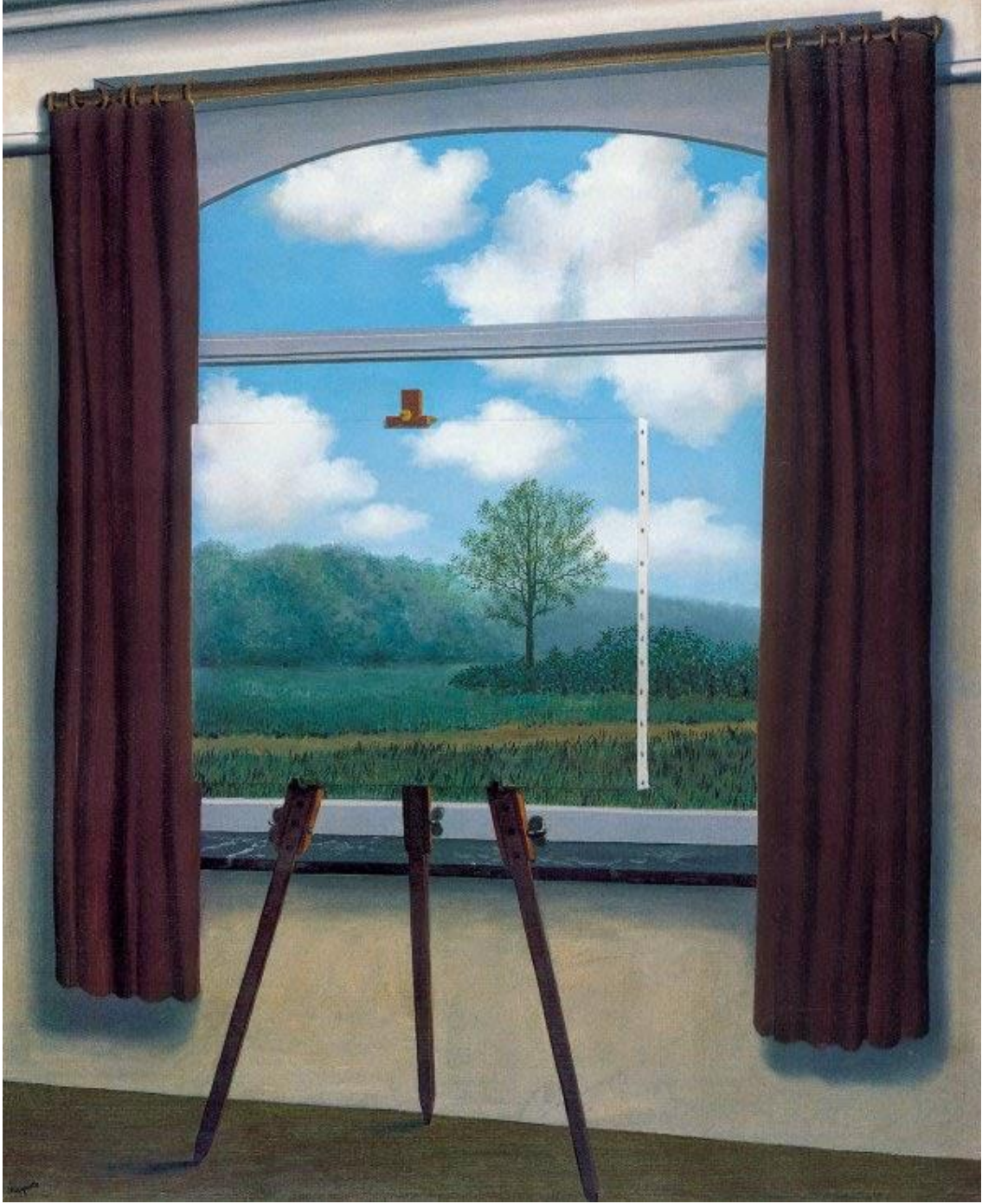
“Bir odanın içinden görülen bir pencerenin önüne, resmin kapladığı alanın aynısını temsil eden bir tablo çizdim. Böylece, resimdeki ağaç odanın dışına, arkasındaki ağacı sakladı. Seyirci için, hem resim içinde odanın içinde, hem de gerçek manzarada dışındaydı”(İnsanlık Durumu, 2019).

Rene Magritte bir başka kaynakta ise şunları söylemektedir:

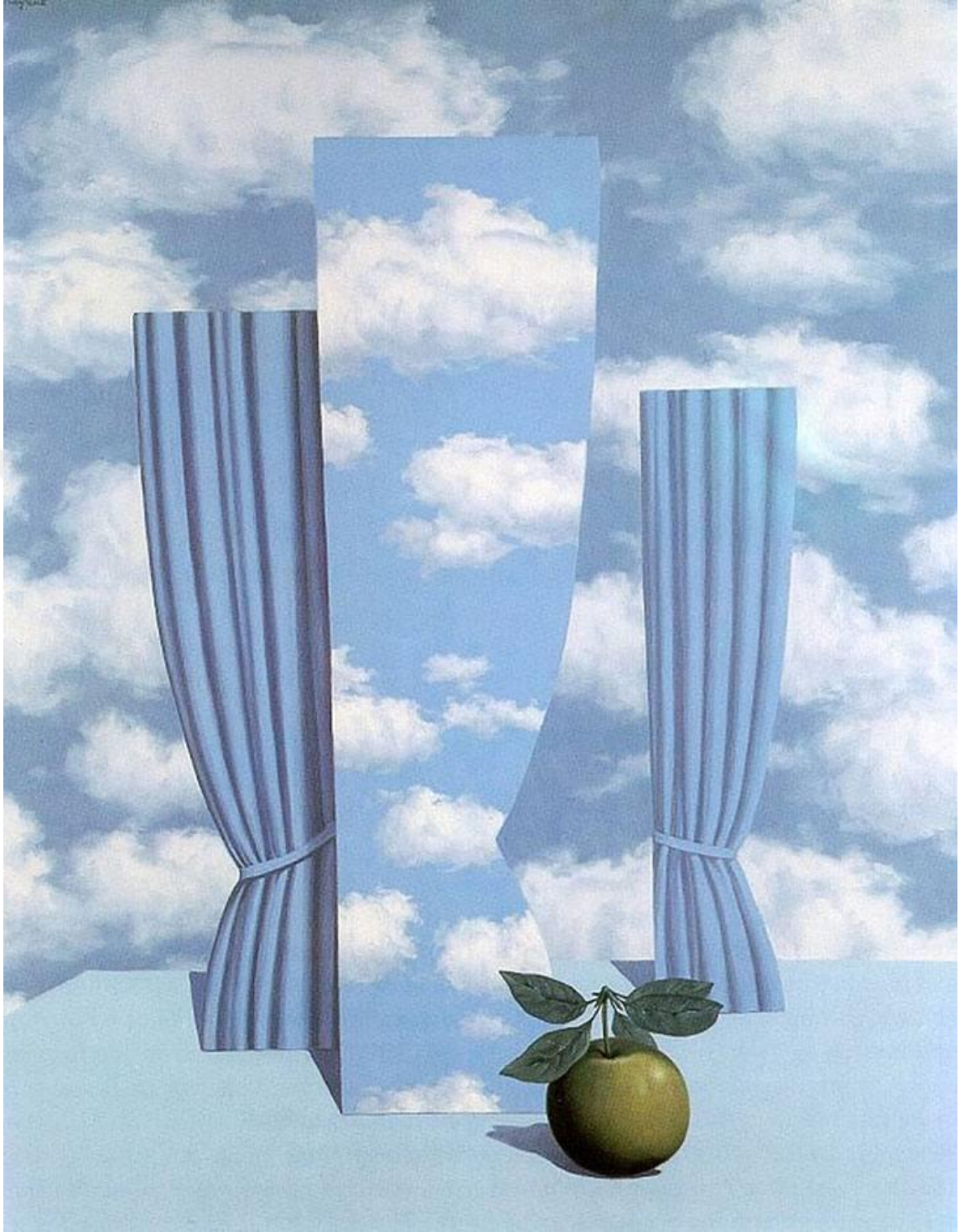
"Dünyayı böyle görüyoruz. Onu kendimiz dışında görüyoruz ve aynı zamanda onu sadece kendimizde temsil ediyoruz. Aynı şekilde, bazen geçmişte şu an olanın içinde konumlanıyoruz ve böylece alan sadece günlük deneyimin hesaba kattığı anlamına gelen kaba hareketi kaybeder"(Makaleler İle İnsan Durumu, 2009).

Rene Magritte, bu resim serisinde perdeyi yukarıda da bahsedildiği gibi bir nesne olarak kullanmıştır. Perde, resmin hem içerisinde hem de dışarısında algısını desteklemek amacı ile resimde yerini almaktadır. İçeri ile dışarı arasındaki bağlantıyı sağlayan bu resimlerde perdedir. Perde, resimde kendine bir başka konum edinmektedir. Gerçekliği ve gerçek dışını belirlemek amaçlı var olmaktadır.





Görsel 29: René Magritte, 1933, La Condition Humaine, tuval üzerine yağlı boya, 100x81 cm, Ulusal Sanat Galerisi, (<https://www.thelegalpalette.com/home/2018/11/20/nbspmagrittesnbspla-condition-humaine-a-tax-on-the-artists-mind>)



Görsel 30: René Magritte, 1962, Güzel Dünya, tuval üzerine yağlı boya, 59.2 x 77.2 cm, Private Collection, (<http://www.ressamlar.gen.tr/rene-magritte/guzel-dunya/>)



Görsel 31: David Hockney, 1964, Beverley Hills'te Duş Alan Adam, tuval üzerine akrilik boya, 167x167 cm, Tate Koleksiyon, Londra, (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-man-in-shower-in-beverly-hills-t03074>)

David Hockney, Amerikan Pop-Art sanatçısı olarak anılmaktadır. Birçok alanda eserler üreten Hockney, parlak renkleriyle göze çarpmaktadır. Resimleri animasyonu andıran niteliktedirler. Düz ve net çizgileri barındıran resimler üretmektedir. Sanatçı 1964' Los Angeles'a taşındı ve aynı yıl Beverly Hills'te Duş Alan Adam'ı yaptı (Thompson, 2014, s.288). David Hockney'in "Beverley Hills'te Duş Alana Adam" adlı resminde bulunan perde konumu figürü destekler nitelikte orada durmaktadır. Daha önceki resimleri gibi bu da tipik Hockney uygulamalarının kullanıldığı bir fotoğrafik imge uyarlamasıdır. Örneğin duş kabini boşluğu, perspektife dayalı bir alandan çok izometrik bir alan oluşturacak şekilde yanları paralel halde düzenlenmiştir. Henüz açılmış gibi görünen duş perdesi... Resimdeki hareketlilik, sahnenin aniden yakalandığını ima etmektedir (Thompson, 2014, s.288).

Perdenin açılması ile birlikte figür yüzünü izleyiciye çevirmektedir. Mahremiyetin bozulduğu bir an ile karşılaşmaktayız. Özel alanın dışına çıkılması

perdenin açılmasıyla gerçekleşir. Sanatçı beklide duş sahnesine izleyiciyi de katmak istemiştir.



Görsel 32: Luciano Fabro, 1976-77, Attaccapanni (Elbise Askıları), bronz, el örgüsü keten, akrilik, pamuklu dantel ipi, beş parça: 199x143x45 cm; 213x114x40 cm; 278x118x42 cm; 180x78x47 cm; Castellodi Rivoli, Museod'Arte Contemporanea, Rivoli, (<http://www.genteditalia.org/2018/05/17/il-piemonte-protagonista-allermitage-di-san-pietroburgo-con-la-grande-retrospettiva-arte-povera-una-rivoluzione-creativa/luciano-fabro-attaccapanni-di-napoli-1976-77/>)

Art Povera ya da “Yoksuk Sanat” akımı, 1690’ların ikinci yarısında yoğunlaşan kavramsal temelli özgürlükçü sanat hareketlerinin İtalyan kanadıdır (Antmen, 2014, s.213). İtalyan sanatçı Luciano Fabro bu sanat akımı içerisinde eser üreten sanatçılar arasındadır. Ahu Antmen’in 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar kitabında Germano Celant’in Art Povera akımı hakkındaki şu sözlerine yer vermiştir;

“Art Povera, piyasada satılmayacak kadar elle tutulmaz olan bu sırrın peşinde olan bir grup genç İtalyan sanatçının sanat tarihine mirasıdır”(Antmen, 2014, s.216).

Luciano Fabro, bu heykeli malzemeye yaklaşımını ve sanatçının rolünün maddenin daha sonra kendi anlamını türetebileceği özgün yerini, konumunu bulmasına yardım etmek olduğuna duyduğu inancın ürünüdür (Thompson, 2014, s.342).

Fabro, beş parçalık Attaccapanni'yi –“elbise askılarını”- Apollon ve Daphne mitini yeniden yorumlanması olarak yaptı. Eros'un okuyla vurulan Apollon çaresizce âşık olur. Daphne ondan kaçır ama Apollon kızı bıkmadan usanmadan sürekli takip eder. Bu hikâye tümüyle giyinik ve çıplak bedenin –görünebilenin ve görüş alanında olması gerekenin- anlık görüntüsünün görünürlüğüyle alakalıdır. Elbette Attaccapanni mitolojik bir hikâyenin birebir temsili değil, şiirsel bir analogisidir (Thompson, 2014, s.342).

Sanatçı, bulunduğu yerde asılı duran beş adet renkli perde hissi veren heykeller üretmiştir. Bu perdelerde renkler canlıdır ve bir renk geçişi söz konusudur. Katları eşit olamayan bir düzen teşkil etmeyen perdelerdeki renk geçişi ise zıt renkleri oluşturmaktadır. Perdelerin iç kısımlarında koyu renkler tercih ederken üst yüzeyinde ise açık ve dikkat çekici renkler kullanmıştır. Her bir kumaş (bir tür perde), izleyiciye, mitolojik hikâyenin Daphne'nin bir defne ağacına dönüştüğü sonunu hatırlatacak şekilde bitkilerle –tomurcuklarla, guncalarla ve yapraklarla- süslü, rustik birer perde çubuğuyla “taçlandırılmıştır” (Thompson, 2014, s.342)

4.3. Çağdaş Sanatta Perde İmgesi ve Sanatçı Örnekleri

Kazimir Maleviç, 1915 yılında “Siyah Kare” isimli tablosunu tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapmıştır. Bu resim 80x80 cm ebatlarında olup şu anda Rus Devlet Müzesi Müzesi’de sergilenmektedir. Kazimir Maleviç, süprematizm⁹ anlayışını benimseyen bir sanatçıdır. Süprematist sanatçılar, duygudan başka hiçbir şeyin algılanamayacağı bir “çöl”e varır. Sanatçı yaşamın ve “sanat”ın objektif-ideal yapısını belirleyen her şeyi –yani düşünceleri, kavramları ve imgeleri- saf duyguya varabilmek için bir kenara koyar (Antmen, 2014, s.90). Maleviç’in bu eserinde imgenin sonsuzluğunu vurgulamak istemiştir. Yani imge sonsuz ve özgürdür artık. Bu bağlamda Altaş tezinde “Siyah Kare” hakkında şunları söylemiştir:

Siyah Kare eserinde imgenin bakışı siyah perdenin arkasındadır. Bakış, siyah perdenin çektiği sınırın öte tarafında kalmıştır. Var olan bütün gerçeklik yüzeyin görünmeyen tarafındadır. Maleviç, imgeleri özgür bırakmak adına yüzeye siyah bir perde çekmiştir. Dalgasız ve kusursuzca duran siyah bir perde. Ardında olan ya da olmayan hiçbir şeyi göstermeyen bir perdedir bu(Altaş, 2018, 67).

⁹Süprematizm, yaratıcı sanat içinde saf duygunun üstünlüğüdür (Antmen, 2014, s.90).

Perde, varlığın ve yokluğun temsili niteliğinde yüzeyde durmaktadır. Perdeye yüklenen gösterge, saklama ve yansıtma anlamlarının dışında orada öylece yokmuş ya da varmış gibi durmaktadır.



Görsel 33: Kazimir Maleviç, 1915, Siyah Kare, tuval üzerine yağlı boya, 80x80cm, Rus Devlet Muzesi, (<https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/minimalizm/kare.jpg>)

Martha Rosler, “Savaşı Eve Getirmek” adlı seri şeklinde oluşan kolajlar üretmiştir. 1962-72 yılları arasına ait 20 imajdan oluşan *Savaşı Eve Getirmek* başlıklı seride Rosler, *Life* dergisinde yayınlanan Vietnam Savaşı’na ait çatışma, yanan köy ve ceset fotoğrafları ile *House Beautiful* adlı dekorasyon dergisinde yayınlanan ve İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki müreffeh bir Amerika’nın simgesi olan ev içi fotoğraflarını birleştirmiştir (Stoops, 2018).

Savaşa ait bu karmaşa ve dayanılmaz olan görüntüleri kendi yorumu ile birleştirecek çarpıcı işler üretmiştir. Birbirleriyle bağlantılı olamayan birden fazla parçayı birleştirerek bir düzen oluşturmaktadır.

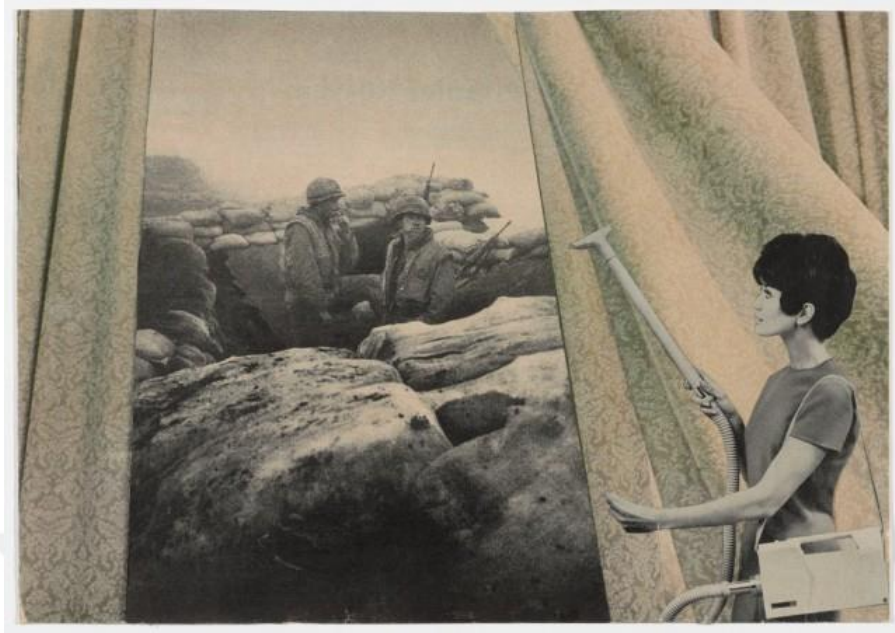
Konforlu Amerikan yaşantısının sakladığı katlanılmaz gerçeklik, bu yaşantının g r memek için çaba sarf ettiği ama politik sanat amaçlı fotomontajın yüzüne vurduğu katlanılmaz gerçeklikti o  l  ocuk (Ranci re, 2008, s.79). Bahsedilen resimde Martha Rosler,  l  bir çocuğu modern dizayn edilmiş bir evin içerisinde kucağında tutan bir adamı ele almaktadır.



Görsel 34: Martha Rosler, “Balloons”, House Beautiful: Bringing the War Home serisinden 1967-72, (<https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674>)

Politik protestoyu tıpkı lüks meta ve reklam görüntüleri gibi bir moda gösterisine dönüştüren bu görünüşle gerçeklik çarpışmasının, ağdaş kolaj uygulamalarında nasıl kullanıldığı gösterilmektedir (Ranci re, 2008, s.79).

Rosler, burada ev içerisinde aslında var olan gerçekliğin perde yardımıyla kapatılarak göz ardı etme durumunu ele aldığı söylenebilmektedir. Dolayısıyla var olan gerçeklik, Amerikan topluluğu için yok sayılan gerçeklik olgusudur. Vietnam Savaşı montajları, hayatın içinde sahte biçimde ayrıştırılan deneyimleri –uzaktaki bir savaş ile Amerika’nın oturma odalarını– birbirine bağlıyor, medya temsilleri ile kamuoyu, reklam ile politika, cinsiyetçilik ile şiddet, “militarize” dış alan ile barışçıl ev ii arasındaki güçlü ilişkileri teşhir ediyordu (Stoops, 2018).



Görsel 35: Martha Rosler, “Cleaning the Drapes”, House Beautiful: Bringing the War Home serisinden, 1967-72, (<https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674>)

Martha Rosler’in kolajlarına yapılan en iyi yorumlardan biri ise Rancière, *Özgürleşen Seyirci* kitabında şunları söylemektedir:

“Görüntülere seyirci kalmanın kötü bir şey olduğunu bize göstermek için eylem görüntülerine, hakiki gerçekliğin (*lavraieréalite*) görüntülerine veya doğrudan hakiki gerçekliklere döndürülebilecek görüntülere ihtiyaç vardır” (Rancière, 2008, s.82).

Görüntülerde Rancière, izleyici suçluluk hissi ile karşı karşıya bırakmaktadır. İzleyici gözlerini bir perde gibi dışarıdaki gerçekliğe kapatmaktadır. Perdenin aralanması ile gerçeklikle yüz yüze gelinmektedir. Bu kolajlar, savaşın soğukluğunun karşısında kayıtsız kalan bir toplum için yapılabilecek en iyi sanatsal faaliyetlerden biri konumundadır. Perdenin diğer konumlarından bahsederken, tiyatrodaki açılmasıyla gerçekleşen sahnenin başlangıcını anladığımız o anla bu an izleyici konumunda olan toplumun savaşın sonuçlarının gerçekliğiyle karşı karşıya olma durumunu anlatmaktadır. Perde açılır ve izleyici sahnedeki gerçekliği izlemektedir. Kolajlardaki perde açıldığında ise toplum (yani izleyici) savaşın varlığını yok sayma durumundan men edilerek vicdanı ile karşı karşıya bırakılmaktadır.

İlk resimde karşı karşıya kalınan ölü bir çocuk figürünün gerçekliği korkutucu bir gerçeklikle orada durmaktadır. Kolâjda her şey (çocuk figürünü görmezden gelinirse) mükemmel denecek kusursuzlukta varlığını korumaktadır. Tersten yorumlanırsa eğer kusurun içerisindeki kusursuzluk varlık göstermektedir. Gerçeği görmezden gelerek bu durumu ise göze perde indirerek ya da gerçeği görmememizi sağlayacak perdeyi gererek elde edilebilmektedir. Perde kaldırıldığında ise o gerçeğe yüzleşme süreci başlamaktadır. Perdenin aralanması bile gerçeğin varlığının orda olduğunu gösterecek bir durumdur. Aslında orada var olduğunu tüm çıplaklığıyla bilinmesi yalnızca bu durumun içerisinde sınırlanabilmek içinde kapatılmış bir perde söz konusudur.





Görsel 36: Martha Rosler, “Giacometti”, House Beautiful: Bringing the War Home serisinden, 1967-72, (<https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674>)

Görüntü için varsaydığımız yeterliliğe, bu yeterlilik yanılgısına karşıt olarak, sözün özü itibarıyla yetersiz olmasındandır. Fakat bir tanım meselesinden başka bir şey değil aslında. Eğer görüntünün bir kopyadan ibaret olduğu tanımını esas alırsak, kopyanın Gerçek’in biricikliğine ters düştüğü ve soykırımın biricik dehşetini silmekten başka bir şey yapamayacağı sonucuna varırız elbette (Ranciére, 2008, s.84).

Kopyanın gerçekliğin biricikliğini silme durumu sonucuna bulaşılsa bile yok saymanın bir başka yolu olarak ele alınması durumu da söz konusudur. Yok, sayma durumunun eleştirel bir yolu olarak oluşturulan bu kolâjlar, perdenin açılması ile

varlığını tekrar oluşturmaktadır. Perde burada var etme, yok edilen durumu tekrar var etmek amacı ile kullanılmıştır. Üstünü örtme durumu burada perde aracı ile kullanılmıştır. Üstünü örtme, görmek istenilmeyen ama orada olduğunu ya da tekrar gün yüzüne çıkabilecek şeylerin geçici süre ile varlığını hiçe sayma eylemidir.

Noa Eshkol, dans ile resmin birleştiği halı çalışmalarıyla öne çıkmaktadır. Noa Eshkol, son yıllarda dans alanında modernizmin öncüsü olarak ön plana çıkmaktadır. 1924 yılında İngiltere’de doğmuş ve burada dans okullarında eğitim almıştır. Avraham Wachman ile birlikte dans, fizik tedavi, hayvan davranışı ve otizmin erken teşhisi olmak üzere birçok alanında kullanılan Eshkol-Wachman hareket gösterim sistemini yarattı (Kural Yok, Teori Yok- Sadece Tutku, tarihsiz). Yaşamı boyunca birçok sessiz koreografiler bulmuştur. Noa Eshkol, hareket gösterim sistemi ile oluşturduğu bu koreografileri The Chamber Dance grubunu kurarak hayata geçirmiştir.

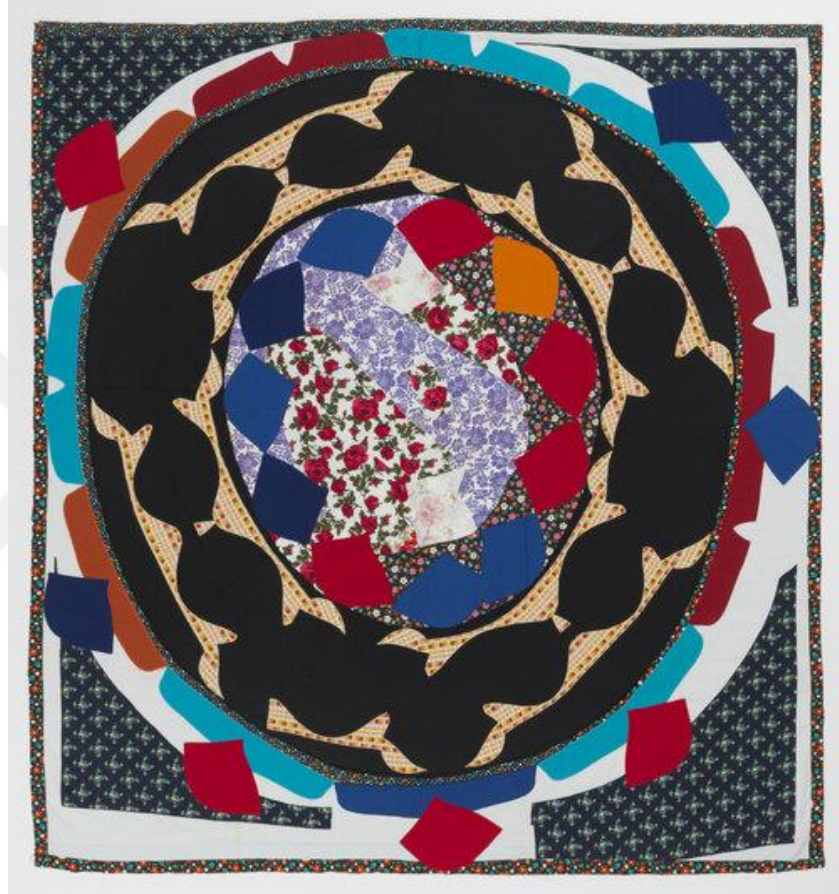


Görsel 37: Noa Eshkol, Oda Dans Grubu (ilk topluluk), 1954 yılında Ohel Salonu'nda dans eden Promenade . Merkezde Noa Eshkol. Fotoğraf: T. Brauner / Noa Eshkol Hareket Gösterimi Vakfı, (<https://www.cfhill.com/noa-eshkol>)

1973 Yom Kippur Savaşı sırasında, dansçılarının bir kısmı gönderildiğinde Eshkol, neşeli, renkli duvar halıları yaratmaya başladı. Bu etkinliği alaylı, yapısal ve çılgın dans pratiğine mükemmel bir antitez olarak nitelendirdi: “Kural Yok, Teori Yok - Sadece Tutku”. Bununla birlikte, kendisi için birkaç önemli yaratıcı kısıtlama koymuştur: kumaş ve kıyafet parçalarından başka bir şey kullanmamıştır; sadece makas ve sökmeyi yasakladı ve dansçılarının son kompozisyonları birleştirmek için gerekli dikişi yapmasına izin verdi. Duvar halıları, kolektif yaratılış süreci ve güçlü bedensel mevcudiyetleri ile birlikte önceden belirlenmiş şekil ve renklerin karmaşık montajları, Eshkol'un hareket pratiği ile benzersiz bir şekilde yankılanır ve geleneksel el sanatları, modernizm ve dans arasında büyüleyici bir ilişki oluşturur(Kural Yok, Teori Yok- Sadece Tutku, tarihsiz).

Eshkol'un halı serisi aslında performansa dayanan bir seri olarak görülebilir. İnsan hareketlerinden elde edilen yansımaları halıları üzerinde göstermektedir. İkisi arasındaki bağlantının ayrılamayacağını ve bir bütünü inşa ettiğini ileri sürmektedir. Halılarını burada perdenin yansıtma görevine de benzetebiliriz. Dansçılarının ondan ayrılması sonucunda ara vermeden devam etmek için yeni bir zemin bulmuştur.

Dolayısıyla süreç içerisindeki gidişata bakıldığında sanatçı bedenlerden uzaklaşıp, başka bir yüzeyde yeni var olma sürecini başlatmıştır. Sanatçının halıları bir bakıma bir yüzeyde var olmalıydı ve yüzey olarak da halıları tercih etmiştir. Eshkol'un yansıyan diğer bir yüzü halılar olmuştur.



Görsel 38: Noa Eshkol, 1978, Büyük Bir Kolo (Halk Dansı), Pamuk, çim, krep, 220 x 205 cm, (<https://www.cfhill.com/noa-eshkol>)

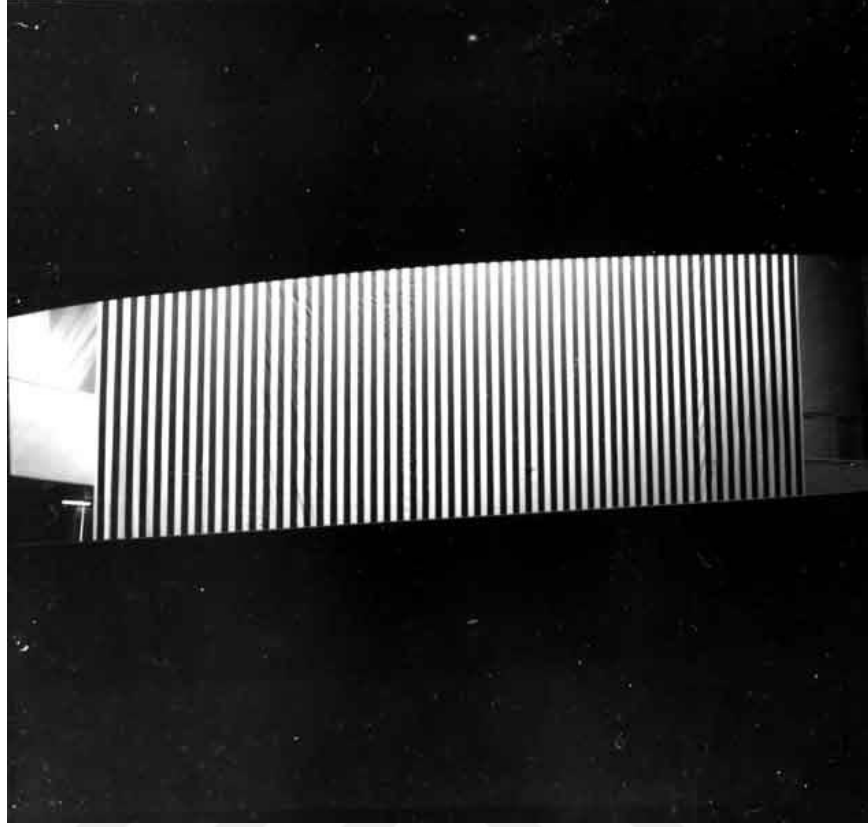
Duvar halıları çok çeşitli ve zengindir: şiirsel, çocukça, yansıtıcı, düzenli veya eğlenceli olabilirler. Çoğu parça, tüm bu özelliklerin ölçülü bir kombinasyonunu sergilemektedir. Sıkı sıkıya bağlı bir dans hareketi olarak yaşamış ve eğitilmiş bir grup benzer düşünen birey tarafından bestelenmiş ve idam edilmiştir. Biraz yoldan sapan ve kendi yöntemlerini ve egzotik geleneğini geliştiren bir alay gibi. Eshkol'un her zaman müziksiz grup dansını görmek, bir ritüel veya bir dua formu görmek gibidir (Kural Yok, Teori Yok- Sadece Tutku, tarihsiz).

Daniel Buren'in sergileri ve enstalasyonları sadece mimari ve kurumsal ortamlarından tasarlanmış ve yaratılmıştır. Buren, çalışmaları ile yer aldığı yerler arasındaki ilişkiyi tanımlamak için “yerinde” terimini kullanır. Yerinde bir çalışma sadece onu yönlendiren belirli yerle ilgili olarak mevcuttur. Buren, çalışmasında ev sahibi alanın özelliklerini ele alır ve bunu yaparken, onu dönüştürme eğilimindedir (Situ Bölgesinde, tarihsiz). Daniel Buren, 1971 yılında Guggenheim Uluslararası sergisine katılır ve burada boykot edilerek sergi açılmadan bir gün önce eseri sergiden çıkartılmıştır.



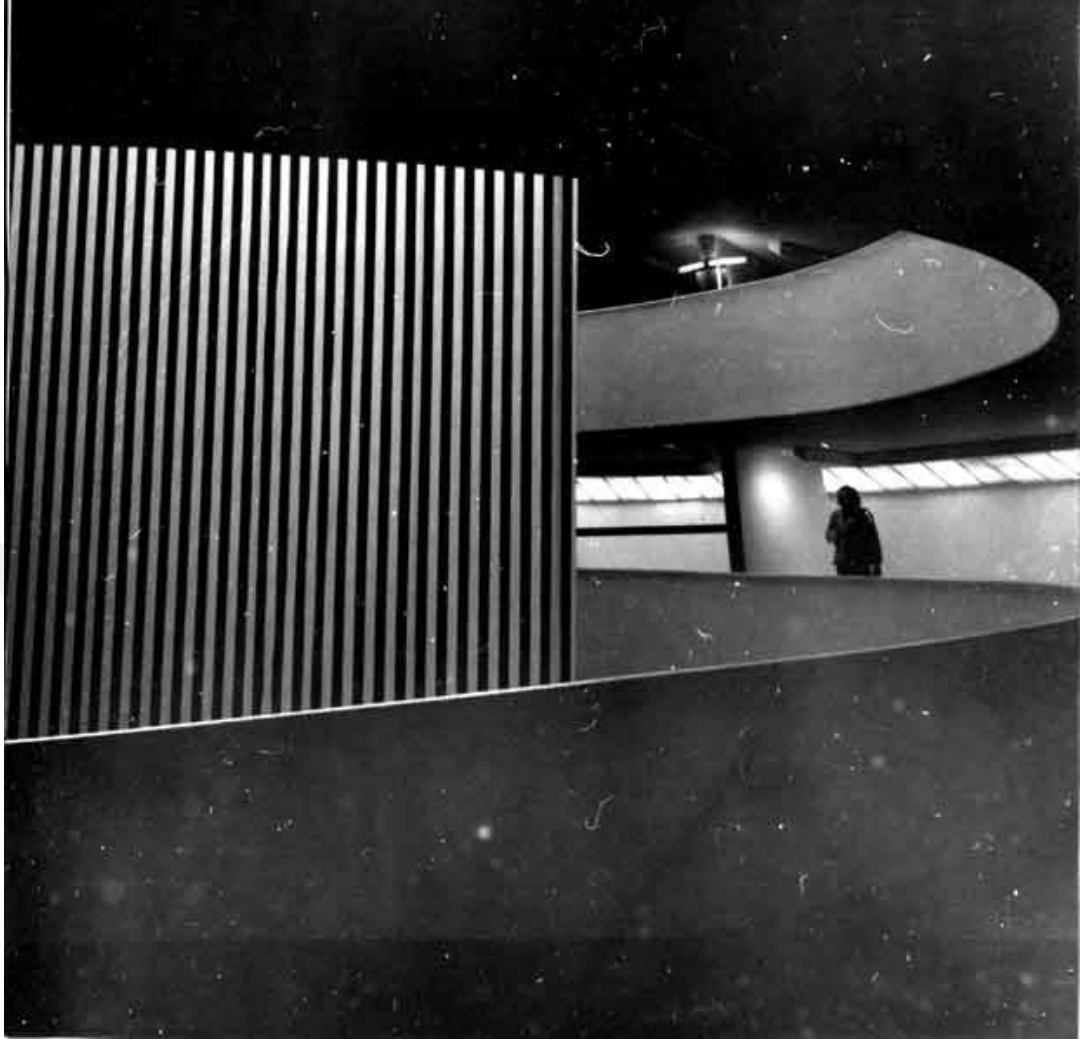
Görsel 39: Daniel Buren, 1971, Untitled, (İsimsiz), Altıncı Guggenheim Uluslararası Sergisi Açılışı, Guggenheim Müzesi, New York, (<https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-eye-of-the-storm-works-in-situ-by-daniel-buren/in-situ>)

Buren, Guggenheim Müzesi'nin atriyumunu ikiye bölecek ve mekânın mimarisini anlaşılmaz hale sokacak şekilde tavan penceresinden aşağıya sarkıtılan 10 metre genişliğinde, 20 metre uzunluğunda bir şeritli afiştten oluşan *Peinture-Sculpture*'ı yaptığında, Buchloh'un bahsettiği *hacklenmiş* mekân yaklaşımının bir örneğini sergiliyordu. Dan Flavin ve Donald Judd'un, *Peinture-Sculpture*'ın kendi eserlerinin görünmesini engellediğinden şikâyet etmeleri üzerine Guggenheim Buren'in heykelini kaldırmıştı (Daniel Buren'in Kuramsal Eleştirisi Kuramların Gözdesi Haline Geldi, 2016).



Görsel 40: Daniel Buren, 1971, Untitled, (İsimsiz), Altıncı Guggenheim Uluslararası Sergisi Açılışı, Guggenheim Müzesi, New York, Katlar arasından görüntü, (https://danielburen.com/uploads/companies/8/media/1759/r2_1971_newyork_1152_048.jpg)

Katlar arasından çekilen bu görüntü tepeden yere kadar asılmış bir perde görevi üstlenmektedir. Guggenheim'ın spiral mimarisinden ötürü yapılan bu şeritler tüm mimariyi kaplamakta ve odağı kendi üzerine çekmektedir. Perdelemek mi perdeyle bir durum anlatmak ya da düşündürme durumu oluşturmak mı? Eser izlendiğinde içerisinde bu düşünceleri barındırmaktadır. İzleyiciler daire içerisinde yürüdüklerinde zaman düz bir perde zaman zaman ise heykelsi bir yapı olduğunu görmektedirler. Sergideki diğer sanatçılar için eserlerinin görünmesini engelleyen bir perde olarak adlandırıp sergide bulunmasını istememişlerdir.



Görsel 41: Daniel Buren, 1971, Untitled, (İsimsiz), Altıncı Guggenheim Uluslararası Sergisi Açılışı, Guggenheim Müzesi, New York, Katlar arasından görüntü, (https://danielburen.com/uploads/companies/8/media/1759/r2_1971_newyork_1152_048.jpg)



Görsel 42: Daniel Buren, 1971, Untitled, (İsimsiz), Altıncı Guggenheim Uluslararası Sergisi Açılışı, Guggenheim Müzesi, New York, Katlar arasından görüntü, (https://danielburen.com/uploads/companies/8/media/1759/r2_1971_newyork_1152_048.jpg)

1960-70 yılları arasında Avrupa'da ve Amerika'da, sanat alanında 'resimsel olmayan' (non-pictural) hareketler (Pop Sanat, Op Sanat ve Yeni Gerçekçilik gibi), 'düşüncenin görselliğe baskın çıktığı' tavırlar (Minimal Sanat gibi), ve daha ileri bir aşamada 'göze ilişkin olmayan' (anti-retinal), Marcel Duchamp'labaslayan, Minimal Sanat içinde değişen ve Kavramsal Sanat'la daha belirgin hale gelen bir dönüşüm çizgisi gözlenmektedir (Apa, 2007, s.7).

Bu anlayışın içerisinde bulunan Daniel Buren'nin resim sanatıyla ilgili Nilgün Özayten şunları söylemiştir:

"Resim artık bir olayın görüntüsü olmamalı, boyanın kendisinin görselliği olmalıydı". Boyanın kendi kendini sorgulaması, görselliğin aracı olarak sonsuza dek yok oluşu (Özayten, 1992, s.37).

Resim sanatı için bu düşüncelere sahip olan Buren, aynı zamanda ürettiği yeni işlerinde mekânla olan bağlantısı üzerinde durmaktadır. İşlerini sergileyeceği mekânlara göre üretmektedir. Öncelikle mekânı tanır içerisinde vakit geçirir ve sonrasında orayı birbiriyle en iyi şekilde bağlayacak işler üretmeye başlamaktadır.



Görsel 43: Christo and Jeanne-Claude, 1995, Paketlenmiş Reichstag, Alüminyum yüzey ile polipropilen kumaş ve ip, Berlin, Almanya (<https://www.tate.org.uk/art/artists/christo-905/lost-art-christo-and-jeanne-claude>)

Christo and Jeanne-Claude, mekân üzerine işler üretmiş ve bunları proje adı altında uygulamışlardır. Çift 1995 yılında Alman parlamento binası Reichstag'ı paketlemişlerdir. Parlamentodan izin alma süresi uzun olsa da sonucunda projelerini gerçekleştirebilmişlerdir.

Projede de Almanya Parlamento binası Reichstag, tamamen kumaş ile kaplanmıştır. Binanın dış yüzeyi, düşey katlamalar ve drapelerle çok etkileyici bir

görünümüne büründürülmüş, proporsiyonların etkisi strükture görkemli bir görünüm sağlamıştır. Kullanılan kumaş gümüş renginde olup yapıya metal bir görünüm kazandırmıştır. Eser 2 hafta boyunca sergilenmiş, sonrasında kaplamada kullanılan kumaş ve ekipmanlar tamamen kaldırılmıştır. Çift yaptıkları her çalışmada olduğu gibi çalışmalarında da çevreci bir tavır sergilemiştir (Cihaner Keser ve Oskay, 2015).

Bu proje, sarılarak bir yapının öne çıkarılmasını sağlamıştır. Orada var olan yapı aslında daha önce görüldüğünden daha fazla oradadır.



Görsel 44: Kara Walker, 2008, Kölelik! Kölelik! 1997, Kesilip duvarlara yapıştırılmış kağıt, 365,8 x 2590,8 cm, Yerleştirme görüntüsü, Hammer Museum, Los Angeles.

(<https://turkishartcollectors.wordpress.com/2018/11/11/kara-walker-sanatiyla-etkiliyor/>)

Kara Walker, siyah beyaz silüetleriyle tanınan Amerikalı bir sanatçıdır. Çalışmalarını siyah büyük kâğıtları keserek üretmiştir. Walker, yapıtlarında kullandığı kesik panoramik silüetleri Amerikan ırkçılığını ve köleliğin getirdiği görüntüleri ele almaktadır. Bu kesik büyük kâğıtları beyaz duvar üzerine yerleştirmiştir.

“Görüntüler iç savaştan önce Güney’de yaşayan siyahlara aittir ama gerek ırksal gerekse cinsel birleşenler ilk bakışta saçma gibi görünen yapıttaki iğneleyici tavrı işaret etmek amacıyla iyice abartılmıştır. Yirmiden fazla figür vardır ve hepsi gerçek insan boyutundan daha büyüktür (Wilson, 2015, s.366).

Kara Walker, büyük siyah gölgeleriyle bir gerçeği beyaz perdenin önünde sergiler gibi ortaya çıkarmaktadır. Sanat gerçeği yansıtır mı? Sorusuna cevap niteliği taşımaktadır.

Tony Conrad, 2008 yılında Tate Modern'nin Türbin salonunda “Yansıtılamayan: Yansıtma ve Perspektif” adlı performansını gerçekleştirdi.

“Genellikle matkap, motor sesi gibi endüstriyel müzikle –ya da endüstriyle ilişkilendirilen çeşitli öğelere eşlik eden bir yaylı sazlar dörtlüsü (ki bu dörtlüde kemani Conrad çalmaktadır) ile etkisi iyice pekiştirilen epik Yansıtılamayan, müzenin elektrik santrali olduğu günlerle bağ kuruyordu” (Wilson, 2015, s.102).



Görsel 45: Tony Conrad, 2008, Yansıtılamayan: Yansıtma ve Perspektif, performans görüntüsü, Tate Modern, Londra, (<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/tony-conrad>)



Görsel 46: Tony Conrad, 2008, Yansıtılamayan: Yansıtma ve Perspektif, performans görüntüsü, Tate Modern, Londra, (<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/tony-conrad>)

Eski elektrik santralinin kalan bir jeneratörün uğultusundan esinlenen performans, Türbin Salonu'na yerleştirilen ve zeminden nabız gibi hissedilebilecek hoparlörler tarafından aktarılan muazzam bir uğultu sesiyle başladı. Daha sonra, iki küçük motorun düşük amfıyle sesi, rahatsızlık hissine katkıda bulundu. Bu sesi üreten sanatçılar, Türbin Salonu köprüsünün platformu boyunca uzanan devasa bir öğütme malzemesi arkasına gizlendi. Rakamlar daha sonra arkadan aydınlatıldı ve bir dizi sesli ve görsel deneyi tamamladıkları için kumaş üzerinde yükselen gölgeler olarak ortaya çıktı. Yaklaşık yarım saat sonra, Conrad ve diğer üç müzisyen tarafından çalınan bir dizi yaylı çalgı besteye eklendi ve mekân boyunca büyütüldü. Uyuşmayan tonları ses saldırısına eklendi (Tony Conrad, 2016).

Yetmiş dakika süren bu performans, hem bir tiyatro hem de deneysel bir iş olarak üretilmiştir. İzleyicinin göz hizasının yukarısına asılan perde üzerindeki hareketli gölgelerle bir bağlantı kurulmaya çalışılmıştır. Asılı olan perde ve hareketli gölgeler yer almaktadır. Performansı gerçekleştiren kişilerle izleyici arasına bir engel konulmuştur. Bu engeli karşılayan ise perdedir. Perde de yansıyan gölgeler ise ışığında etkisiyle normal boyuttan daha büyük gözükmemektedir. Performansın etkisini bu büyük gölgeler artırmaktadır. Film perdesinden farkı yansıyan gölgelerdir. Kurgulanmış görüntü burada yoktur. Tiyatrodaki gibi anlık ve canlı görüntüler izleyiciye aktarılmaktadır. Bu performans içerisinde birçok öğeyi barındırmaktadır. Perdenin orda bulunması hem sinema perdesine hem de gölge tiyatrosuna gönderme yapmaktadır. Yansımanın kurgulanmış olmaması anlık doğaçlama hareketlerin gösterilmesi de tiyatro sahnesini hatırlatmaktadır.

Fusun Onur, 2009-2012 yıllarında “Tekir’ Ağıt” adlı bir seri iş üretmiştir. Sanatçı kaybettiği kedisinin anısına bu seriyi oluşturmuştur. Onur, Tekir’in fotoğraflarından esinlenerek delikli perdeler üzerine kedinin siluetlerini işlemiştir (Yalçın, 2016, s.73).



Görsel 47: Füsün Onur, Tekir'e Ağıt, 2009-2012, Sergi görünümü, Arter, (https://www.arter.org.tr/ir.aspx?w=1536&u=https://www.arter.org.tr/Uploads/Event/55-file2_1.jpg)

Perdeler üzerine resmettiği kedisinin görüntüsünü galeri tavanına asmıştır. Perde parçalarının içerisinde ışıklar bulunmaktadır. Karanlık oda içerisinde yanan ışıklar kedisinin silüetini ortaya çıkarmaktadır. Gölge olarak galerinin duvarlarına yansımaktadır. Kedisinin acısını sanatla buluşturan Onur, izleyicide buruk bir his bırakmaktadır. Tekir'e Ağıt yerleştirmesinde gölge ile üç boyutluluk hissi kazanmıştır. Füsün Onur, Tekir'e Ağıt adlı çalışmasında bir ışık kaynağı altına paralel asılmış üç adet perde ile çeşitli imgeler yaratmıştır. Bu imgeler ışık kaynağının önünde olduğu için perdelerin duruşuna göre duvarlara gölge olarak düşmektedir. Perdenin orada bulunması ile kedi figürü duvarlarda dolaşmaktadır. Perde ve perde sayılabilecek duvar yüzeyinde çift perde görüntüsü elde edilmiştir.

Tekir'e Ağıt adlı çalışma, Platon'un mağara alegorisinde söz ettiği hakikatin olmadığı anlamını veren gölgelerle benzer anlam taşımaktadır. Mağara duvarına yansıyan gölgelerle, galeri duvarında yansıyan gölge bir zemin üzerinde aynı anlamlarda birleşmektedir. Füsün Onur, kaybettiği kedisinin görüntüsünü kendi belleğinde kaldığı kadarıyla izleyiciyle buluşturmaktadır. Tekir artık yoktur ve var olanın bir kopyası durumundadır. Asıl benliğin yeri ile ışık kaynağının yardımıyla

önüne yerleştirilen perde ve perde üzerindeki imgelerle oluşan gölgeler yer değiştirmiştir.

Heide Hinrichs, benden ve mekân arasındaki ilişkiyi konu alan Alman sanatçıdır. Çalışmalarını “beden ve mekân” arasındaki ilişkilerin sınırlarına, sınırlamalarına ve gözenekliliğine içerik veriyor. Yazılı bir dil veya sözdizimi olsun, bir dili bulmak - bileşenleri ve sözdizimi - deneyimlerimizi ve dış dünyadaki deneyimli algılarımızı keşfetmek için bir araç. " olarak söz ediyor (Heide Hinrichs, tarihsiz)



Görsel 48: Heide Hinrichs, 2013, My Shiver Suspense, sergi görünümü, Galerie Tatjana Pieters, (<https://www.radiopapasse.org/en/archive/interviews/heide-hinrichs-uncertainty-and-joy>)



Görsel 49: Heide Hinrichs – Villa Romana Üyeleri, sergi görünümü, 2013, (<https://www.radiopapesse.org/en/archive/interviews/heide-hinrichs-uncertainty-and-joy>)

Görsel sanatlar, tasarım ve tiyatro arasında Adelaide Feriot'un çalışması, zamansallık kavramı ile beden ve mekân ilişkisi üzerine odaklanmaktadır (Adelaide Feriot, 2018). Adelaide Feriot, 2016 yılında canlı bir resim olarak adlandırılabilen bir seri üretmiştir. Bu performansında yere bir kromatik ark çizen bir kumaş yerleştirir. Bu sırada genç kadın onu yakalar ve pelerin gibi omuzlarına yerleştirir. Sonrasında seyircinin önüne geçer ve performans bitene kadar bu şekilde bekler. Bu kadife kumaş parçalarının renkleri, Paris'teki 28 Mayıs 2016'da gökyüzünün zorlu bir fırtınadan önceki anısından oluşmaktadır. Çalışmaları sıklıkla, dikkat çekici bir şekilde, mekanik bir aygıt aracı yardımı olmadan anı yakalamak girişimidir. Bekleme ve askıya alma efektlerinde oynama, Adélaïde Feriot, tüm muhteşem etkileri ortadan kaldıran düşünceli bir çalışma yaratıyor. Fırtına sonsuza kadar uzanmadan önceki bir an gibi (Adelaide Feriot, 2016).

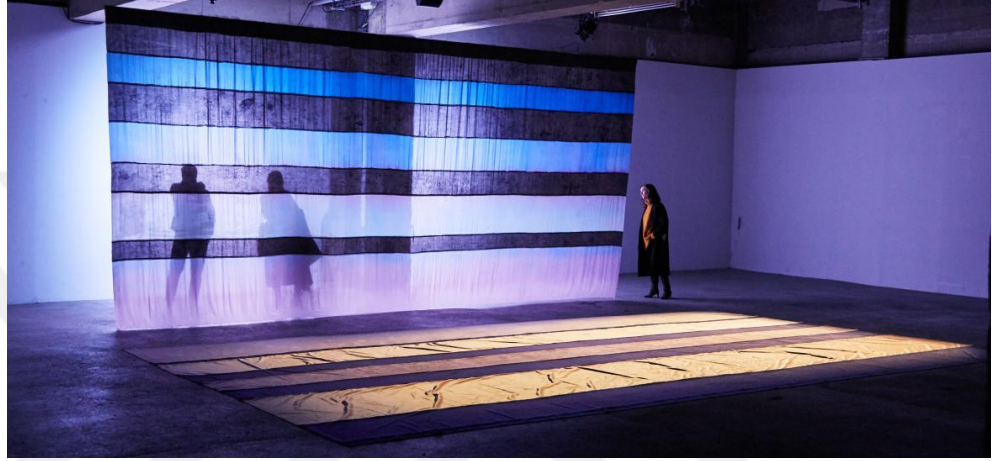


Görsel 50: Adélaïde Feriot, 2016, Insulaire, Exposition Oublier L'architecture,
(<https://www.labellerevue.org/en/exhibition-reviews/2016/forget-architecture-25-years-of-architecture-at-vassiviere>)



Görsel 51: Adélaïde Feriot, 2016, Insulaire, Exposition Oublier L'architecture,
(<https://www.dca-art.com/oeuvres/insulaire-avant-lorage>)

Ad  la  de Feriot, daha sonra bedenler tarafından   killenen bir konu üzerine i   üretmiştir (görsel 52). Zaman ve mekânla birlikte çalışarak galeri içerisine büyük bir perde yerleştirerek insanların perde üzerinde bıraktıkları gölgeleri sergilemiştir. Oluşturulan bu yerleştirmede doğrudan bir vücut ve ritim ile bağlantılıdır ve genellikle doğanın gözleminden türetilmiştir.



Görsel 52: Ad  la  de Feriot, 2019, Avalerl'horizon (Ufkun Yutulması), sergi görünümü, (<https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/adelaide-feriot-avalers-lhorizon>)



Görsel 53: Noa Eshkol, 2019,   stanbul Modern,   plikten Çözülenler, sergi görünümü, (<https://www.hurriyetdailynews.com/istanbul-modern-presents-global-narratives-in-textiles-141421>)

4.3.1. Destek Yüzeyler Sergisi

Eylül 1970’de Fransa Modern Sanat Müzesinde sanatçıların “Destek Yüzeyler” (Supports / Surfaces) adı altında gruplandığı bir sergisi açılmıştır.

Sergide, Andre-Pierre Arnal, Vincent Bioules, Pierre Buraglio, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noel Dolla, Toni Grand, Jean-Michel Meurice, Bernard Pages, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, Valensi Claude Viallat sanatçıları yer almaktadır. Grubun adı, boyamayı en temel bileşenlerine ayırma girişimlerini ifade eder. Yüzey, bir resmin tuvalini ifade ederken destek, bir resmin yapısal bütünlüğünü veren sedye çubuklarını ifade eder. Resmin konvansiyonlarını ve süreçlerini ortaya çıkararak, keşfetmek için yeni olasılıklar sunarken formu belirsizleştirmeyi umuyorlardı (Kapsam Dışı, 2019).



Görsel 54: Destek Yüzeyler Sergisi (Supports / Surfaces), 1970, sergi görünümü, Modern Sanat Müzesi, Fransa, (<https://frieze.com/article/enduring-radicalism-supportssurfaces>)

Sanatçılar tuvalin üzerine yapılan resimleri reddetmişlerdir. Onlar için artık sanatın sonudur. Bu düşünce üzerine tuvali çevreleyen her şeyden uzaklaşmışlardır. Tuvalleri artık bir yüzey olarak düşünmektedirler. Bez, kumaş vb. tüm yüzeyleri kullanmışlardır. Sanatçılar işlerini üretmek için bir yüzey aracılığı olarak perde görümü elde eden yüzeyleri tercih etmişlerdir. Tuvallerin desteklerinden kurtulmaları asılmış bir

perde görüntüsü kazanmaktadır. Resim bir perde midir? Sorusuna bir cevap niteliği taşımaktadır. Resim yapmak için gerilmiş tuval bezine ihtiyaç yoktur. Dolayısıyla sanatçılar ürettikleri işlerde bunu da sorgulamaktadırlar. Her yüzey perde görevi görmektedir.

4.3.2. *İplikten Çözülenler Sergisi*

“İplikten Çözülenler”, tekstil malzemelerini yapıtlarında sanatsal ifade aracı olarak kullanan ve tekstil aracılığıyla küresel anlatıların peşine düşen 25 çağdaş sanatçının nesne, resim, yerleştirme ve videolardan oluşan çalışmalarını bir araya getirmiştir (İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar, (2019). Çalışmanın bu bölümünde sergiye katılmış olan sanatçıların işlerini ve yapıtlarını hangi sanatsal ifadeyle birleştirdikleri incelenecektir. Türk ve yabancı sanatçıların perdeyi ya da kumaşı, tekstili sanatsal faaliyetleri içerisinde nasıl yürüttüklerini inceleme amacı gütmektedir.

Ulla Von Brandenburg, performans, çizim ve resim kombinasyonu ile gerçekleştirilen zengin karmaşık ve çok önlü bir uygulamaya sahiptir. Von Brandenburg'un çalışmalarının kelime dağarcığı, tarihin farklı anlarından kültürel veya sosyal konularla etkileşim kurmak için geçmişin hikâyelerini, ritüellerini ve sembollerini keşfetmek için tiyatro yaklaşımları ve yöntemleri, sahne ve performans kurallarını kullanma temelinden gelir (Ulla von Brandenburg, 2019).



Görsel 55: Ulla Von Brandenburg, 2018, Yedi Perde, Karışık ortam kurulumu, değişken boyutlar. Kurulum görünümü: Art Basel Hong Kong 2018, (<https://www.pilarcorrias.com/artists/ulla-von-brandenburg/>)

Ulla Von Brandenburg, 2007 yılında “Perde” isimli bir seri ortaya çıkarmıştır. Çalışmalarını Avon nehri üzerinde Stratford kasabasında yer alan Royal Shakespeare Theatre’da kullanılmak üzere 1932’de tasarlanan bir dizi perdeyi elden geçirerek bu kez dikkatimizi performans geleneğine çeker (Wilson, 2015, s.76). Ulla von Brandenburg, mekânları kaplayan ve çok büyüklükte var olan bu perdeler ile olan sergisi için şunları söylemiştir:

Kumaşlar bir müzenin beyaz küpünü kamufle etmemize, gizlememize ve örtmeme izin veriyor ve böylece değerler sistemini ve düşünce çerçevelerini değiştirmeme izin veriyor. Görünüşe göre başka bir yerde olabileceğimiz, başka bir deyişle başka dünyalara girebileceğimiz alanlar yaratmak için kumaşları kullanıyorum. (...) Perdelerin asıldığı bir alanda, iç ve dış arasındaki ya da farklı dünyalar arasındaki ayırım bulanıklaşır. Ve bu bulanıklık nerede olduğumuzu merak etmemizi sağlıyor (Ulla von Brandenburg, 2020).

Mekân içerisine yerleştirdiği bu perdelerle izleyiciyle bir bağ kurma durumu söz konusudur. Brandenburg, tiyatrodan esinlenerek, hayali ve sözleşmelerinden oluşan, gelişen bir proje hayal etti. Bireyler ve gruplar arasındaki ilişkileri keşfetme ve ortak bir şey yaratma ya da yaratmama olasılığı olarak anılan ritüel kavramının etrafında,

temalar, formlar, hareket, sahne, renkler, m¼zik, tekstil bir arada kullanmaktadır. Sanatçı, iç dış ve kurgu ile gerçekli arasında bir bağlam oluşturmak için serisini oluşturmaktadır (Ulla von Brandenburg, 2020).



Görsel 56: Ulla von Brandenburg, 2018, Yedi Perde, Karışık ortam kurulumu, değişken boyutlar. Kurulum görünümü: Art Basel Hong Kong 2018, (<https://www.pilarcorrias.com/artists/ulla-von-brandenburg/>)

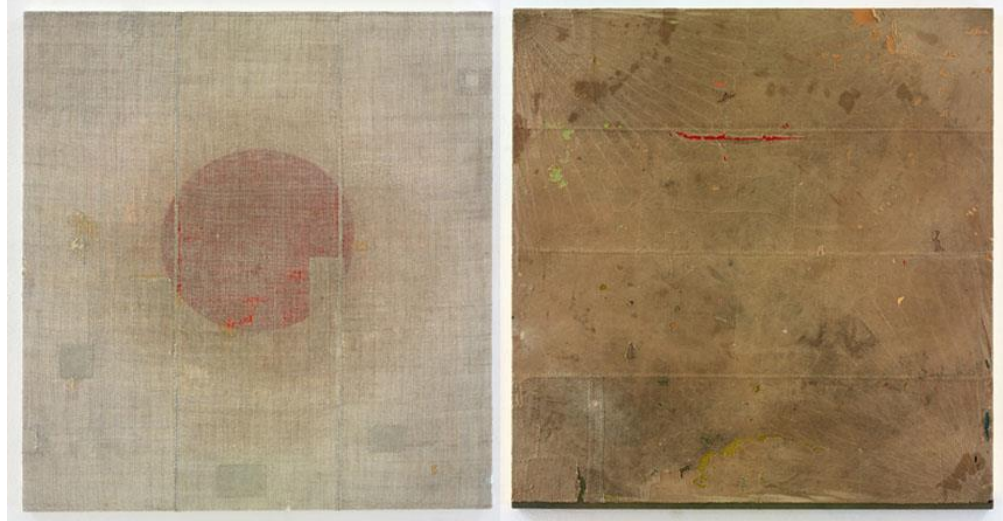


Görsel 57: Ulla von Brandenburg, 2018, uçan arazi, Karışık ortam kurulumu, değişken boyutlar, Jut Sanat Müzesi, Fotoğraf: Lu Guo Yolu, (<https://www.pilarcorrias.com/artists/ulla-von-brandenburg/>)

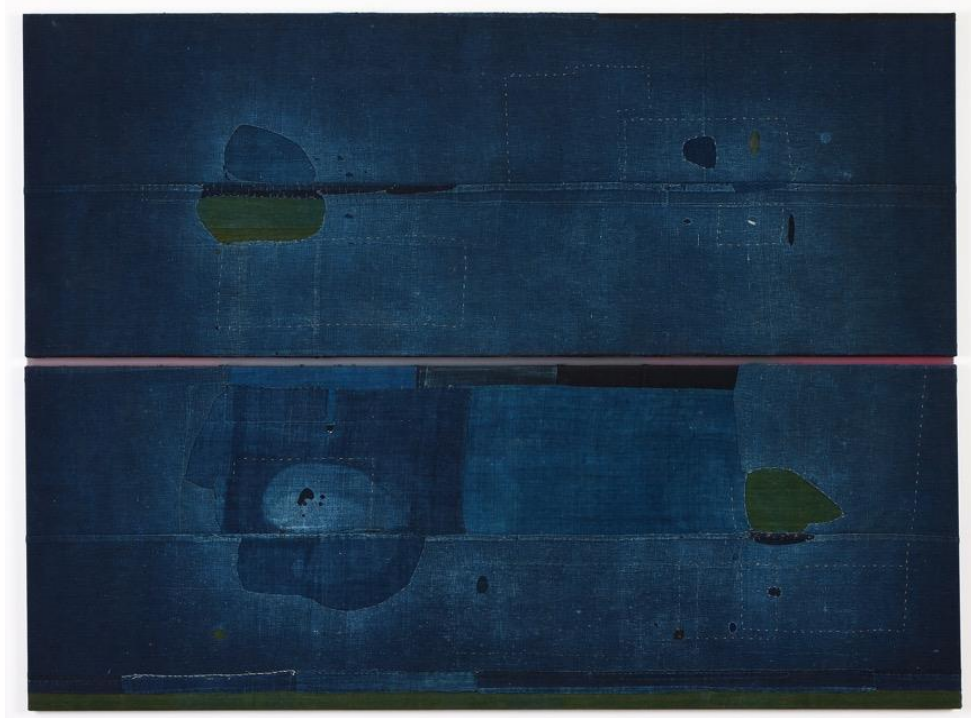
Uli Fischer, çağdaş tekstil sanatını en iyi yansıtan sanatçılardan biridir. Alman sanatçı Fischer, geçmişe ait olan perde kumaşlarını günümüz teknolojisiyle birleştirerek yeni ürünler ortaya koymaktadır.

Uli Fischer , aşınmış tekstil parçalarının günlük hayata olan ilgisinin yanı sıra nesneler ve uygulamalardaki banallikten türeyen bir sanatçıdır. Tekstilleri, patinası ve ampirik öyküleri, yaşları, işlevleri ve özlerindeki materyaller aracılığıyla “yaşamla işaretlenir”. Sanatçıya göre her birinin kendi tarihi var ve ruhu vardır (Çağdaş Tekstil Sanatında Geçmiş ve Bugün, 2017). Kumaşları birleştirerek yeni kumaşlar elde eden Fischer, kumaşlarla resim yapan bir sanatçıya örnek olmaktadır.

Seyahatlerinde farklı ülkelerden birçok kumaş toplayan Fischer, az ya da çok hasar görmüş malzemelerin tarihine bakarak dünyayı bir araya getiriyor. Arte Povera’nın gözyaşları ve diğer yaralanmalarla bağlanmış gibi görünen perdeleri, kefen gibi düşünülmesini sağlamaktadır. Sanatçı genellikle 150 yaşındaki kumaşları yeni tekstillerle birleştirerek önemli “zaman” faktörünü yeniden canlandırıyor. Sanatsal ifadesiyle, dokunsal ve yenilikçi olan materyalizmin kendisi ile ilgilenir. Ayrıca tüm anlatılardan kaçınmak istediği için kumaşın altında kolajlar yapar (Uli Fischer, 2016).



Görsel 58: Uli Fischer, Japon İkinci Dünya Savaşı II bayrağı, tarihi kenevir ve kâğıt akustik şekil tuval üzerine dikişli, 107 cm x 102 cm, (<https://www.uli-fischer.com/work/2011.htm>-)



Görsel 59: Uli Fischer, Pamuk, çivit mavisi, 132,5 x 180 cm (2 parça), (<https://www.uli-fischer.com/work/2011.htm>-)

Uli Fischer, 2019 yılında düzenlenen “İplikten Çözülenler” sergisi ile (görsel 57) Türkiye’ye gelmiştir. Bu sergi, sanatçıların tekstil malzemelerini yapıtlarında nasıl kullandıklarını yansıtmak amaçlanmıştır. Aynı zamanda 25 farklı sanatçının küresel bir anlatıya nasıl yansıttıklarını bu sergi aracılığıyla gözlemleme fırsatı bulunmuştur.

Bu sergide yer alan bir diğer Türk sanatçı ise Gözde İlkin’dir. Gözde İlkin, yapıtlarında buluntu kumaş, perde ve çarşaf gibi tekstil ürünlerini sanatsal malzemelerle birleştirerek oluşturmaktadır. Sanatçı daha önce 15. İstanbul Bienaline katılmıştır. Burada oluşturduğu devrik ev adlı serisi için eve ait hafızayı hangi nesnelerle kurduğunu dile getirmiştir. Pere Müzesinin blogunda yer alan bir yazıda İlkin’in yapıtlarındaki teknik ve malzeme kullanışı hakkında şunlar dile getirilmiştir.

İlkin, İstanbul Bienali’nde kendi ailesine ait kumaş ve örtülerle oluşturduğu bir dizi yapıtını sergiliyor. Çeyizlik çarşaf, perdeler veya masa örtülerini, bazılarını ona örgü öğretmeyi de göstermiş olan anneannesinden öğrendiği kesme, delik açma, sökme, aplik ve bağlama gibi teknikler kullanarak dönüşüme uğrattıyor (Hafıza ve Şimdi Kumaşlarda, 2017).



Görsel 60: Gözde İlkin, 2009, Gezek Kabul Günü, bohça serisi üzerine boya ve diliş, 62x62 cm, (<https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/hafiza-ve-simdi-kumaslarda-gozde-ilkin/>)

İlkin, seriyi oluşturabilmek için eve geri dönmüş, burada eve ait kumaşlar, perde, çarşaf ya da masa örtüsü gibi kumaşları topladığını söylemektedir. Bu kumaşlar hakkında ise şu ifadeyi kullanır “hafızası olan kumaşlar” bu kelimeler İlkin için seriyi tamamlar nitelik taşımaktadır. İlkin, bir seriyi oluşturma sürecinde orayla bağlantı kurarak oralara ait olan malzeme arayışı içerisine girmektedir. Dolayısıyla sanatçı eserlerini kendinin de dediği gibi hafızası yani oraya aitlik hissi olan malzemeleri seçmektedir. Bir nevi perdenin ya da onun özü olan kumaşın şahitliği ya da tanıklığını eserlerine yansıtmaktadır.



Görsel 61: Gözde İlkin, 2011, Avcılık: Tarih Boyunca Münasebetin Gerçek Yüzü, yatak üzerine boya ve dikiş, 139x98 cm, (<https://www.haberturk.com/bayramda-sanat-zamani-2511697>)

Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Türk resim sanatında kumaş ile boyama ya da kumaşa baskı yapma ve bunları yorumlama konusunda önemli bir yere sahiptir. Eyüpoğlu, “İplikten Çözülenlenler” (Görsel 61) sergisinde yer almaktadır. Bedri Rahmi’nin “yazma” serisinin nerelerden esinlediği ve nasıl yöntemler izlediği üzerine Pınar Yazkaç şunları kaleme almıştır.

Bedri Rahmi’nin sanatının nereden beslendiği sorusunun cevabı, yaşamı boyunca tutkunu olduğu ve diyar diyar gezdiği Anadolu, onun sanatının ilk ve en önemli kaynağı olmalıdır. 1938’de yurt gezileriyle başlar bu süreç. İlk yurt gezisinde Edirne’ye, ardından 1945’te Çorum’a gönderilir.

Arada kısa süreliğine Çankırı'ya gitmiştir. Bu seyahatler, Bedri Rahmi'nin Anadolu'yu yeniden keşfetmesini sağlar (Yazkaç, 2014, s.88).

Eyüpoğlu, aynı zamanda ozan, ressam ve şair kimliğiyle sanatın içerisinde yer almaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu da eserlerinde kullanmış ve onları yansıtmaya çalışmıştır. Masal, destan ve diğer anlatı türlerindeki mitolojik karakterleri ve ebabil kuşu, geyik, balık, ağaç gibi figürleri Anadolu kilim ve yazmalarından esinlenerek kendi plastik diliyle birleştirerek denemeler yapmıştır (Yazkaç, 2014, s.90).



Görsel 62: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Yazma Serisi,
(<https://www.ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=349>)

Bedri Rahmi'nin yazmalarında en dikkat çeken unsurlardan biride sanatın elemanları iyi bir şekilde kullanmasıdır. Sanatçının bu eserlerinde rengin ve biçimin ortaya çıktığını görülmektedir.

Bedri Rahmi sanatsal üretimi hakkında şu sözleri söylemektedir:

Sanatçının iyi bir gözlemci olmasını, kendi geleneğini çağı içinde izleyip yorumlayabilmesi gerektiğini söyler ve şöyle der: “Ben kilimde, her şeyden önce görülmemiş nakışların bir araya

geldiğini gördüm. Onlar dört beş renk ile senfoni denilecek şeyler yarattılar. Mektep medrese görmemiş biri, yapacağı kilimi son ilmiğine kadar kafasında taşıyabiliyor, imrenilecek bir şey bu. Ben bunu kıskanıyorum ve diyorum ki: Yapacağım, işleyeceğim konuyu bu kadar düzenli taşıyabilmeliyim (Yazkaç, 2014, s.92).



Görsel 63: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Yazma Serisi, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, İstanbul Modern, İplikten Çözülenler Sergisi , (<https://www.ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=349>)

Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun atölyesinde yetişen ve oradan da mezun olan Gülsün Karamustafa ise tekstil malzemelerini sanatsal üretiminde kullanmaktadır. Sanatçının işleri ve süreci hakkında şunlar söylenebilmektedir.

“Kumaş, kolaj ve değişik gereçlerle oluşturduğu çalışmalarında, tarihsel bilinç ve toplumsal yaşam, gelenek-görenek, çağdaşlık, geçmişe nostaljik bakış gibi, bir anlamda farklı, bir anlamda birbirini tamamlayan tema ve sorunlar ağır basar. Kavramsallık ve zamansallık, dönemsek süreçler gösteren çalışmalarının başlıca sorunsallık göstergeleridir” (Gülsün Karamustafa, tarihsiz).

Çalışmalarında göze çarpan mavileri ve diğer renklerinde canlılığıyla dikkat çeken bir diğer tekstil sanatçısı ise Servet Koçyiğit'tir. Sanatçı, “İplikten Çözülenler” (görsel 62) sergisinde de karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda 2016 yılında ürettiği

“haritalar” adlı işleriyle pamuklu kumaşlar ve düğmelerle kolajı anımsatan bir serisi bulunmaktadır.

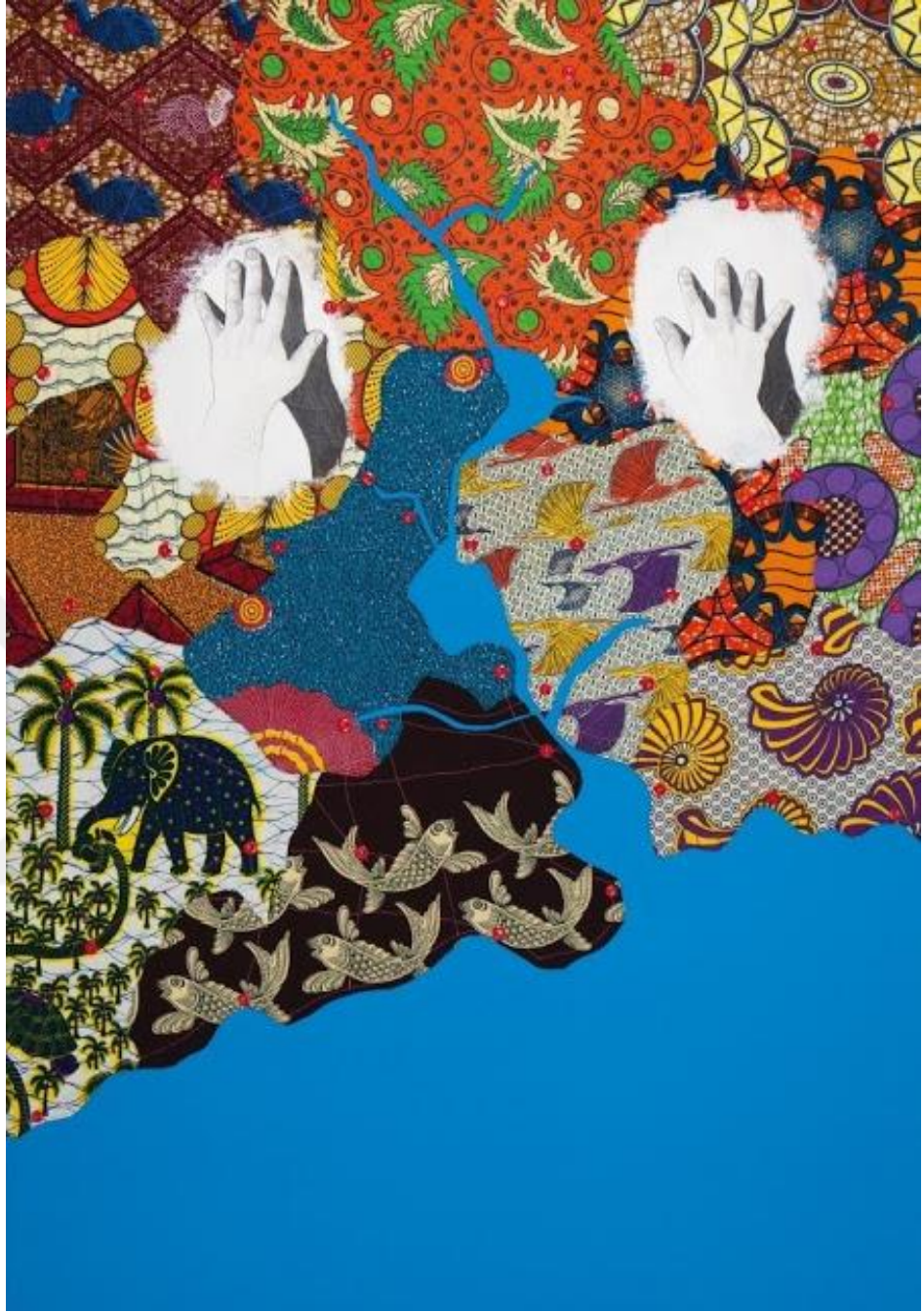
Hayali haritaları aracılığıyla politika, güncel olaylar ve coğrafya hakkında açıklamalar yapar. Vatansızlık, vatandaşlık ve göç iç içe geçmiş temaları Koçyiğit'in çalışmasında kilit konular haline geliyor. Eserleri karmaşıklıkları ısırik büyüklüğünde parçalara böler ve her parçanın bütüne göre nasıl çalıştığını gösterir; böylece sistemin nasıl çalıştığına dair bir fikir öneriyor ve dahası yeni bir versiyon sunuyor. Bize alternatif tarihler ve kültürel eşlemeler sunarken, farklı coğrafyaları, tarihleri birleştirmek için çeşitli tekstilleri birleştiriyor ve bunları bir tuvalde sunuyor. Renkli tekstil parçalarıyla Koçyiğit siyasi mekânlar inşa ediyor. Sanatı onlar aracılığıyla işler ve sonuç verir (Haritalar, 2016).

Koçyiğit, çalışmalarında genellikle gelenekler, yerel yaşam tarzları gibi bağlantılı konuları ele almaktadır.



Görsel 64: Servet Koçyiğit, 2016, Altın Astar, Tekstil kolajı, Boya, Nakış, Düğmeler, 120x170x4 cm, (https://www.officinedellimmagine.com/servetkocyigit_works.htm)

Servet Koçyiğit menşei bağlamını reddetmez veya silmez, daha ziyade geçmişini, deneyimlerini ve karşılaşmalarını hem bireysel hem de sanatsal ajans yaratabileceği kaynaklar olarak kullanır. Çalışmaları günümüz toplumunun karmaşık ve tabakalı karakterini aktarıyor ve akışkan sınırları ve genişlemiş ufukları olan kompozit bir dünyayı, gerginliğin nüfuz ettiği bir dünyayı yansıtıyor (Haritalar, 2016).



Görsel 65: Servet Koçyigit, 2015, İpuçları, Tekstil kolajı, 120x170x4 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu, (https://www.officinedellimmagine.com/servetkocyigit_works.htm)

4.3.3. *Bauhaus Dokuma Atölyesi*

Bauhaus Okulunun temelinde yer alan atölye sistemi ile ortaya çıkan Bauhaus Dokuma Atölyesi tekstil alanında yeni bir yön kazandırmıştır.

“20. yüzyılın sanat ve tasarıma yön veren, sanatı ve zanaatı birleştirici ideallerle donatılmış olan Bauhaus ekolü, tekstil sanatına ve tasarımına da yön veren bir harekettir” (Arslan, 2019, s.348).

Okulun bu bölümü 14 yıl boyunca açık kalmıştır ve öğrenci yetiştirmeye devam etmiştir. Bu atölyede amaçlanan doğru geometrik tasarım ile dokumanın birleşiminden yeni sanatsal üretimler oluşturmak olmuştur. Öğrenciler dönemin soyut sanatçılarından eğitimler almıştır. Bu bölüm okul için ticari kazancın en yüksek elde edildiği önemli atölyelerinden biri olmuştur.

“Dokuma atölyesinin tasarım ve ürünleri, teknik, malzeme ve tasarım birlikteliği içinde modernitenin içerdiği geometrik soyutlama eğilimi ile modern bir tasarım üslubu oluşturmanın yanı sıra tekstil alanında endüstriyel şekillenmeye de yön vermiştir” (Arslan, 2019, s.348).

Bauhaus Dokuma Atölyesi, günümüzdeki tekstil ve dokumanın ilerlemesine katkı sağlamıştır. Dokuma atölyesinin etkisini ele alarak burada yetişen sanatçıların işleri ise atölyenin tasarım ve üretim süreçlerini ele alan çalışmalar üretmişlerdir.



Görsel 66: Judith Raum, 2019, Installation (Kurulum), (<http://judithraum.net/discussion-of-material-stoffbesprechung-2019>)

1930 ve 1933 yılları arasında, Bauhaus'un son yıllarında, okulun tekstil atölyesi, Almanya'nın Saksonya'daki fabrikalar tarafından üretilen iki dokuma perdelik kumaş koleksiyonunu ortaya çıkardı (Metaryal Tartışması, 2019). Judith Raum, kumaşların tasarım süreçlerini ele alan video gösterisi gerçekleştirmiştir.

Judith Raum, Bauhaus'un son zamanlarında oluşan bu perdelik kumaş koleksiyonu, "Installation" (Kurulum) adlı video yerleştirmesiyle tekrardan ele almıştır. Kurulumdaki pencere ağırlarını başlangıç noktası olarak alan bir video parçası, kumaşların üretildiği politika ve tasarım teorisinin bağlamını yansıtıyor. Dört bölümden oluşmaktadır. Her birinde, dokuma atölyesinden farklı bir kahraman sesi (LillyReich, GuntaStölzl, Otti Berger) sesini yükseltiyor (Metaryal Tartışması, 2019).



Görsel 67: Judith Raum, 2019, Installation (Kurulum), (<http://judithraum.net/discussion-of-material-stoffbesprechung-2019>)

Sanatçının 2011 yılında gerçekleştirdiği bir diğer işi ise “Even Running” sesli materyallerle oluşturduğu bir gösteridir. Return Gallery’de sunulan kişisel sergi ve ders performansı, Alman emperyalizminin Alman İmparatorluğu ile kültürel ilişkiler üzerindeki etkileriyle ilgili sanatsal araştırmalara dayanıyordu (Even Running, 2011).



Görsel 68: Judith Raum, 2011, Even Running, sesli materyallerle kurulum, ders performansı, (<http://judithraum.net/even-running-installation-2011>)

Galeri alanı, yerden tavana uzanan geniş, çadır benzeri bir yapı ile doludur. Çadır, zaman izleri ve farklı kullanımların ne olabileceğini göstermek için boyanmış ve uzun pamuklu kumaş parçalarından yapılmıştır. Alman ve İngiliz mühendisler ve diplomatların raporları ve dosya girişlerini okuyan sesler kumaş arasındaki boşluğu doldurmaktadır (Metaryal Tartışması, 2019).



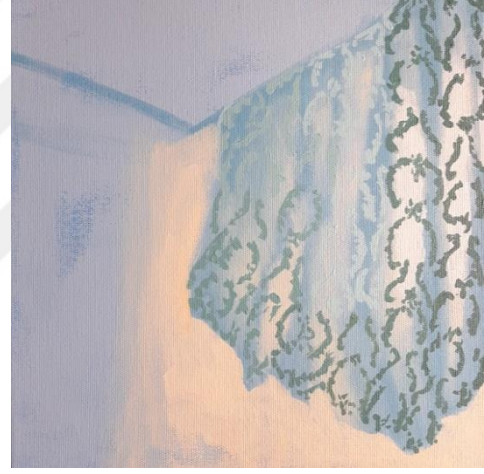
Görsel 69: Judith Raum, 2011, Even Running, sesli materyallerle kurulum, ders performansı, (<http://judithraum.net/even-running-installation-2011>)

5. SANATSAL UYGULAMALAR

Perde ev içerisinde kişilerin özel alan yaratmalarını sağlamaktadır.

Nesne olan perde serisinin üretilme süresince ev ortamı içerisinde bulunulmuştur. Bakış alanı içerisinde olan perde zamanla sanat nesnesine dönüştürülmüştür. Bu gölgeler ikinci bir yansıyan perde, oluşumunu sağlamaktadır. Perdenin üzerine düşen ışığın yönü, ışığın azlığı ve çokluğunun etkisi yeni bir görünüm oluşturmaktadır. Perdenin rüzgârın etkisi ile duvar ve zemin üzerinde bıraktığı gölgeler incelenmiş ve izlenmiştir. Rüzgârın etkisiyle, perde ve yansıyan gölgesinin hareketi devam etmektedir. Süreç içerisinde perde ve rüzgârın ilişkisine tanıklık edinilmiştir.

Perde imgesi sanatsal üretimlerde perdenin yerini doldurulacak soyut ve somut şeyler olarak karşımıza çıkmıştır. Perdenin rüzgârın etkisiyle uçuşması, ışık yansımaları “Nesne Olarak Perde” serisinin üretilmesini sağlamıştır.

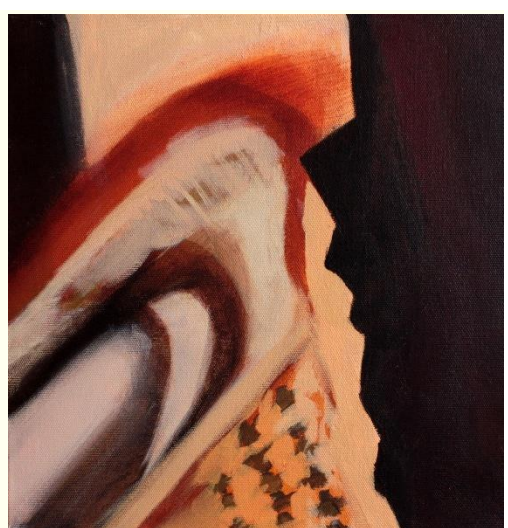
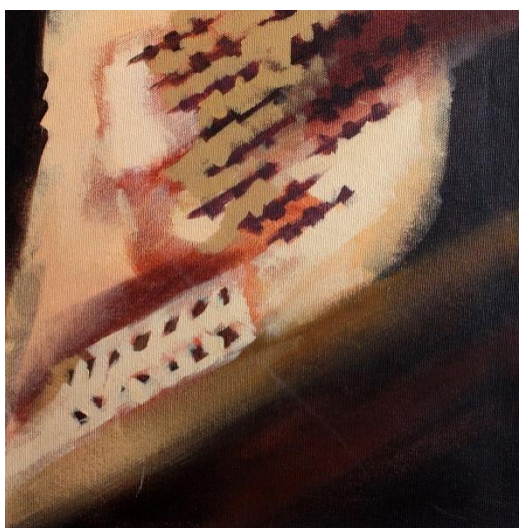
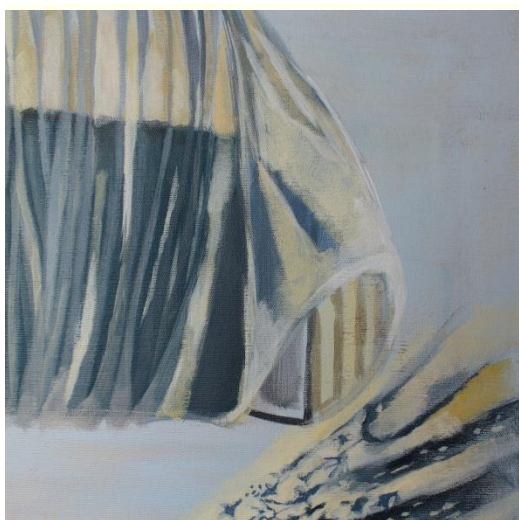


Görsel 70: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, tuval üzerine akrilik, her bir tuval 25x25 cm, 2020

25x25 cm. ölçülerinde 6 adet tuvalden oluşan bu seride tuval üzerine akrilik çalışılmıştır. Bu seride kare tuval kullanımı perde imgelerinin net bir şekilde işlenebildiği bir düzeni tesis etmek için tercih edilmiştir. Her bir tuval perde imgesinin bir tekrarını içermektedir. Bu yönüyle perde imgesi tekrar ettirilerek günlük kullanım nesnesi olan perdenin bir sanat imgesine dönüşme macerası ortaya konulmuştur. Buradaki tekrar, Andy Warhol'ün Çeşitli eserlerinde olduğu gibi bir imgesel serimlemeyi içermektedir. Burada yer alan perdeler, günleri, zamanı, zaman hakkında düşünmeyi mekânın bu ince ve hafif ögesi üzerinden kurulmasını sağlamaktadır. Mekânın dışı ve mekânın dışından içe doğru bir yolun yumuşak, hassas bir şekilde açılması ve kapanmasının bir yolu olan perde mekânın en ilginç bölümünü oluşturan bir nesnedir. Duyguların bir gölge gibi yansıdığı, evin içindeki her nefesin izini yüzeyinde toplayan bu nesne varoluşsal olarak da dikkat çekici bir noktada durmaktadır.









Görsel 71: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, tuval üzerine akrilik, her bir tuval 30x30 cm, 2020

30x30 cm ölçülerinde 18 adet tuvalden oluşan bu seri bir önceki serinin devamı niteliğindedir. Gündelik hayat içerisinde yer alan perdenin zemin ve duvarda bıraktığı gölgeleri tuval üzerine aktarılmıştır. Perdenin resmedilmediği perdeye ait gölgelerin yer aldığı resimler, özünde perdeyi içermektedir. Perde ona ait olan gölgesi ile zeminde ya da duvarda kendine yer bulmuştur. Gün içerisinde ışığında oluşumuyla perde gölgelerine denk gelmektedir. Süreç dâhilinde perdenin zeminle, duvarla ve mekândaki nesneyle olan ilişkisi izlenmiştir.



Görsel 72: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, tuval üzerine akrilik, 100x130 cm, 2020

Perde ve evin iç mekânı ile birlikte resmedilen büyük ölçekli resimlerde perdenin mekân ile birlikteliği resmedilmiştir. Serinin öncesindeki resimler hareketli perde, perdenin zeminde bıraktığı gölgeler olarak ele alınmıştır. Sonrasında oluşturulan çalışmalar mekânla bir bütünlük sergilemektedir. Perde, resimlerde büyük bir alanı kaplamaktadır. Perde dış mekân ile iç mekân arasında bir araç görevi görmektedir. Perdenin bu serideki konumundan bir dışarıdan gelen ışığı engelleme ya da içeriği aydınlatan bir ışık süzgeci görevi üstlenmesidir.



Görsel 73: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, tuval üzerine akrilik, 130x100 cm, 2020

Ev perdeleri yaşam içerisinde yer alan nesneler ile bir uyum sağlamaktadır. Perde, dekoratif bir nesne unsuruna dönüşmektedir. Kullanım şekli olarak kısa, uzun ve zeminle bir boyutlarda tercih edilmektedir. Dekoratif nesne unsuruna dönüşen perdenin üzerindeki desenler kullanıldığı mekân ile uyum sağlama güdüsü ile seçilmektedir.



Görsel 74: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, tuval üzerine akrilik, 100x120 cm, 2020



Görsel 75: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, tuval üzerine akrilik, 100x120 cm, 2020

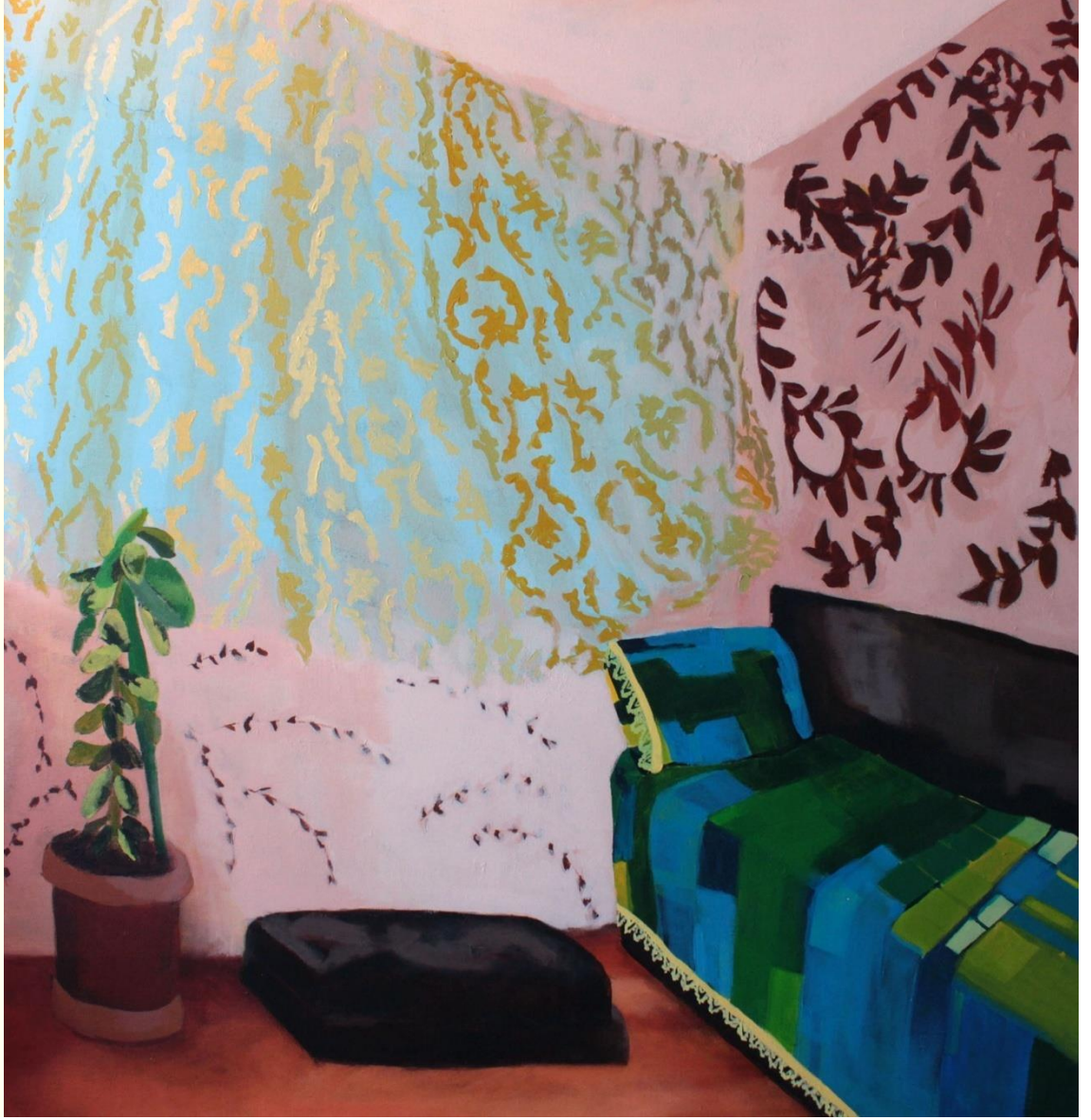
“Nesne Olarak Perde” serisi, farklı alanlarda resmedilmiştir. Bu alanların farklılığı perdenin kullanım şeklini değiştirmektedir. Yatak odasında yer alan perde daha opak seçilmektedir. Opak olma durumu ışığın içeri girmesini engellerken içerideki görüntünün dışarıdan da görünmesini engellemektedir. Perde, mahremiyet alanının oluşmasını sağlamıştır.



Görsel 76: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, tuval üzerine akrilik, 100x120 cm, 2020

Perde konum olarak ev içerisinde her alanda yer almaktadır. Bir evin oluşumunda en önemli nesne olmaktadır. Kişisel zevklere göre seçilen eşyalarla bir uyum içerisinde.

Perde nesnesinin sanatsal üretime dönüşme süreci içerisinde Lacan'ın nazar kavramına değinmek gerekmektedir. Lacan, nazarı kamera ile metaforlaştırarak onu izleyici konuma getirmiştir. Kamera kişiler üzerine döndüğü anda yani nazar tarafından izlendiğini hisseden birey bu durumdan kaçınma içgüdüsüne başvurabilir. Nazardan kaçınma, nazarı dışarıda bırakma perde ile sağlanabilmektedir.



Görsel 77: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, tuval üzerine akrilik, 100x100 cm, 2020

Lacan, nazarın her şeyi kayıt altına alma ve bu kayıtları yansıttığı yüzey olarak perdeyi seçtiğini söylemektedir. Nazar yansıtıcı yüzey olarak perdeyi seçerken, nazardan kaçınma yolu olarak da ev içerisinde kullanılan perde nazarın özel alana girmesini engellemektedir.



Görsel 78: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, tuval üzerine akrilik, 80x80cm, 2020



Görsel 79: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, tuval üzerine akrilik, 80x80cm, 2020

Perdenin nesne olarak kullanıldığı bu seride gündelik yerlerin olağan görüntüleri içerisinde resmedilmiştir. Ev içerisinde yer alan perde, desenli, desensiz ve opak görüntüleri ile resimleştirilmiştir.



Görsel 80: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, tuval üzerine akrilik, 80x100 cm, 2020



Görsel 81: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, tuval üzerine akrilik, 80x140 cm, 2020

Nesne Olarak Perde isimli video gösterimi 2739 adet fotoğraftan oluşmaktadır. Yaşantısal döngü, gün içerisinde birçok fotoğraf ile kaydedilmiştir. Gün doğumu ve gün batımı süreçleri içerisinde art arda çekilen görüntüler yaşamsal döngünün kayıt altına alınmasını sağlamıştır. Video gösterimi içerisinde perdenin açılıp kapanması, ev içerisinde bulunan kişilerin perde ile olan kapatma ve açma eylemlerini göstermektedir.



Görsel 82: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 2020, Video kesit

Video gösterimi, mekân içerisinde yer alan bir başka göz konumundadır. Gösterim boyunca mekân içerisindeki ya da pencerenin dışındaki doğa bir döngü içerisinde. Perdenin ön kısmında bulunan bitkiler rüzgârın etkisi ve zamanın akışına bağlı olarak bir hareketlilik göstermektedir. Perdenin arkasında kalan sokak görüntüsünde ise gün içerisindeki sokağın hareketliliği de yer almaktadır.



Görsel 83: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 2020, Video kesit

Video içerisinde yer alan figürler, perde ile odanın içerisinde yer alan nesnelerin birlikteliği gösterilmektedir. Figürler kimi zaman fotoğraf karesi içerisinde hareket halinde görülmektedir. Kimi zaman ise figürsüz sadece perde ve rüzgârın hareketliliği yer almaktadır. Gösterim boyunca aydınlığın içeri alınması ve rüzgârın içeri girmesi için perde açık bırakılmıştır. Gün batımından sonra mahremiyetinde sağlanması açısından perde kapalı konumda gösterilmektedir. Fotoğraf makinesin konumu ve dışarıdan gelen ışığın etkisi ile videoda görünen nesneler ve figürler silüet olarak yer almaktadır. Bu gösterim hayal perdesinde yer alan hareketli imgeleri çağrıştırmaktadır. Hayal perdesinde, perde üzerine düşen gölgelerin hareketleri izlenmektedir. Video gösteriminde yer alan bu silüetler perdenin üzerine düşen hareketli gölgeler gibi durmaktadır.



Görsel 84: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 2020, Video kesit



Görsel 85: Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 2020, Video kesit



Görsel 86:Merve Korkmaz, Nesne Olarak Perde, 2020, Video kesit

Video gösterimi perdenin bir figür tarafından açılması ile başlamaktadır. Gün döngüsü sabah saatlerinde başlangıç göstermekte gösterimin bitişi ise yine aynı saatlerde sonlanmaktadır. Videonun başlangıç ve bitiş kareleri benzer eylemler içermektedir. Videonun sonu ise başlangıçta yer alan aynı figür, sonda kadraj içerisindeki pencerenin açılması eylemini gerçekleştirir. Kadrajdan çıkan figürden sonra rüzgârın etkisi ile hareket eden perde görüntüsü ile video biter.



Görsel 87:Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme, Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation), 2020

Perdeleme adlı yerleştirme projesinde mekân beş ayrı parçaya bölünmüştür. Her bir bölüm perde ile ayrılmaktadır. Bu ayrım sayesinde perdeler aracılığıyla bölünen mekânlar arasında yine perdeler aracılığıyla geçiş sağlanmaktadır. İzleyici perdeler arasında dolaşabilmekte perde ile dokunsal olarak iletişim haline geçebilmektedir. Perdeler arasında gezinebilme mekân ve zaman deneyiminin dokunsal bir öge olarak perde üzerinden sağlanma amacı vardır. Mekân içinde mekânlar, perdeler, her bir bölünmüş mekân bir sahne gibi düşündürecek biçimde hissettirmektedir. Perde doğrudan nesne olarak kullanılmasıyla çeşitli anlamlar üretilme amaçlanmış, tiyatro, sinema, resim gibi alanlara bir anlamsal gönderme yapmak amaçlanmıştır.



Görsel 88:Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation),
2020



Görsel 89: Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme, Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation), 2020

Ayna, bizleri yansıttığı gibi aynı zamanda arkaya saklama özelliği vardır. Perde ile oluşturulan bu ara bölümlerde figürlerin hareketleri sonucunda yeni yansımalar oluşturmaktadır. Işığın etkisiyle birlikte yeni görünümeler ortaya çıkmıştır. Doğanın izlenimi sonucunda elde edilen gölge bu yerleştirmede de ön plana çıkmaktadır. Figürler perde üzerinde gölgelerini bırakmaktadır. Işığın geliş açısının farklılığı ile birlikte duvarda da gölgeleri görülmektedir. Bu oluşum Kara Walker'ın gölgeleri çağrıştırmaktadır. Kara Walker, insan silüetlerini keserek galeri duvarlarının yüzeyine

yerleştirmektedir. Perdeleme ile oluşturulan bölmeler arasındaki geçişlerde siluet şeklinde fiğrlerin gölgeleri duvar yüzeyinde belirlemektedir.



Görsel 90-91: Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme, Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation), 2020

Işışında etkisiyle yerden kırılarak duvar yüzeyine yansıyan gölgeler Platon'un Mağara Alegorisini hatırlatmaktadır. Oluşan bu gölgeler varlığın ikinci bir kopyasını göstermektedir. Mekân içerisinde oluşturulan bu bölmelerin izleyiciyle bir bağ kurma durumu söz konusudur. İçeride, dışarıda ve arada olma durumu, bölünen mekânda izleyicinin yerleştirmeye dâhil olmasıyla sağlanmaktadır.



Görsel 92: Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme, Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation), 2020



Görsel 93: Merve Korkmaz, Perdeleme, Yerleştirme, Mekâna özgü yerleştirme (Site specific installation), 2020



Görsel 94: Merve Korkmaz, Kutsallaşan Ağaç

Yaşanılan çevre içerisinde her gün yanından gelip geçtiğimiz ağaçları unutmamalı ve onların var olduklarını hatırlamalıyız. İnsanların kendilerine ve yaşadıkları çevreye daha bilinçli yaklaşımları gerekir. Bu farkındalığı Dilek Ağacı motifiyle sağlamak mümkündür. Dilek Ağacına bağlanan her bir kumaş parçası onu kutsallaştırmaktadır. İnsanlık doğadan bir şeyler beklemekte ve inançları doğrusunda bir medet ummaktadır. Renk renk kumaş parçalarının bağlanmasıyla ağaçtan bir beklenti içerisine girilmektedir. Bu beklenti sebebiyle ağaç, çevresindeki tüm olumsuz etkenlerden ayrılmaktadır. Özel olması onu diğer ağaçlardan ayırmaktadır. Bir nevi ağaç artık bu parça bezlerle her türlü tahribattan korunmaktadır.

Görünen kumaş parçalarıyla üstünü örtmezken, görünmez bir örtü ile çevreden uzaklaştırılarak koruma altına alınmaktadır. Aslında onu çepeçevre saran bir perde bulunmaktadır. Bu perde ona zarar verecek kötülüklerden korumaktadır. Benzer bir iş niteliği olarak Christo ve Jeanne-Claude 1998’de Fondation Beyeler’in önündeki parkta 178 ağacı geri dönüşebilecek kumaşlarla kaplamışlardır. Bu kumaş ağaçları don ve ağır yükten kurtarmak amaçları kış ayları kullanılmaktadır. Bir ay süren bu arazi sanatında ağaçlar hava şartlarından ve gelebilecek tüm tahribatlardan korunmuştur.



Görsel 95: Merve Korkmaz, Kutsallaşan Ağaç

Dilek ağacı niteliğinde yapılan bu çalışma görünmez bir perdeleme oluşturmaktadır. Perdelemeyle birlikte arazide bulunan ağaçla doğa arasında bir bölünme oluşmakta bu bölünme beraberinde korunma alanı oluşturmaktadır. Bu çalışma doğada birden fazla ağaç üzerinde uygulanıp fotoğraflaştırılarak kayıt altına alınacaktır. Sanat nesnesi haline gelen dilek ağaçları, hem galeriden uzaklaşmakta hem de doğanın içerisinde sanat nesnesine dönüşmektedir.



Görsel 96: Merve Korkmaz, Perdenin Hiç Beklenmedik Yere Müdahalesi

Ev içerisinde bulunan süs bitkileri zamanla sadece orada durmaktadır. Bu çiçeklere verilen özen zamanla azalmakta, sıradanlaşmaktadır. Yaşam içerisinde bir süre sonra algılanmayan arada bir su verilen nesne haline gelmektedir.

Bizim için bitkilerin neden bu psikolojik faydaları olduğu hala çoğunlukla bilinmiyor ve zamanda çok gerilere gidiyor, bizim türümüz için yaşamın onlar olmadan mümkün olmayacağını bilinçsiz farkındalığına bağlanıyor olabilir. Varlıklarında bizi saran huzur, ihtiyacımız olan her şeyin ve hayatta kalmak için tüm şansımızın yeşil dünyada ikamet ettiğine dair, atalarımızdan kalma bir farkındalığın yansıması olabilir. Uzun zaman olduğu gibi, şimdi de (Mancuso, Viola, 2017, s.47).

Yukarıdaki alıntıda da bahsedildiği gibi yaşam boyunca onlara ihtiyacımız vardır. Dolayısıyla onları koruma altına almalı ve bu bilinç için dikkat çekilmelidir.



Görsel 97: Merve Korkmaz, Perdenin Hiç Beklenmedik Yere Müdahalesi, Fotoğraftan ayrıntı



Görsel 98: Merve Korkmaz, Perdenin Hiç Beklenmedik Yere Müdahalesi, Fotoğraftan ayrıntı

“Taşların hareket ettiği ve ağaçların konuştuğu vakidir.”

Shakespeare, Macbeth

Ağaçların konuştukları ve bitkilerin bizlerle iletişime geçtiği kanıtlanmıştır (Mancuso ve Viola, 2017). Bitkilerin yirmiye yakın duyu organı olduğu bilinmektedir. Onların bu kadar önemli olduğu gerekçesiyle korunmalıdırlar.

Oluşturulan bu iki projede esin kaynağı Christo ve Jean –Claude çifti olmuştur. Doğayla olan bu birliktelikleri ve nesneleri paketleme, kumaşla ve perdeyle birleşen işleri etkili olmuştur. Bu yerleştirme projeleri, doğayla iç içelik ve doğayı ayırma, özen gösterme ve gelecek için farkındalık uyandırmak amaçla üretilecektir. Bu çalışma kapsamında ev içerisinde süs olarak barındırılan çiçekler, plastik örtü ile kaplanacaktır. Plastik örtü ile paketleme işlemi uygulanarak her gün görmekte olduğumuz nesne olduğundan farklı bir nesneye dönüşecektir. Burada 16. İstanbul Bienali’nden söz etmek gerekir. Bienal, plastik atıklardan meydana gelen yedinci kıtadan bahsedilmektedir.

“Canlılar ile makinelerin, doğal ile yapay zekânın iç içe geçtiği bu çağda ise sanat, giderek insanı merkezine almaktan vazgeçerek yönünü insan ile insan-olmayan arasındaki sınırın geçirgenleştiği bir dünyayı araştırmaya doğru çeviriyor (İstanbul Kültür Sanat Vakfı).”

Bu alıntıdan yola çıkarak bienal insan olmayan, insandan dolayı ortaya çıkan atıkları konu edinmektedir. İnsan atıkları yeryüzünde yeni bir örtü olarak yer almaktadır. Kontrolsüz tüketilen bu atıklar doğayı kapatmakta, evcilleştirilen doğayı da aynı çaresizliğin içerisinde bırakmaktadır.

Bu bağlamda saksı içerisinde yer alan paketlenmiş çiçeğin varlığına dikkat çekilerek aynı zamanda plastik örtünün doğadaki konumu sorgulanacaktır.

SONUÇ

Görsel Sanatlarda Perde İmgesi adlı tez çalışmasında perdenin nesne olarak sanatta imgeye dönüşme süreci incelenmiştir. Perdenin sanat tarihindeki yerini ve kullanım biçimi ele alınmıştır. Platon'un Devlet kitabındaki bir diyalogda şu sözler yer alır: Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parlıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yok var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynattıkları seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. Böyle bir yeri getirebiliyor musun gözünün önüne? (Platon, 2020, s.231). Platon'un Bölme olarak bahsettiği yer aslında perdedir. Perde üzerine yansıtılan hareketli gölgeler bulunmaktadır. Platon'un mağarasında duvara yansıyanlar aslında gerçek bilinen yanırlardır. Mahkûmlar başlarını çevirebilselerdi gerçeğe ulaşabileceklerdi. Gölge tiyatrosunda da benzer bir durumla karşılaşırız. Bu sefer perde üzerine hareket eden figürler kurgulanmıştır. Gölge perdesinin zaman içerisinde gelişmesi devamında sanat tarihini etkileyen Camara Obscura'ya bırakmıştır. Burada görüntünün sabitlenmesi sağlanmıştır. Silverman, camera obscuranın, insan bedeni ve optik arasındaki birleşimi şu şekilde açıklamıştır: Camera obscura'nın ürettiği imgeleri görebilmek için seyircilerin fiziksel olarak onun içine girmesi gerekir. Bu yüzden camere obscura "insan özelliğiyle [optik] aygıtın nesnelığının hem uzamsal hem de zamansal açıdan eşzamanlı"lığını ve gözün dünyadan kesin olarak el etek çekmesini de ima eder (Silverman, 2006, s.192). Camera Obscura'nın bulunması sinema perdesinin temelini oluşturmaktadır. Görüntünün sabitlenmesinden sonra görüntünün art arda hareket ettirilmesi sinemanın oluşumunu sağlamıştır.

Lacan psikanalizinde nazar kavramından bahsetmektedir. Nazar onun için bir metaforu ifade etmektedir. Nazarı kamera ile metaforlaştırır. Dolayısıyla kamera insanı ve etrafını kayıt altına alan bir makinedir. Ve bu kayıtların izlenilmesini sağlayan yine kameradır. İnsan kendi hareketli hali kamerada görmektedir. Kendi ve etrafındakilerle olan bağlantısını kamerada Lacan'ın değimiyle "nazar"da görmektedir.

Sanat tarihinde perdenin bir nesne olarak kullanıldığı resimlere bakıldığında Meryem ve İsa tasvirlerinde çokça yer almıştır. Meryem'in mucizesi sahnelerinde perdenin açılmasıyla ışığın baskın rolü de kullanılarak sahneler betimlenmiştir.

Anlatıma destekleyici rol oynamıştır. Perdenin imge olarak yer edinmesi İsa'nın suretinin yapıldığı tasvirdir. Burada imgenin kopyalanması ve çoğalması konuları da ele alınmıştır. Perde burada artık bir imge olarak var olmuştur. İsa'nın imgesi. Sanat tarihi içerisinde perdenin sanatın bir yansıması olduğu öne çıkmaktadır. Her üretilen iş birer perde görevi görmektedir. Yansıtılan ya da çizilen ya da herhangi bir teknikle var edilen sanatsal üretimlerin hepsi perde olarak adlandırılabilir. Perdeyi bir zemin ya da bir malzeme olarak düşlemek bu çıkarımı ortaya çıkarmaktadır. Sanat aslında bir perdedir. Sanatçının yansıttığı bir perdedir. Eski Yunan da İ.Ö. V. Yüzyılda yaşamış iki önemli sanatçı arasında geçen bir yarışmada Zeuxis ve Parrhasius'un öyküsü yer alır. Bu öyküde kimin büyük bir sanatçı olduğu üzerine bir iddiaya girilir ve sonucunda Parrhasius'un resminin üzerinde aslı olan bir perde olduğu düşünülmektedir. Oysaki resmin üzerinde bir perde yoktur ve as olan perdenin resminin yapılmış olmasıdır. Burada kusursuz bir gerçeklik söz konusudur. Resim sanatında yansıtılanın perde olduğu ya da perdenin gerçeği yansıttığı öne çıkmaktadır. Resim dünyaya tutulan bir ayna ve bu ayna ise perdedir. Lacan'ında bahsettiği gibi perde, resmin ya da diğer sanatsal işlerin yerine kendisi geçmektedir. Tarihsel süreç içerisinde perde nesnesiyle ilgili olarak perde ve imgesinin sanatsal yoruma geçiş süreci ele alınmıştır. Perde ile ilgili yapılan çalışmaların incelenmesi tez içeriğinde yapılan uygulamaların içeriğini oluşturmuştur.

Perde resminin Rönesans sanatından günümüz sanatına kadar olan süreci irdelenmiştir. Rönesans döneminde perde daha çok kompozisyonla bağıntılı olup konunun yüceliğine eşlik etmiştir. Dönem resimleri incelendiğinde perdenin açılıp kapanma eylemi çokça resimlerde yer almıştır. Bu açılıp kapanma eylemi tiyatronun başlama ve bitme ya da bölüm aralarının geçişinde kullanılan hareketi hatırlatmaktadır. Tiyatroda perde açılır ve sanatçılar sahnede yer alırlar. Perdenin açıldığı anda oyun başlamış olur. Perde açılana kadar izleyici sabırsızlıkla ve merak içinde bekleme durumuna gelir. Aynı durumun hissi dönem resimlerinde yer almaktadır. Perdenin açılmış olarak resmedilmesi ve ışığında etkisiyle resmin tam odağında kişiler yer alır. İlerleyen süreçte perde nesne olarak resimlerde yer almaktadır. Perdenin kaldırılmasıyla saklanan, örtünen nesneler ortaya çıkmaktadır. İç ve dış arasındaki engel olarak kullanılan perde dışarının içeriye dâhil edilmesini sağlamıştır. Tiyatrodaki perdeden

esinlenerek perde ve sahne arasındaki bağlantının ele alındığı çalışmalar bulunmaktadır. Sanatsal üretimlerin her alanında kullanıla perdenin konumu üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Video yerleştirmesi, performans gösterisi, izleyicinin de içerisinde bulunduğu performans düzenlemeleri, müzik ve performans arasındaki uyumun perde üzerinde kendi yeni yorumunu bulması üzerine bir dizi üretim incelenmiştir.

Perdeleme adında ürettiğim mekâna özgü yerleştirme projesi, öncesinde yapmış olduğum resimlerden farklı bir yön edinmiştir. Bu yön yeni deneyimler öğrenmemde katkıda bulunmuştur. Bir enstalasyon yapmak için öncelikle uygun bir mekan bulunmalıdır. Bu enstalasyon kapıcı dairesi olarak adlandırılan daha önce kullanılmamış ve elektrik bağlantısı olmayan bir yerdir. Gerçekleştireceğim projede mekânın kendine ait ışık kaynağı olmadığı için yapay ışık kaynaklarına ihtiyacımın olması yeni arayış yolları doğurmuştur. Gerçek perdelerin mekân içerisinde kullanılması perdeler aracılığıyla bir mekânın bölünmesini sağlamıştır. Yapay ışık kullanımı ise elde ettiğim bölümler arasındaki varlığın ikinci kopyasının üretilmesini sağlamıştır. Bu süreç içerisinde yeni deneyimler elde edilmiş, yeni bir malzemeye çalışılmıştır. Bir başka yeni çalışma alanı ise Nesne Olarak Perde isimli video gösterimidir. Bu gösterimin oluşma süresi içerisinde zaman kavramını iyi kurgulamak ve düzenlemek gerekmektedir. Çünkü bir günün akışının içerisinden kesitler alınarak bir gösterim hazırlanmıştır. Tez kapsamı içerisinde yapılan sanatsal uygulamalarım, tuval üzerine gündelik nesne olan perdenin resmedilmesi, gün dönümü içerisinde çekilen fotoğraflarla elde edilen video gösterimi, perde ile elde edilen mekanın bölündüğü enstalasyon ve yerleştirme projeleri ile perde nesnesi ele alınıp incelenmiştir.

Sanat tarihi içerisinde perdenin varlığına, bazılarında ise perdeden bağımsız salt imge olarak perdenin varlığına göndermede bulunarak sanatsal işler üretilmiştir. Sanat tarihi ve Kültür tarihinde incelemelerin ve araştırmaların yapıldığı bu tez, teorik olarak günümüz sanatında gölge araştırmalarına katkıda bulunabilir. Ağırlıklı olarak perdenin Çağdaş Sanat söylemlerinde ki yerini araştırılan tez yazısında araştırmacılar için tezin içeriği önemli olabilir. Özellikle uluslar arası sanatçılar ve büyük sanat organizasyonlarındaki perdenin önemi ve konumu üzerine çok sayıda Türk ve yabancı

sanatçıların yer alması düşünöldüğünde bu tür çalışmaların ne denli önemli olduğu anlaşılabilir.



KAYNAKÇA

- Abisel N. (2006). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Andersen N. (2014). *Gölge Felsefe Platon'un Mağarası ve Sinema*. Çev. Nalan Kurunç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Antmen A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Apa, M. "Daniel Buren", Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S:7 (2007), s.1-14.
- Arslan, S. "Bahaus 100. Yılında: Bauhaus Dokuma Atölyesi ve Dokuma Kültürünün Çağdaş Sanata Dahil Edilme Süreci", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, S:65 (2019), s. 333-359
- Aşıcı, Ö. (2010). *Geçmişten Günümüze Perde'nin Tarihi*. İstanbul: Medya-T Yayıncılık.
- Atlas, Ş. (2012). *İmgenin Bakışı*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Baloğlu, U. (2012). *Tiyatro Yapıtlarının Sinemaya Uyarlamasında Anıtsal ve Yapısal Değişiklikler: William Shakeseare'ın Hamlet Oyununun Filmel Uyarlama Örneği*. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bayram, F. "Işık ve Aydınlatma: Işığın Televizyon ve Sinemada İşlevsel kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme", Erciyes İletişim, (2009), s.122-131.
- Bayraktar, G. "Sanatta Sosyal Bir Organizma: Eşya", İdil Dergisi, S:59 (2019), s. 433-444.
- Castanet, H. (2013). *Lacan'ı Anlamak*. Çev. Baturalp Aslan. İstanbul: Encore Yayınları.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*. Çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cihaner Keser, S., Oskay, N. (2015). *Çevresel Sanat Bağlamında Christo- Jeanne Claude Çiftinin Disiplinlerarası Üç Boyutlu Tasarım Uygulamalarında Tekstil Kullanımı*. Turkish Studies, S:10/14, s.71/88.

- De Rynck, P. (2016). *Resim Nasıl Okunur*. Çev. Nurdan Karasu Gökçe, Serap Yüzgüller. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Dilek Yalçın, E. (2006). *Gölgenin Gizemi*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Dilek Yalçın, E. (2016). *Güncel Sanat Pratiklerinde Metafor Olarak Gölge*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Engin, Ü. “*Lacancı Bakış Kavramı ve İmgenin Bakışı*”, Yıldız Journey Of Art and Design, 2018, s. 47-66
- Giderer, B. “*Resim Sanatında Gölge*”, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, S:8 (2017), s.73-92.
- Gombrich, E.H. (2006). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitap Evi.
- Gögebakan, Y. “*Jan Vermeer’e Ait “Resmin Alegorisi” Adlı Tablonun Korunması Gerekli Kültür Varlığı Olarak Değerlendirmesi*”, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, S:4 (2018), s.103-112
- Homer, S. (2013). *Jacques Lacan*. Çev. Abdurrahman Aydın. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Karausses, A. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Çev. Dilek Zaptıcioğlu. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*. Çev. Nilüfer Erdem. İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mancuso, S., Viola, A. (2017). *Bitki Zekâsı*. Çev. Almıla Çiftçi. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- McGowan, T., KUNKLE, S. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema*. Çev. Yasemin Ertuğrul, Caner Turan. İstanbul: Say Yayınları.
- Mencütekin, M. (2014). *Lacan ve Sinema Sanatı*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.

- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Ötgün, C. *Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri*. Sanat ve Tasarım Dergisi, S:2, (2008), s.159-178.
- Özayten, N. (1992). *Batı'da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post - Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pay, M. (2012). *Gölge Oyunu Karagöz ve Sinema*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Platon. (2020). *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rancière, J. (2009). *Özgürleşen Seyirci*. Çev. Burak Şaman. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın, Z. (2002). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Silverman, K. (2006). *Görünür Dünyanın Eşiğinde*. Çev. Aylin Onocak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stoops, S. “*Martha Rosler: Savaşı Eve Getirmek*”, E-Skop Dergisi, (2018).
- Şahin, O. “Sandro Botticelli'nin Mitoloji Konulu Eserlerine Genel Bir Bakış”, Uluslararası Mitoloji Sempozyumu Bildiri Kitabı, (2019), s.755-764.
- Teksoy, R. (2009). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. Çev. Firdevs Candil Çulcu. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Tuncel, U. “*Axel Olrik'in Halk Anlatılarının Epik Yasaları Bağlamında 'Ağalık' Adlı Karagöz Oyunu Çözümlemesi*”, Türk Dili ve Edebiyat Dergisi, S:48 (2012), s.204-240.
- Venturi, L. (2018). *Resme Nasıl Bakılır?*. Çev. Esra Ertmen. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Wilson, M. (20159. *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. Çev. Firdevs Candil Erdoğan. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Yazkaç, P. “Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Yadigârı Kalamış Yazmaları” İSMEK El Sanatları Dergisi, S:17 (2014), s.85-95.

Yıldırım, C. “Arnolfini’nin Düğünü’nde Nesne Simgeciliği Üzerinden Gizemli İnisiyasyon’un Analojisi”, Yıldız Jounay Of Art And Desing, S:5 (2018), s.1-14.

Zizek, S. (2004). *Yamuk Bakmak*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

Zizek, S. (2012). *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstedığımız Ama Hitchcock’a Sormaya Korktuğumuz Her Şey*. Çev. Burcu Erdoğan. İstanbul: Agora Kitaplığı.

İnternet Kaynakça

Adelaide Feriot. (2016). Erişim adresi: http://i-ac.eu/fr/collection/504_insulaire-avant-l-orage-ADELAIDE-FERIOT-2016

Adelaide Feriot. (2018). Erişim adresi:

<http://www.homesession.org/wordpress/adelaide-feriot/>

Arnolfini’nin Evlenmesi. (2018, 19 Eylül). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi

Çağdaş Tekstil Sanatında Geçmiş ve Bugün. (2017, 27 Nisan). Erişim adresi: <https://www.widewalls.ch/uli-fischer-mario-bermel-fine-arts/>

Daniel Buren’in Kuramsal Eleştirisi Kuramların Gözdesi Haline Geldi. (2016). Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/daniel-burenin-kurumsal-elestirisi-kurumlarin-gozdesi-haline-geldi/3082>

Even Running. (2011). Erişim adresi: <http://judithraum.net/even-running-installation-2011>

Giam battista della Porta. (2020, 30 Mayıs). Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Giambattista_della_Porta

- Gülsün Karamustafa. Erişim adresi:
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1024
- Hafıza ve Şimdi, Kumaşlarda!. (2017, 26 Ekim). Erişim adresi:
<https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/hafiza-ve-simdi-kumaslarda-gozde-ilkin/>
- Haritalar. (2016). Erişim adresi: <http://servetkocyigit.net/portfolio/maps/>
- Heide Hinrichs. Erişim adresi: <https://www.ap-arts.be/en/person/heide-hinrichs>
- İnsanlık Durumu. (2019, 29 Eylül). Erişim adresi:
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Human_Condition_\(Magritte\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Human_Condition_(Magritte))
- İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar. (2019). Erişim adresi:
https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/iplikten-cozulenler-tekstilde-kuresel-anlatilar_2238.html
- Kapsam Dışı. (2019, 1 Şubat). Erişim adresi: <https://www.ceyssonbenetiere.com/en-exhibition-Unfurled-Supports-Su-2019-Offsite-1110.html>
- Kural Yok, Teori Yok- Sadece Tutku. Erişim adresi: <https://www.cfhill.com/noa-eshkol>
- Lüks İç Mekan İçin Tasarım Perdeleri İmparatorluğu. Erişim adresi:
<https://confettissimo.com/tr/>
- Makaleler İle İnsan Durumu. (2009, 13 Mart). Erişim adresi:
<http://www.mattesonart.com/the-human-condition-1933—1935-with-articles.aspx>
- Martha Rosler: Savaşı Eve Getirmek, 1967-2004. (2018, 31 Ocak). Erişim adresi:
<https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674>
- Materyal Tartışması. (2019). Erişim adresi: <http://judithraum.net/discussion-of-material-stoffbesprechung-2019>
- Perdenin Geniş Tarihçesi. (2012, 27 Mayıs). Erişim adresi: <https://www.elif-perde.com/2012/05/perdenin-genis-tarihcesi.html>

- Perdenin Tarihçesi. Erişim adresi: <http://www.mepers.com.tr/?pnum=42&pt=Perdenin+Tarih%C3%A7esi>
- Sistin Meryem'i. (2013, 2 Temmuz). Erişim adresi: <https://www.sanatabasla.com/2013/07/sistin-meryemi-sistine-madonna-raffaello/>
- Situ Bölgesinde. Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-eye-of-the-storm-works-in-situ-by-daniel-buren/in-situ>
- Taha Toros Arşivi, 1970, Karagöz
- Tony Conrad. (2016, Haziran). Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/tony-conrad>
- Uli Fischer. (2016, 26 Nisan). Erişim adresi: https://www.rnz.de/kultur-tipps/kultur-regional_artikel,-Kultur-Regional-Uli-Fischer-trifft-im-Heidelberger-Kunstverein-auf-Werke-aus-der-Sammlung-Prinzhorn-_arid,187228.html
- Ulla von Brandenburg. (2020). Erişim adresi: <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/ulla-von-brandenburg-0>
- Ulla von Brandenburg. (2019, 14 Mart). Erişim adresi: <https://www.pilarcorrias.com/artists/ulla-von-brandenburg/>
- Zeuxis. (2019, 19 Ocak). Erişim adresi: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeuxi>

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı	Merve KORKMAZ
Doğum Tarihi ve Yeri	01.11.1995 – Sarıyer
Yabancı Dili	İngilizce
E-posta	krkmzmr34@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Y. Lisans	Resim	Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	2020
Lisans	Resim	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	2018
Lise	Grafik ve Fotoğraf	Mevlana Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi	2014