



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

**TROMPE L'OEİL TEKNİĞİNİN RESİM SANATINDAKİ YERİ
VE CORNELİS NORBERTUS GİJSBRECHTS'İN RESİMLERİ
ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLEMELER**

EYÜP ÇAKMAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DOÇ. DR. SEMİH BÜYÜKKOL

ANTALYA 2025



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

**TROMPE L'OEİL TEKNİĞİNİN RESİM SANATINDAKİ YERİ VE
CORNELİS NORBERTUS GİJSBRECHTS'İN RESİMLERİ ÜZERİNDEN
ÇÖZÜMLEMELER**

EYÜP ÇAKMAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DOÇ. DR. SEMİH BÜYÜKKOL

ANTALYA 2025

TEZ KABUL VE ONAY SAYFASI

Eyüp ÇAKMAK tarafından hazırlanan “Trompe L’oeil Tekniğinin Resim Sanatındaki Yeri ve Cornelis Norbertus Gijsbrechts’in Resimleri Üzerinden Çözümlemeler” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği ile kabul edilmiştir. 28/05/2025

(Not: Sınav sonucu e-imza ile onaylanması halinde, bu belge yerine e-imzalı çıktılar konulmalıdır.)

Jüri Başkanı	Doç. Umut KAYAPINAR	İmza
Jüri Üyesi (Danışman)	Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL	İmza
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Serkan İLDEN	İmza

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Doç. Bekir KİRİŞCAN
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR SAYFASI

Yüksek lisans tez çalışmamı hazırlama sürecinde gerekli tüm aşamalarında her türlü desteğini, sahip olduğu kaynaklarını ve bilgisini esirgmeden paylaşan danışmanım Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL'a tüm yardımlarından dolayı teşekkürü borç bilirim.

Hayatımın her döneminde yanımda olup, daima destekçim olan aileme, eşime ve bana daima güç veren oğlum Yiğit'e sonsuz minnet ve teşekkürlerimi sunarım.

Eyüp ÇAKMAK

Antalya, 2025

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Eyüp ÇAKMAK
	Numarası	202253002004
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL
	Tezin Adı	Trompe L'oeil Tekniğinin Resim Sanatındaki Yeri ve Cornelis Norbertus Gijsbrechts'in Resimleri Üzerinden Çözümlemeler

ÖZ

Sanat tarihi boyunca sanatçılar, gerçeği olduğu gibi yansıtmaya, özgün ifade biçimleri oluşturma ve izleyiciyle farklı şekillerde etkileşim kurma arayışında olmuşlardır. Perspektifin keşfiyle birlikte bu arayış, yalnızca estetik kaygılarla sınırlı kalmamış; görsel algıyı manipüle eden teknik stratejilerin gelişimine de zemin hazırlamıştır. Bu kapsamda, en dikkat çekici yaklaşımlardan biri, görsel yanılsama temelli sanat anlayışları olmuştur.

Görsel gerçekliğin, yanılsama yoluyla yeniden betimlenmesini temel alan trompe l'oeil tekniği; antik dönemlerden günümüze kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Özellikle Rönesans ve Barok dönemlerinde mimari süsleme, duvar resimleri ve natürmort alanlarında çarpıcı örneklerle gelişimini sürdüren bu anlayış, modern sanatla birlikte farklı disiplinlere yayılmış ve çok boyutlu bir anlatım formuna evrilmiştir. Bu bağlamda trompe l'oeil tekniği, sanatçılar tarafından görsel yanılsama yaratmayı amaçlayan yöntemlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Fransızca kökenli olan bu terim, “gözü kandırmak” anlamına gelmekle birlikte izleyiciyi optik bir yanılsamaya sürükleyerek gerçek ile illüzyon arasındaki sınırları bulanıklaştıran bir anlatım biçimidir.

Araştırmanın temel amacı, görsel yanılsama sanatının en etkileyici ve teknik açıdan en karmaşık örneklerinden biri olan trompe l'oeil tekniğini; tarihsel gelişimi, sanatsal boyutu ve uygulama biçimleri üzerinden bütüncül bir yaklaşımla incelemektir. Söz konusu tekniğinin resim sanatındaki yeri araştırılmış, tekniğin temel yapı taşları olan perspektif, espas, renk ve ışık-gölge gibi unsurlar ile uygulama şekli analiz edilmiştir. Tezin odak noktalarından olan diğer bir konu, Barok dönemde trompe l'oeil türündeki ustalığıyla tanınan sanatçılarından Cornelis Norbertus Gijsbrechts'in resimleri üzerinden yapılan çözümlemelerdir. Sanatçının yapıtları, bu tekniğin görsel yanılsama ve temsil sorunlarını nasıl ele aldığını ortaya koymaktır. Bu araştırma bağlamında, Eyüp Çakmak'ın resimlerindeki algısal yanılsama temelli yaklaşımlar irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Trompe L'oeil, Yanılsama, Cornelis Norbertus Gijsbrechts, Görsel yanılsama teknikleri

T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE FINE ARTS

Student' s	Name Surname	Eyüp ÇAKMAK
	Number	202253002004
	Department	Painting
	Supervisor	Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL
	Thesis Title	The Place of Trompe L'oeil Technique in Painting Art and Analysis on the Paintings of Cornelis Norbertus Gijsbrechts

ABSTRACT

Throughout the history of art, artists have continuously sought to represent reality faithfully, develop original forms of expression, and establish diverse modes of engagement with the viewer. With the discovery of perspective, this pursuit extended beyond mere aesthetic concerns, paving the way for the evolution of technical strategies aimed at manipulating visual perception. In this context, one of the most striking approaches has been art practices grounded in visual illusion.

The trompe l'oeil technique, which is based on the depiction of visual reality through illusion, has a historical lineage stretching from antiquity to the present day. Especially prominent during the Renaissance and Baroque periods - particularly in architectural ornamentation, mural painting, and still life - this approach has expanded into various disciplines with the advent of modern art, evolving into a multidimensional form of expression. In this regard, trompe l'oeil stands out as a method employed by artists to create visual illusions. Originating from French, the term literally means “to deceive the eye,” referring to a representational style that blurs the boundary between reality and illusion by leading the viewer into an optical deception.

The primary aim of this study is to examine the technique of trompe l'oeil, one of the most captivating and technically complex examples of visual illusion art, through a holistic approach that includes its historical development, artistic dimensions, and forms of application. The role of this technique in the art of painting has been explored, and the key elements that constitute its foundation, such as perspective, space, color, and light-shadow, have been analyzed in relation to its application. Another focal point of the thesis is the analysis of the works of Cornelis Norbertus Gijsbrechts, an artist renowned for his mastery of trompe l'oeil during the Baroque period. The artist's works illustrate how this technique addresses the issues of visual illusion and representation. Within the context of this research, the perceptual illusion-based approaches in the paintings of Eyüp Çakmak have also been examined.

Keywords: Trompe l'oeil, Illusion, Cornelis Norbertus Gijsbrechts, Visual illusion techniques

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY SAYFASI	i
TEŞEKKÜR SAYFASI.....	ii
ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	vii
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ.....	ix
GÖRSEL DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM 1: RESİM SANATINDA GÖRSEL YANILSAMA TEKNİKLERİ	4
1.1 Trompe L’oeil.....	5
1.2 Anamorfaz.....	10
1.3 Quadratura.....	15
2. BÖLÜM 2: RESİM SANATINDA YANILSAMA AKIMI.....	20
2.1 Op Art.....	20
3. BÖLÜM 3: TROMPE L’OEİL TEKNİĞİNDE RESİMSEL ELEMANLARIN İŞLEVİ.....	26
3.1. Perspektif.....	26
3.2. Espas.....	28
3.3. Renk.....	29
3.4. Işık-Gölge.....	30
4. BÖLÜM 4: RESİM SANATINDA TROMPE L’OEİL TEKNİĞİ.....	32
4.1 Trompe L’oeil’ün Kavramsal Gelişimi ve Tarihsel Süreci	33
4.2 Trompe L’oeil’ün Resim Sanattaki Yeri.....	34
5. BÖLÜM 5: CORNELİS NORBERTUS GIJSBRECHTS’İN YAŞAMI VE RESİMLERİNDE TROMPE L’OEİL TEKNİĞİ.....	36
5.1. Cornelis Norbertus Gijsbrechts’in Yaşamı.....	36
5.2. Cornelis Norbertus Gijsbrechts’in Resimlerinde Trompe L’oeil Tekniği.....	37
6. BÖLÜM 6: EYÜP ÇAKMAK’IN RESİMLERİNDE TROMPE L’OEİL.....	56

SONUÇ.....	72
KAYNAKÇA.....	74
EKLER.....	79



KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

M.Ü.Y.B.	Meşe üzerine yağlı boya
P.Ü.Y.B.	Panel üzerine yağlı boya
T.Ü.A.B.	Tuval üzerine akrilik boya
T.Ü.Y.B.	Tuval üzerine yağlı boya
Vb.	Ve benzeri

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1.	Louis-Léopold Boilly, “Tuvalin içinden geçen bir kedi”, 85 × 96 cm, T.Ü.Y.B, 1800-1805	7
Görsel 2.	Samuel van Hoogstraten, “Still Life”, 46x58 cm, T.Ü.Y.B, 1664	8
Görsel 3.	Pere Borrell del Caso, “Eleştiriden Kaçış”, 75,7 cm x 61 cm, T.Ü.Y.B, 1874	9
Görsel 4.	Leonardo Da Vinci, “Leonardo’ nun Gözü”, Desen, 1485	10
Görsel 5	Genç Hans Holbein, “The Ambassadors/Büyükelçiler”, 207x209.5cm, M.Ü.Y.B, 1533	11
Görsel 6	Genç Hans Holbein, “The Ambassadors/Büyükelçiler” (Detay), 207x209.5cm, M.Ü.Y.B, 1533	12
Görsel 7	Edward VI, William Scrots, 1546, 42.5x160 cm, P.Ü.Y.B, 1546	14
Görsel 8	François Niceron, “Anamorfoz”, (Boyut bilinmiyor), (Tarihsiz)	14
Görsel 9	Andrea Pozzo, “Aziz Ignatius’un Yücelmesi”, Fresk, 1691	16
Görsel 10	Andrea Pozzo,” Kubbe”, Fresk, 1685	17
Görsel 11	Giambattista Tiepolo, “Güneş Arabasındaki Apollon, I. Beatrice’i I. Frederick Barbarossa’ya Götürüyor”, Fresk, 1753	18
Görsel 12	Bridget Riley, “Akım”, 148x 149,5cm, Pano üzerine sentetik polimer boya, 1964	22
Görsel 13	Victor Vasarely, “Yuh”, 200x200cm, T.Ü.A.B, 1978	24
Görsel 14	Victor Vasarely, “Vega 200”,200x200cm, T.Ü.A.B, 1968	25
Görsel 15	Leonardo da Vinci, “Adoration of the Magi” (Müneccim Kralların tapınması) için arka plan perspektif çalışması”, Gümüş uçlu kalem ve bister, Uffizi Galerisi, Floransa, 1481	27
Görsel 16	Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Ters Çevrilmiş Tablo”, 66.6 x 86,5 cm, T.Ü.Y.B, 1670	38
Görsel 17	Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Çerçevenlenmiş bir Resmin Tersî’nin gerçek arka tara / Real back side The Reverse of a Framed Painng”, 66.6x86.5 cm, T.Ü.Y.B, 1670	39

Görsel 18	Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Meyve Parçalarıyla Boşaltma Trompe l’oeil Şövalesi”, 226x123cm, M.Ü.Y.B, 1670	40
Görsel 19	Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Meyve Parçalarıyla Boşaltma Trompe l’oeil Şövalesi” Detayı, 226x123cm, M.Ü.Y.B, 1670	42
Görsel 20	Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Vanitas Still Life”, 84,4 x 78,1 cm, T.Ü.Y.B, 1667-1668	43
Görsel 21	Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Trompe l’Oeil, Falconer Çantası ve Şahinle Avcılığa Yönelik Diğer Ekipmanlarla”, 89.5 x77.5 cm, T.Ü.Y.B, 1671	45
Görsel 22	Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Berber Cerrahlık aletleriyle Mektupluk”, 125 x 109,5 cm, T.Ü.Y.B, 1668, Copenhagen Statens Museum for Kunst	46
Görsel 23	Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Kahvaltı Sofrası ve Kadehlerle Trompe L’oeil”, 135,6 x186,9 cm, T.Ü.Y.B, 1672	48
Görsel 24	Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Keman, Müzik Kitabı ve Kaydedici ile Trompe l’oeil”, 117x80cm, T.Ü.Y.B, 1672	50
Görsel 25	Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Trompet, Gök Küresi ve Duyuru ile Trompe l’Oeil, Frederik III”, 138,6x204.8cm, T.Ü.Y.B, 1670	52
Görsel 26	Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Fildişi Bardaklı Bir Merak Dolabı”, 102,5x92.7cm, T.Ü.Y.B, 1670	54
Görsel 27	Eyüp Çakmak, “Atölye Eşyalarım”, 50x50cm, T.Ü.Y.B, 2023	57
Görsel 28	Eyüp Çakmak, “Labirent”, 50x50 cm, T.Ü.Y.B, 2023	59
Görsel 29	Eyüp Çakmak, “Acemi Binici”, 87x130 cm, T.Ü.Y.B, 2022	60
Görsel 30	Eyüp Çakmak, “Acemi Binici Detay”, 87x130 cm, T.Ü.Y.B, 2022	61
Görsel 31	Eyüp Çakmak, “İsimsiz”, 110x100 cm, T.Ü.Y.B, 2023	62
Görsel 32	Eyüp ÇAKMAK, “Ters Yüzler”, 85x80cm, T.Ü.Y.B, 2023	63
Görsel 33	Eyüp ÇAKMAK, “Fare”, 25,5x25,5cm, T.Ü.Y.B, 2023	65

Görsel 34	Eyüp ÇAKMAK, “Küçük Tuvalin Arkası”, 25,5x25,5cm, T.Ü.Y.B, 2022	66
Görsel 35	Eyüp ÇAKMAK, “Giorgio de Chirico’nun “Aşk Şarkısı” eserine gönderme”, 85x70 cm, T.Ü.Y.B, 2023	67
Görsel 36	Eyüp ÇAKMAK, “İsimsiz”, 70x100cm, T.Ü.Y.B, 2023	69
Görsel 37	Eyüp Çakmak, “İsimsiz”, 80x100cm, T.Ü.Y.B, 2023	70



GİRİŞ

Tarihsel perspektifte resim sanatındaki dönüşüm ele alındığında, işlenen temalar kadar, bu temaların ifade edilme biçimleri de belirleyici bir öneme sahiptir. Sanatçılar, anlatım olanaklarını zenginleştirmek amacıyla farklı dönemlerde çeşitli teknik arayışlarına yönelmiş, ışık-gölge oyunları ve perspektif kullanımı gibi yöntemlerle anlatımlarına derinlik katmışlardır. Özellikle Rönesans döneminde perspektifin sistematik biçimde sanat pratiğine dahil edilmesi, görsel anlatımda devrim niteliğinde bir dönüşüm yaratmış; bu teknik, eserlerin etkileyiciliğini kalıcı biçimde artırmıştır. Perspektif kavramı zamanla yalnızca çizgisel düzenlemelerle sınırlı kalmamış, atmosferik etki, renk ve ton geçişleri gibi unsurlarla çeşitlenerek mimari mekânlarda da görsel bir genişleme sağlamıştır. İç mekân resimleri, bulundukları yapılarla kurdukları uyum sayesinde, yalnızca bir temsiliyet değil, izleyiciyi yanılsamaya sevk eden kurmaca bir gerçeklik hissi üretmektedir. Bu bağlamda, perspektifin teknik özellikleri ile resimsel öğelerin bütünleşmesi, izleyici algısında mekânın sınırlarını aşan bir deneyim yaratmaktadır.

Sanatsal üretim sürecinde başvuru alan yanılsama teknikleri, yalnızca estetik bir görsellik sunmakla sınırlı kalmamış; aynı zamanda algıyı zorlayan ifade biçimlerinin gelişimine de katkı sağlamıştır. Resim sanatında yanılsama tekniklerinin benimsenmesi ve zamanla çeşitlenerek ilerlemesi, sanatçıların eserlerini izleyiciyi hem şaşırtacak hem de etkileyici biçimde yönlendirecek şekilde kurgulamalarına olanak tanımıştır. Bu yaklaşım, izleyici unsurunun sanat pratiğinde daha etkin bir rol üstlenmesini sağlamış ve onu sanat yapıtının anlam katmanlarına doğrudan dahil etmiştir. İzleyiciyle kurulan bu etkileşimsel bağ, yanılsama tekniklerinin çoğalmasına zemin hazırlamış; böylece sanatçı ile izleyici arasında estetik temelli karşılıklı bir iletişim biçimi ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede, optik illüzyona dayalı uygulamalar sanat tarihinin farklı dönemlerinde çeşitli adlar ve biçimlerle karşımıza çıkarken; bu uygulamalar arasında trompe l'oeil tekniği, gerçeklik algısıyla kurduğu güçlü ilişki ve izleyicide yarattığı yanılsama etkisiyle özel bir konum elde etmiştir. Sanatçılar bu teknikle, gerçek ve temsil arasındaki sınırları belirsizleştirerek, izleyiciyi görünenin gerçekten var olup olmadığı konusunda tereddüde düşürmektedir. Özellikle mimari yapılarla resimsel yüzeyler arasındaki sınırların bilinçli bir şekilde silinmekte olduğu

bu yaklaşımda, resmin yalnızca temsili bir unsur olma niteliğinden çıkarak, bulunduğu mekânın fiziksel dokusuna entegre edilen bütüncül bir deneyime dönüşmektedir. Tavan resimleri, duvar panoları ve mimari yüzeyler kurgulanan sahte perspektifler aracılığıyla, izleyicinin fiziksel olarak bulunduğu ortamla resimsel kurgu arasında algılanması güç bir deneyim yaşatmaktadır. Bu tarz uygulamaların, yapıların estetik değerini artırmakta ve aynı zamanda izleyicinin mekân algısını dönüştürmekte olduğu; böylece sanat eserinin yalnızca görsel değil, duyuşsal ve algısal bir deneyim alanı haline gelmekte olduğu ifade edilmektedir (Hauser, 2017, s. 142). Bu yönüyle yanılsama teknikleri, resim sanatında görsel algıya yönelik arayışların ulaştığı en çarpıcı örneklerdendir.

Bu bağlamda çalışmanın amacı, trompe l'oeil'ün sanat tarihi içindeki gelişimini, teknik özelliklerini ve uygulama alanlarını incelemektir. Görsel yanılsama kavramı üzerinden biçimlenen bu sanat anlayışı, yalnızca teknik ustalık değil, aynı zamanda algı yönetimine dayalı estetik bir bilinç gerektirmektedir. Tezin birinci bölümünde, resim sanatında görsel yanılsamaya dayalı teknikler genel bir çerçeveye ele alınarak irdelenmiştir. İkinci bölümde yanılsama temelli opart akımı irdelenmiştir. Üçüncü bölümde, Trompe l'oeil tekniğinde resimsel elemanlar; perspektif, espas, renk ve ışık-gölge bağlamında işlevi ele alınmıştır. Dördüncü bölümde, trompe l'oeil'ün tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, kavramsal temelleri ve sanat tarihindeki önemli örneklerin üzerinde durulmuştur. Beşinci bölümde ise Barok dönem sanatçısı Cornelis Norbertus Gijsbrechts'in yapıtları üzerinden trompe l'oeil uygulamalarının resimsel ve algısal boyutları analiz edilmiştir. Bu çerçevede çalışma, yalnızca bir teknik çözümleme sunmakla kalmayıp, trompe l'oeil'ün sanat ile izleyici arasındaki algısal ilişkide üstlendiği rolü de değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu çalışma kapsamında yanılsama tekniklerinin kuramsal temelleri ve uygulama biçimleri ele alındıktan sonra, söz konusu yaklaşımların çağdaş bir sanatçı pratiğinde nasıl vücut bulduğunu somut örneklerle analiz edebilmek adına, çalışmanın altıncı bölümünde Eyüp Çakmak'ın resimlerine yer verilmiştir. Bu bölümde, sanatçının eserlerini trompe l'oeil tekniği ile nasıl yorumladığı, izleyiciyle kurduğu görsel ve kavramsal ilişki çerçevesinde değerlendirilecek; belirli eserleri üzerinden yanılsama etkisinin kompozisyon üzerindeki işlevi ve estetik etkisi irdelenmiştir.

“Trompe L’oeil Tekniğinin Resim Sanatındaki Yeri ve Cornelis Norbertus Gijsbrechts’in Resimleri Üzerinden Çözümlemeler” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında; internet tabanlı akademik dergi makaleleri, yayımlanmış araştırma bulguları, lisansüstü tezler, basılı kaynaklar ve üniversitelere ait ders materyalleri, literatür araştırması ve görsel araştırma ikincil nitel araştırma yöntemleri kullanarak analiz edilmiştir. Bu araştırmanın temel amacı, sanat tarihinde görsel yanılsama tekniklerinin biçimsel araçlarını inceleyerek, özellikle trompe l’oeil tekniğinin tarihsel gelişimi, resim sanatındaki yeri ve Cornelis Norbertus Gijsbrechts’in özgün üretimleri bu bağlamda değerlendirilmiştir. Bu tezin ortaya çıkışında, konuyla ilgili akademik literatürde derinlemesine incelemelerin sınırlı olması ve sanatın izleyici algısını yönlendirme gücüne duyulan bireysel ilgi önemli birer motivasyon kaynağı olmuştur. Bu bağlamda, araştırma, görsel yanılsamanın biçimsel temellerini çözümlemeyi ve sanatın algı yönetimi bağlamındaki işlevine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

BÖLÜM 1: RESİM SANATINDA GÖRSEL YANILSAMA TEKNİKLERİ

Sanat tarihinin farklı dönemlerinde ortaya çıkan estetik yaklaşımlar, yalnızca biçimsel ve tematik çeşitliliği değil, aynı zamanda algı düzeyinde etkileyici sonuçlar doğuran görsel stratejilerin de gelişimini beraberinde getirmiştir. Görsel yanılsama, sanatın ifade olanaklarını genişleten önemli bir araç olarak, farklı teknik ve estetik yaklaşımlarla üretilebilmektedir. Özellikle plastik sanatlar alanında, izleyicinin algısal dünyasına doğrudan etki eden bu tür anlatım biçimleri, yalnızca yüzeysel bir görsel etki yaratmakla kalmamakta; aynı zamanda bireyin zihinsel süreçlerini harekete geçirmeyi, algı mekanizmalarını sorgulamaya yönlendirmeyi ve alternatif yorumlama biçimleri geliştirmesini amaçlamaktadır. Bu doğrultuda yanılsama, sanat yapıtı ile kurulan ilişkiyi derinleştiren çok katmanlı bir iletişim biçimi sunmaktadır. Farklı dönem ve kültürlerde değişen teknik olanaklar ve düşünsel yönelimler doğrultusunda çeşitlenen bu yöntemler, yalnızca geleneksel tuval yüzeylerinde değil, duvar, tavan ve mimari mekân gibi farklı yüzeylerde de uygulanarak çok yönlü bir sanatsal ifade alanı yaratmıştır. Özellikle Rönesans'tan itibaren perspektif, ışık-gölge, açık-koyu gibi temel görsel araçların sistematik şekilde kullanımı, yanılsama etkisini bilinçli bir biçimde artırmıştır. Takip eden dönemlerde bu teknikler, kimi zaman gerçeklikle birebir örtüşen nesne betimlemeleriyle, kimi zamansa mekânsal algıyı bozan deformasyonlarla izleyici algısını dönüştüren sanatsal müdahalelere dönüşmüştür.

Görsel yanılsama olgusuna odaklanıldığında, bu etkiyi üretmeye yönelik temel teknik yaklaşımlar, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kavramsal düzeyde de önemli bir dönüşüm süreci geçirmiştir. Sanat tarihinin farklı dönemlerinde kendine özgü ifade biçimleriyle öne çıkan trompe l'oeil, quadratura ve anamorfoz gibi yöntemler, başlangıçta optik aldatmacaya dayalı görsel bir ilgi unsuru olarak değerlendirilmişken, zamanla hem estetik hem de düşünsel boyutta derinlik kazanan anlatım stratejilerine evrilmiştir. Bu teknikler, yalnızca illüzyon etkisi yaratma işleviyle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda dönemsel üsluplar, toplumsal bağlamlar ve sanatçının dünyayı algılayış biçimiyle şekillenen çok katmanlı bir görsel dilin taşıyıcısı hâline gelmektedir. Trompe l'oeil'ün nesneleri gerçeklik sınırlarında temsil etmesi, quadratura'nın mimari mekânı sanal bir derinlikle dönüştürmesi ve

anamorfozun izleyicinin bakış açısına bağlı olarak anlam kazanan bozunmuş imgeleri yaratması, bu tekniklerin hem algı hem de anlam üretimi açısından sahip olduğu zengin potansiyele işaret etmektedir. Dolayısıyla bu yöntemler, yalnızca teknik ustalikle değil, aynı zamanda izleyici ile kurulan dinamik etkileşim üzerinden okunmakta; bu bağlamda, görsel yanılsama tarihsel süreç içerisinde biçimsel bir araç olmaktan çıkarak, düşünsel ve estetik bir kavrayışın temsili hâline gelmektedir.

1.1. Trompe L'oeil

Görsel algı ile bilişsel yorumlama arasındaki fark, sanatın yanılsama temelli yaklaşımlarını anlamada belirleyici bir zemin oluşturmaktadır. İnsan gözünün dış dünyadan aldığı görsel uyaranlar ile zihnin bu verileri anlamlandırma süreci arasında kimi zaman örtüşmeyen durumlar yaşanabilmektedir. Bu tür algısal uyumsuzluklar, bireyin gerçeklik algısında sapmalar meydana getirerek, görsel yanılsamalara zemin hazırlamaktadır. Öyle ki, bazı görsel deneyimlerde göz ile algılanan biçim, zihinde doğrudan ve olduğu gibi işlenmekte; fakat kimi durumlarda bu algı, zihinsel düzlemde karmaşık yorumlamalara ve illüzyonlara yol açmaktadır. Görme ve algılama süreçleri arasındaki bu çelişkili etkileşim, sanatın temsiliyet anlayışında da önemli kırılmalara neden olmakta; özellikle gerçeği olduğu gibi aktarmaktan ziyade, onu yeniden kurgulama çabası içerisindeki sanatsal yaklaşımların doğuşuna öncülük etmektedir. Bu bağlamda, izleyicinin algısal sınırlarını zorlayan ve görsel gerçeklik ile temsili arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran bir anlatım biçimi olarak trompe l'oeil tekniği ortaya çıkmakta; duyumsanan ile görünen arasındaki o ince çizgide estetik bir aldatmaca sunmaktadır (Akçay, 2015, s. 29). Bu bağlamda, trompe l'oeil yalnızca görsel aldatmaca üzerine kurulu bir teknik değil, aynı zamanda algı ile gerçeklik arasındaki sınırları sorgulayan felsefi bir yönelimi de içinde barındırmaktadır. Gözün algıladığı biçimsel düzen ile zihnin ürettiği anlam arasında kurulan bu karmaşık ilişki, sanatçının teknik ustalığı kadar, izleyicinin algısal deneyimine de dayanmaktadır. Söz gelimi, bir resimde betimlenen oldukça küçük figürlerin örneğin; atların ya da boğaların uzakta konumlandıkları izlenimini edinmemiz, doğrudan görsel veriye dayanmaz; aksine, geçmiş deneyimlere, bilgi birikimine ve algısal kestirimlere bağlı olarak zihinsel bir

yorumlama süreciyle mümkün hale gelmektedir. Bu durum, yanılsamanın etkileyiciliğini artıran temel unsurlardan birini ortaya koymaktadır. Zira en başarılı görsel yanılsamalar, izleyicinin zihninde halihazırda var olan beklentilere, yerleşik algı kalıplarına ve ön kabullere hitap ederek onları ustaca yönlendirmekte; böylece izleyici, gerçeklik ile kurmaca arasındaki farkı ayırt etmekte güçlük çekmektedir. Bu bağlamda, görsel sanatlarda yanılsama yaratımının gücü yalnızca teknik ustalıkta değil, aynı zamanda algısal psikolojiye hâkimiyetle de yakından ilişkilidir (Gombrich, 2015, s. 221). Bu çerçevede, sanatçının izleyici zihninde kökleşmiş algı kalıplarına müdahale etme becerisi, yanılsamanın gücünü belirleyen temel bir faktör olarak öne çıkmaktadır. Görsel algının, sadece optik bir süreçten ibaret olmadığı; aynı zamanda deneyim, hafıza ve beklenti gibi bilişsel etkenlerle iç içe geçtiği düşünüldüğünde, sanatçının bu çok katmanlı yapıyı ustalıkla yönlendirmesi, izleyici üzerinde güçlü bir illüzyon etkisi yaratmaktadır. İşte tam da bu noktada trompe l'oeil devreye girmektedir.

İzleyiciyi görsel yanılsama aracılığıyla aldatmaya yönelik kurgulanan trompe l'oeil, son derece gerçekçi betimlemelere dayanan yapısıyla, algısal düzlemde bilinçli bir şaşırtmaca oluşturmaktadır. Özellikle tasvir edilen imgelerin ebadı temsili yapılanlar ile doğrudan birebir ölçekte resmedilmesi, ışık ve gölge oyunları ile hacim etkisinin pekiştirilmesi gibi unsurlar, bu tekniğin inandırıcılık düzeyini artırmakta ve optik illüzyonun etkisini kuvvetlendirmektedir (Leppert, 2021, s. 39). Trompe-l'œil, izleyicinin temsil ile gerçeklik arasındaki ayrımı kısa süreliğine askıya alarak, görsel algının sınırlarını sorgulamasına yol açmaktadır. Yalnızca boyalı bir yüzey sunmakla yetinmeyen bu teknik, nesne ve mekânları fiziksel bir varlık izlenimi yaratacak ölçüde gerçekçi bir biçimde betimlemektedir. Böylelikle izleyicinin algısı, yapıtın sanat mı yoksa gerçeklik mi olduğu konusunda iki düzlem arasında bölünür ve bu ikilik, zihinsel bir gerilim oluşturarak estetik bir haz doğurmaktadır. Trompe l'oeil'ün bu yönü, onu yalnızca teknik bir ustalık göstergesi değil, aynı zamanda algı ve temsil meselelerine dair derinlemesine bir sorgulama aracı hâline getirmektedir. Trompe l'oeil, yüzeyin fiziksel sınırlarını aşan yanılsamalar üretmekte; düz bir zeminde üçüncü boyut hissi uyandırarak izleyiciyi gerçeklik ile temsil arasında bir geçiş alanında konumlandırmaktadır. Böylelikle, trompe l'oeil yalnızca göze hitap eden bir sanatsal araç olmaktan çıkmakta; aynı zamanda algı süreçlerini yönlendiren bir zihinsel oyun alanı hâline gelmektedir.

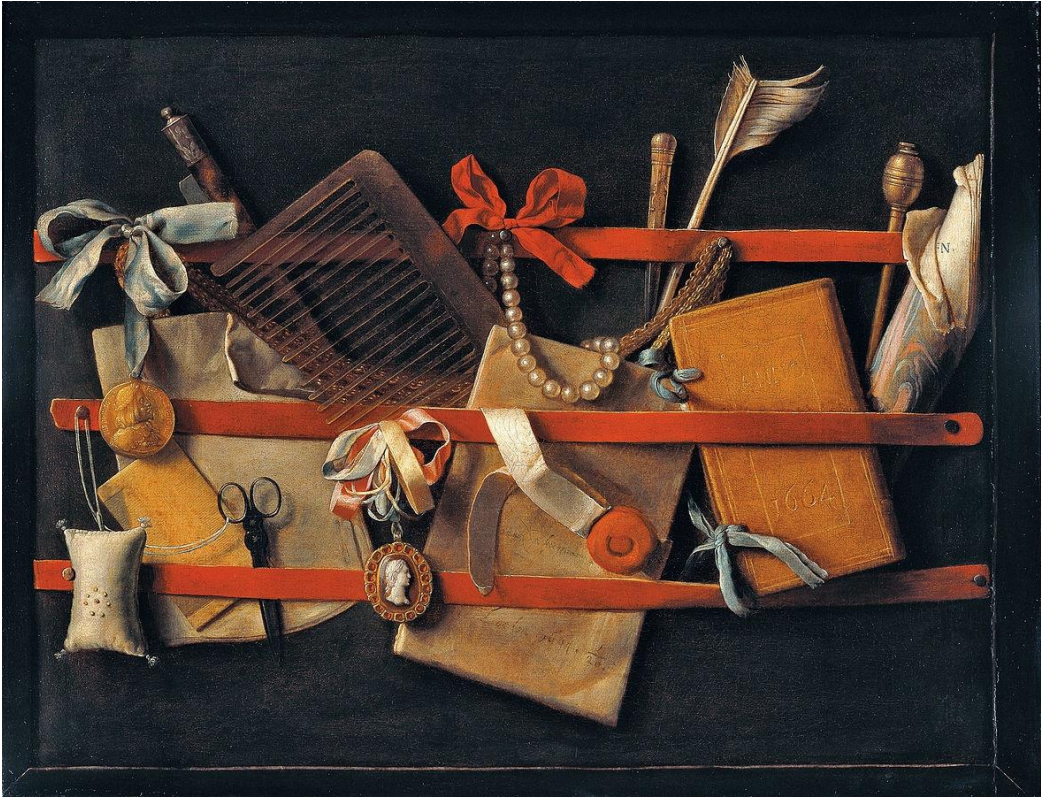


Görsel 1. Louis-Léopold Boilly, “Tuvalin içinden geçen bir kedi”, 85 × 96 cm, T.Ü.Y.B, 1800-1805.
Kaynak: <https://arthive.com/res/media/img/oy800/work/419/667585.webp>, erişim tarihi: 11.07.2024

Fransız sanatçı Louis-Léopold Boilly (1761–1845), bu eserinde tuvalin yırtık kısmından dışarı bakan bir kedi, tuvali delerek geçen bir odun parçası ve çiviye asılmış balıkları betimlemiştir. Resimde ışık-gölge dengesiyle birlikte mekân ve derinlik ilişkisini büyük bir ustalıkla kullanarak, izleyicide gerçek ile yanılsama arasındaki sınırı bulanıklaştıran güçlü bir etki yaratır. Eski ve ters çevrilmiş bir tabloyu temsil eden kompozisyonda, görsel öğelerle çevreleri arasındaki ilişki olağanüstü bir gerçekçilikle sunulmuştur. Kedinin balıklara yönelttiği dikkatli bakışı ve ileriye doğru attığı adım, sahneye yalnızca hareket değil, aynı zamanda içtenlik ve doğallık da kazandırır (Kocalan & Türkdoğan, 2024, s. 184).

Trompe l'oeil'ün gerçekliğini etkili bir şekilde ortaya koyan diğer bir sanatçı William M. Harnett, “Sanatçının Mektup Rafı” adlı eserinde, izleyiciyi neredeyse raftan alınıp kullanılabilecek kadar gerçekçi bir biçimde tasvir edilmiş kart ve kupürlerle karşı karşıya bırakır. Objeler, özellikle düşen gölgeler aracılığıyla boyut kazanarak yüzeyden ayrılmış izlenimi uyandırır. Bu yanılsamayı pekiştiren bir diğer

önemli unsur ise, ahşap bir zemine sabitlenmiş gibi görünen kartların bir kısmının yerinden sökülüş, zarfların ise yırtılmış şekilde resmedilmiş olmasıdır. Nesnelerin üst üste yerleştirilmiş ya da çivilenmiş gibi gösterilmesi, eserin inandırıcılığını artırmakla kalmaz; aynı zamanda izleyicide dokunma ve koparma isteği uyandırarak mekân algısını daha derin ve katmanlı bir boyuta taşır (Kocalan & Türkdoğan, 2024, s. 185).



Görsel 2. Samuel van Hoogstraten, “Still Life”, 46x58 cm, T.Ü.Y.B, 1664.

Kaynak: <https://www.thoughtco.com/what-is-trompe-loeil-177829>, erişim tarihi: 12.07.2024

1664 yılında Samuel van Hoogstraten tarafından üretilen bu eser, sanatçının temsil ettiği objeleri gerçek boyutlarıyla ve olağanüstü bir titizlikle kurguladığı kompozisyon anlayışını yansıtmaktadır. Trompe l'oeil üslubunda yapılmış natürmort çalışmalarından biri olan bu yapıtta Hoogstraten, üç kırmızı şeridin arkasına yerleştirdiği kişisel eşyalar aracılığıyla izleyiciye illüzyonist bir düzen sunar. Objelerin doğal boyutlarında ve ayrıntılara özen gösterilerek betimlenmiş olması, resmin

yanılsama etkisini güçlendirirken, gündelik nesnelerin sanatsal bir kurgu içinde düzenlenmesi de izleyiciyle doğrudan bir görsel etkileşim kurulmasını sağlar (Akçay, 2015, s. 33).

Trompe l'oeil tekniğinin etkileyici örneklerinden diğer bir Pere Borrell del Caso'nun ürettiği "Kaçış" (1874) adlı eserdir. Resim izleyicinin zihninde algı yanılsaması oluşabilmesi için gerçek boyutlara uygun olarak ele alınmıştır (Akçay, 2015, s. 35). Tablonun odak noktasında genç yaşlarda bir erkek figürü yer alır. İlk bakışta bir çerçeve içinde konumlanmış gibi görünse de bedensel duruşuyla bu sınırı aşma eğilimindedir; vücudu öne eğilmiş, elleri ise çerçevenin dışına doğru uzanmaktadır. Bu şekilde izleyiciyle arasındaki mesafeyi kaldırarak, neredeyse üç boyutlu bir varlık gibi dışarı çıkıyormuş hissi uyandırmaktadır. Figürün duruşu ve yüzündeki ifade, sanki bulunduğu yüzeyi terk etmek istiyormuş izlenimi verirken, bu çıkış hareketi algıda güçlü bir hareket yanılsaması yaratır.



Görsel 3. Pere Borrell del Caso, "Eleştiriden Kaçış", 75,7 cm x 61 cm, T.Ü.Y.B, 1874.

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Escaping_criticism_by_Caso.jpg, erişim tarihi: 12.07.2024

1.2 Anamorfoz

Sanat tarihinde görsel algının sınırlarını zorlayan tekniklerden biri olan anamorfoz, izleyicinin bakış açısına bağlı olarak anlam kazanan, perspektifin bilinçli bir biçimde çarpıtılmasıyla oluşturulan bir yanılsama türüdür. Yunanca "yeniden biçimlenme" anlamına gelen bu terim, özellikle Rönesans döneminden itibaren resim sanatında kendine özgü bir ifade aracı hâline gelmiştir. Anamorfik uygulamalar, perspektif ilkeleriyle geometrik hesaplamaların birleştiği teknik bir kesişim alanı olarak değerlendirilmektedir. Rönesans'tan itibaren farklı dönemlerde ve çeşitli sanat disiplinlerinde kendine yer bulan bu yöntem, görüntüdeki en-boy oranlarının bilinçli biçimde bozulması yoluyla özgün bir optik düzenek oluşturmaktadır. Anamorfik eserler, ilk bakışta izleyici için anlamlı bir bütün sunmaktan uzak görünse de belirli bir bakış açısına geçildiğinde ya da özel yansıtıcı yüzeyler aracılığıyla izlendiğinde, gizli biçim ve imgeler görünür hâle gelmektedir. Bu teknik, izleyicinin algı düzeyini dönüştürmeyi amaçlayan, görsel yanılsama üzerinden estetik ve bilişsel bir deneyim yaratan sanatsal ifadeler arasında yer almaktadır (Yönsel, 2021, s. 5446). Bu yaklaşımın tarihteki en erken örneklerinden biri, Leonardo da Vinci'nin notlarında yer alan deneysel çizimlerle belgelenmiştir (Sözen & Tanyeli, s. 27).



Görsel 4. Leonardo Da Vinci, “Leonardo’ nun Gözü”, Desen, 1485.

Kaynak: www.youtube.com/watch?v=8owCtUTaMd0, erişim tarihi: 09.08.2024

Perspektif anamorfoz, 16. ve 18. yüzyıllar arasında sanatsal çevrelerde oldukça yaygınlık kazanmış; özellikle sakıncalı politik ifadelerin, dönemin inanç sistemleriyle çelişen düşünsel içeriklerin ve mahrem sayılabilecek imgelerin kamufle edilmesinde etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Bu özgün görsel teknikle ilk deneysel teması kuran sanatçının Leonardo da Vinci olduğu, pek çok kaynakta ortak görüş olarak aktarılmaktadır. Da Vinci'nin 1485 yılına tarihlenen “Leonardo’nun Gözü” başlıklı

çalışması, doğrudan açıklayıcı bir metne sahip olmamakla birlikte, optik ve mekanik prensipleri esas alan bir anamorfik çizimin ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Görsel yüzeye ilk bakıldığında, oranları bozulmuş bir göz formu izlenimi veren eser, perspektif anamorfozun karakteristik özelliği gereği, belirli bir bakış açısıyla izlendiğinde orantılı ve gerçekçi bir biçime kavuşmaktadır (Keleşoğlu & Uygungöz, 2014, s. 7). Bu durum hem sanatçının teknik bilgisini hem de dönemin görsel algı deneyimine dair yenilikçi yaklaşımını yansıtmaktadır.



Görsel 5. Genç Hans Holbein, “The Ambassadors/Büyükelçiler”, 207x209.5cm, M.Ü.Y.B, 1533.

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>, erişim tarihi:13.08.2024

Tarihsel olarak anamorfoz, yalnızca estetik bir oyun aracı olarak değil, aynı zamanda felsefi ve politik bir mesaj iletme yöntemi olarak da kullanılmıştır. Alışılmadık bir bakış açısıyla görme pratiğinin öncülerinden biri olarak kabul edilen Genç Hans Holbein, 1533 tarihli The Ambassadors (Büyükelçiler) adlı yağlı boya eserinde kompozisyonun alt-orta kısmına ustalıkla yerleştiği anamorfik kafatası

formuyla sanat tarihinde derin bir iz bırakmıştır. Bu çarpıcı görsel unsur, yalnızca sanatsal bir becerinin değil, aynı zamanda dönemin sembolik düşünce dünyasının da yansıması olarak değerlendirilmektedir (Keleşoğlu & Uygungöz, 2014, s. 7).

Söz konusu tabloda betimlenen iki figür, dönemin diplomatik çevrelerinde öne çıkan seçkin şahsiyetlerdir. Sol tarafta yer alan figür, Fransa'nın Londra büyükelçisi olarak görev yapan Jean de Dinteville'dir (1504–1555). Bu görkemli eser, Dinteville'in Troyes yakınlarındaki şatosuna asılmak üzere özel olarak sipariş ettiği bilinmektedir. Yanında yer alan diğer figür ise papalığın diplomatik temsilcilerinden biri olan ve aynı zamanda Lavour Piskoposu unvanını taşıyan Georges de Selve'dir (1508–1541). De Selve'nin, 1533 baharında arkadaşı Dinteville'i Londra'da ziyaret etmesi, bu portre kompozisyonunun tarihsel zeminini oluşturmaktadır. Her ne kadar dışarıdan bakıldığında, bu tablo iki arkadaşın dostane buluşmasını anıtsallaştırma amacı taşır gibi görünse de sanatçının kompozisyona özenle yerleştirdiği astronomik, matematiksel ve müzikal enstrümanlar, eseri yalnızca bir portre olmanın ötesine taşımakta; dönemin entelektüel ilgi alanlarına, dünya görüşüne ve varoluşsal göndermelerine işaret eden çok katmanlı bir anlatı düzlemi yaratmaktadır (Farthing, 2017, s. 190).



Görsel 6. Genç Hans Holbein, “The Ambassadors/Büyükelçiler” (Detay), 207x209.5cm, M.Ü.Y.B, 1533. Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>, erişim tarihi: 13.08.2024

Eser üzerine geliştirilen yorumlardan biri, kompozisyonun üç katmanlı bir sembolizm üzerine inşa edildiği yönündedir. Üst bölümde yer alan usturlap ve benzeri astronomik aletler, gök cisimlerinin gözlemlenmesine imkân tanıyan araçlar olarak cenneti temsil ederken; orta katta yer alan enstrümanlar, kitaplar ve bilimsel araçlar dünyevi bilgiyi ve maddi yaşamı imlemektedir. Alt katmanda ise, ancak belirli bir açıdan bakıldığında anlam kazanan anamorfik kafatası formu ile ölümün kaçınılmazlığı izleyiciye anımsatılmaktadır. Bununla birlikte, esere ilişkin bir diğer görüş, tablonun bir merdiven boşluğuna yerleştirileceği varsayımına dayanmaktadır. Bu varsayıma göre, basamaklardan yukarı çıkan bir izleyicinin bakış açısı değiştikçe, normalde belirsiz olan kafatası aniden görünür hale gelecek ve seyircide bir şaşkınlık ya da ürperti yaratacaktır. Rönesans sanatçıları, bu tür optik illüzyonları estetik anlatımın ayrılmaz bir parçası haline getirerek izleyicinin dikkatini yönlendirmiş; sanatsal yüzeyin pasif bir izlenim nesnesi olmanın ötesine geçmesini sağlamışlardır. Özellikle izleyicinin mekânla kurduğu etkileşimi temel alan bu tür eserler, görsel deneyimi durağanlıktan çıkararak aktif bir keşif sürecine dönüştürmekte; böylelikle izleyicinin sanatı yalnızca “görmekle” kalmayıp onu “algılamak” ve “deneyimlemek” suretiyle anlamlandırmasını mümkün kılmaktadır (Keleşoğlu & Uygungöz, 2014, s. 7).

Yaklaşık beş asırdır perspektif ilkeleri ve optik illüzyon teknikleriyle çeşitli biçimlerde meşgul olan insanlık, izleyiciyi şaşırtmak ve görsel algıyı dönüştürmek adına geometri biliminden ve teknolojinin sunduğu olanaklardan sıklıkla yararlanmışır. Bu alanda öne çıkan sanatçılardan biri de Hans Holbein’in estetik mirasını sürdüren William Scrots’tur. Scrots, 1546 yılında gerçekleştirdiği dikkat çekici çalışmasında, henüz 9 yaşında olan Britanya prensi Edward’ın portresini perspektif anamorfos tekniğiyle resmetmiş ve böylece izleyicide büyük bir şaşkınlık uyandıran görsel ustalığını gözler önüne sermiştir.



Görsel 7. Edward VI, William Scrots, 1546, 42.5x160 cm, P.Ü.Y.B, 1546.

Kaynak: <https://collectionimages.npg.org.uk/large/mw02032/King-Edward-VI.jpg>, erişim tarihi:20.09.2024

Anamorfik resmin bir türü de özellikle 17. yüzyılda popülerleşen Jean François Niceron'un (1613-46) Anamorfik adlı eserinin örnek verilebileceği ayna veya katoptrik anamorfozlardır. Bu resimlerde, düz bir zemin üzerinde şekilsiz gibi görülen imge, resmin ortasına yerleştirilen silindirik bir aynadan bakıldığında normal haliyle görülmektedir (Gombrich, 2015, s. 191).



Görsel 8. François Niceron, "Anamorfoz", (Boyut bilinmiyor), (Tarihsiz).

Kaynak: <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Jean-Francois-Niceron/325095/anamorfoz.html>, erişim tarihi: 10.10.2024

Katoptrik anamorfoz, optik ve perspektif ilkelerinin birleşiminden doğan, yansıtıcı yüzeyler aracılığıyla algısal yanılsama oluşturan özel bir anamorfoz türüdür. Yunanca kökenli “katoptron” kelimesi “ayna” anlamına gelirken, “anamorfoz” ise biçimin dönüşümünü ifade eder. Bu bağlamda katoptrik anamorfoz, bozulmuş ya da çarpıtılmış bir görüntünün, genellikle silindirik, konik veya küresel bir aynaya yansıtılması sonucunda, ancak belirli bir açıdan ya da konumdan bakıldığında orijinal ve okunabilir hâline kavuştuğu bir görsel illüzyon tekniğidir.

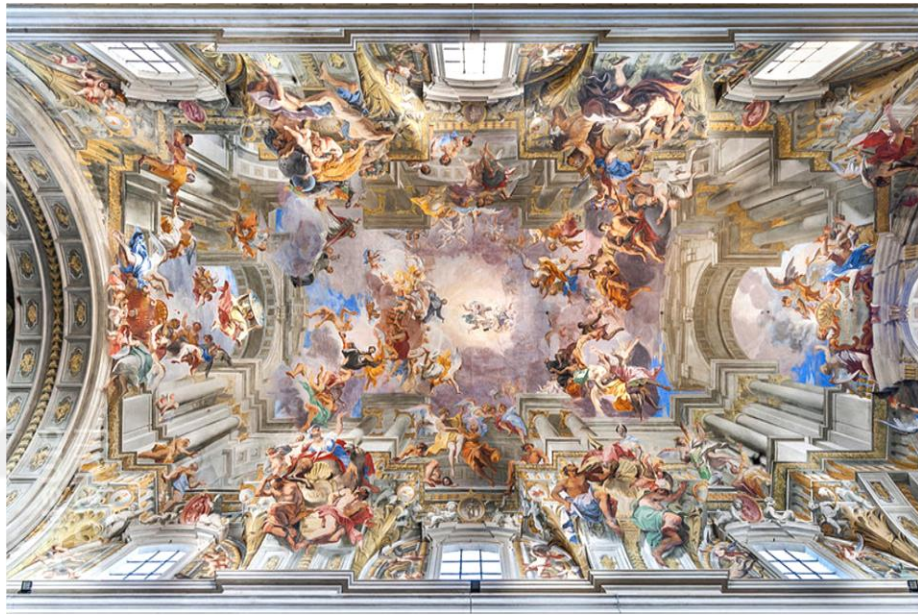
1.3 Quadratura

Quadratura, gerçek mimari yapılar ile boyalı mimari öğeler arasındaki sınırları belirsizleştirme amacı güden, perspektif ve optik illüzyon tekniklerine dayalı bir resim türü olarak tanımlanmaktadır. Bu teknik, özellikle tavan resimlerinde, izleyicinin bulunduğu bakış açısına göre düzenlenmiş mimari uzantılar ve sahte açıklıklar yaratarak yapının fiziksel sınırlarını aşan hayali mekânlar yaratmakta ve böylelikle izleyicide derinlik ve sonsuzluk hissi uyandırmaktadır.

Barok dönemin teatral anlatım dilini ve dramatik mekân duygusunu güçlendiren quadratura uygulamaları, gerçek ve yanılsama arasındaki çizgiyi incelterek, izleyicinin algısını yönlendirmekte ve mekânın sanatsal etkisini katbekat artırmaktadır. Bu teknik özellikle 17. yüzyılda İtalya’da gelişmiş, Andrea Pozzo gibi sanatçılar tarafından zirveye taşınmıştır. Pozzo’nun Roma’daki Sant’Ignazio Kilisesi’nde gerçekleştirdiği tavan freski, quadratura’nın en ikonik örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Trento’da doğan Andrea Pozzo genç yasta Cizvit tarikatına katıldı ve hemen hemen bütün çalışma yaşamını bu tarikata adanmıştır. Pozzo’nun sanatsal ustalığı, izleyicinin gözüne resmin gerçek bir mimari yapı ya da mimari süsleme olduğu izlenimini vererek onu yanıltan derinlikli tavan resimlerinde ve trompe l’oeil tekniklerinde kendini göstermektedir. Sanatçı, gerçeklik algısını aşarak mekânı sınırsız ve geçirgen bir yanılsama alanına dönüştüren yaratıcı ve cesur nitelikte, büyük ölçekli kubbe içi fresk kompozisyonları tasarlamıştır. Bu bağlamda, mesleki yetkinliğinin doruk noktası olarak kabul edilen eserlerinden biri, Roma’daki San Ignazio Kilisesi’nin tavanına yaptığı fresktir. Bu eserde, resmedilmiş mimari öğeler

ile fiziksel yapının sınırları birbirine ustalıkla eklenmiş; ışığın etkili kullanımı sayesinde uzaklık ve yükseklik yanılsamaları derinleştirilmiştir. Pozzo, bu uygulamalarıyla, Barok dönem tavan resimlerinin Roma'daki öncülerinden biri olan Pietro da Cortona'nın mirasını devam ettirmiştir. Ayrıca, perspektif üzerine kaleme aldığı teorik yazılar, 18. yüzyılda en çok etki yaratan ve sanat kuramı açısından önemli referans metinleri arasında yerini almıştır (Buchholz, Bühler, Hille, Kaeppele, & Stotland, 2013, s. 224).



Görsel 9. Andrea Pozzo, “Aziz Ignatius’un Yücelmesi”, Fresk, 1691.

Kaynak: <https://fineartamerica.com/featured/1-glory-of-st-ignatius-1685-andrea-pozzo.html>, erişim tarihi: 16.12.2024

Büyük boyutlu tavan freskleri, izleyicide en üst düzeyde yanılsama etkisi yaratabilmesi için genellikle yalnızca belirli bir kaçış noktasından, zemine işaretlenmiş özel bir konumdan izlenmelidir. Perspektifin mükemmel biçimde algılandığı bu bakış açısı, yapıtın tüm mimari illüzyonunu etkili bir şekilde açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda, Sant’Ignazio Kilisesi’nin tavan freskinde kompozisyonun merkezinde, Cizvit Tarikatı’nın kurucusu ve 1622 yılında aziz mertebesine yükseltilmiş olan Ignatius’un, gökyüzünde bir bulut üzerine oturmuş hali betimlenmektedir. Ignatius’un figürü, kutsal ışığı doğrudan İsa’dan almakta ve bu ilahi nur, onun aracılığıyla dört bir

yana –dünyanın farklı köşelerini simgeleyen figürlere– yayılmaktadır. Bu anlatım, yalnızca dini bir metafor olarak değil; aynı zamanda Cizvit misyonunun evrensel yayılımını ve Tanrısal iradenin tüm insanlığa ulaşma idealini temsil etmektedir (Buchholz, Bühler, Hille, Kaeppele, & Stotland, 2013, s. 225).



Görsel 10. Andrea Pozzo, "Kubbe", Fresk, 1685.

Kaynak: https://it.wikipedia.org/wiki/Pittura_illusionistica, erişim tarihi: 18.12.2024

Andrea Pozzo, ustalıklı kurguladığı kusursuz perspektif anlayışı sayesinde, izleyicide gerçek bir kubbe varmış izlenimi uyandıran son derece ikna edici bir görsel yanılsama oluşturmuştur. Bu optik illüzyon, yalnızca sanatsal bir başarı değil, aynı zamanda mimari bir zorunluluğa yaratıcı bir yanıt niteliğindedir. Zira yapının özgün planlarında yer alan gerçek kubbe, dönemin ekonomik yetersizlikleri ve projede yapılan yapısal değişiklikler nedeniyle fiziksel olarak inşa edilememiştir. Pozzo'nun müdahalesi, bu eksikliği sanatsal beceri aracılığıyla telafi ederek hem estetik hem de mekânsal bütünlük sağlamıştır (Buchholz, Bühler, Hille, Kaeppele, & Stotland, 2013, s. 225).

Quadratura tekniğini içinde barındıran bir diğer ressam Giambattista Tiepolo (1696–1770), mimari mekânlarla kurduğu güçlü ilişki sayesinde yapı ile resim

arasındaki sınırları belirsizleştiren etkileyici uygulamalara imza atmıştır. Özellikle tavan fresklerinde ustalıkla kullandığı quadratura tekniği, onun sanatsal dehasını ve mekânsal algıyı manipüle etme yetkinliğini gözler önüne serer. Tiepolo'nun, resimsel anlatımı mimari formlarla bütünleştiren bu yaklaşımı, izleyicinin duyularını yanıltan çok katmanlı bir görsel deneyim sunarak Barok dönem illüzyonist resim anlayışının en parlak örneklerinden biri hâline gelmiştir.

Giambattista Tiepolo'nun en etkileyici eserlerinden biri, Almanya'daki Würzburg Sarayı'nın tavanında yer alan fresk çalışmalarıdır. Sanatçının bu mekâna uyguladığı tavan freskleri, mimari bütünlüğü resimsel öğelerle ustalıkla birleştirerek, mekânın sınırlarını aşan bir süreklilik hissi yaratır ve izleyicide güçlü bir görsel yanılsama uyandırır. Özellikle Güneş Arabasındaki Apollon adlı eseri, quadratura tekniğinin başarılı bir örneği olarak öne çıkar. Kompozisyonda göze çarpan dağınık figür yerleşimi, gökyüzü ve bulutlarla yukarıya doğru uzanan derinlik etkisi ile birleşerek çok katmanlı bir perspektif algısı oluşturur. Uzaklaştıkça küçülen figürler sayesinde, resmin iç mekânda gerçek bir gök kubbe gibi algılanması sağlanır. Tiepolo, bu fresklerde yalnızca optik bir illüzyon değil, aynı zamanda resim ile mimari yapı arasında organik bir bütünlük kurarak, izleyicinin algısını mekânsal bir oyunun içine dâhil etmeyi başarmıştır (Dartar, 2023, s. 1426).



Görsel 11. Giambattista Tiepolo, “Güneş Arabasındaki Apollon, I. Beatrice’i I. Frederick Barbarossa’ya Götürüyor”, Fresk, 1753.

Kaynak: <https://arthive.com/res/media/img/oy800/work/a03/750657.jpg>, erişim tarihi: 05.01.2025

Giambattista Tiepolo'nun söz konusu eserinde, freskin mimari yüzeyle kurduğu güçlü bağ, quadratura tekniğinin temel niteliklerini açıkça ortaya koymaktadır. Sanatçı, resimsel öğeleri mimari yapının doğal bir uzantısı gibi kurgulayarak, tavan yüzeyinde bu iki bileşenin görsel olarak bütünleşmesini sağlamıştır. Böylelikle fresk, yalnızca yüzeye uygulanmış bir resim olmanın ötesine geçerek, yapının ayrılmaz bir parçasıymış izlenimi uyandırmakta ve izleyiciye mimariyle kaynaşmış bir kompozisyon sunmaktadır.



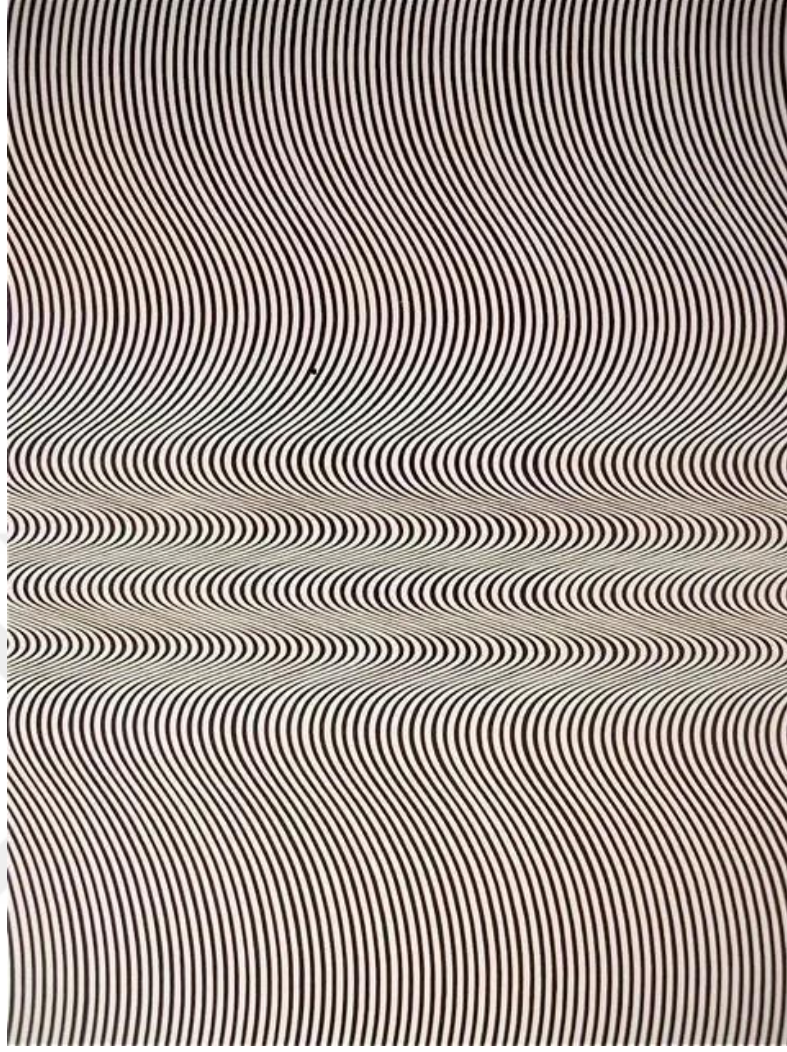
BÖLÜM 2: RESİM SANATINDA YANILSAMA AKIMI

Resim sanatında yanılsama kavramı, izleyicinin görsel algısını yönlendirmeye yönelik çeşitli teknik ve yaklaşımları içermektedir. Bu çerçevede, 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan Op Art (Optik Sanat) akımı, algısal yanılsamayı merkezine alan en dikkat çekici sanat yönelimlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Geometrik biçimler, zıt renk ilişkileri ve düzenli tekrarlarla oluşturulan bu görsel yapı; yüzeyde hareket, titreşim, derinlik ya da üç boyutlu bir form izlenimi uyandırarak izleyicinin görsel algı sistemini doğrudan etkilemektedir. Op Art sanatçıları, optik illüzyonu yalnızca bir estetik arayışın ötesine taşıyarak, algının sınırlarını sorgulayan kavramsal bir mesele hâline getirmiştir. Bu yönüyle Op Art, trompe l'oeil gibi klasik yanılsama tekniklerinden ayrılmakta; nesnel gerçekliğin temsiline değil, doğrudan algı sürecinin kendisine odaklanmaktadır. Böylelikle, görsel yanılsama olgusunun çağdaş sanattaki dönüşümüne önemli katkılar sunduğu görülmektedir.

2.1 Opart

Op Art kavramı ilk kez 1964 yılında Times dergisinde yayımlanan bir yazıyla kamuoyunun dikkatine sunulmuştur. Bu yazıda, yeni ortaya çıkan ve görsel aldatmacalara dayalı etkileyici bir sanat anlayışının şekillendiği ifade edilmiştir. Dergide yer alan ifadeler, bu akımı 'optik sanat' olarak tanımlamış; görsel sistemin sınırlarını zorlayan ve adeta bir göz doktorunun kâbusu olabilecek nitelikteki bu eserlerin, dikkat çekici derecede yanıltıcı ve çarpıcı görsel etkiler barındırdığı belirtilmiştir. Zamanla 'Op Art' terimi, optik illüzyonlara ve algısal etkilerle donatılmış sanat eserlerine verilen ortak bir ad haline gelmiştir. Bu akımın sanatçıları, izleyicinin algı sistemini doğrudan hedef alarak, zihinsel ve fiziksel tepkiler uyandıracak görsel düzenlemeler geliştirmiştir. Eserlerinde hareket izlenimi, değişken perspektifler ve ikincil görüntüler oluşturarak, seyirciyle dinamik bir ilişki kurmuşlardır. Bu illüzyonist etkileri sağlamak için iç içe geçmiş çizgiler, optik titreşimler, dalgalı formlar, renk kontrastları ve alternatif perspektif kullanımı gibi görsel unsurlardan yararlanmışlardır (Farthing, 2017, s. 524).

1960'lı yıllarda, savaş sonrası dönemin sanatçıları dünyadaki politik ve toplumsal gelişmeleri daha çok duygusal ve ifadeci yollarla yansıtırken, bu yaklaşıma bir tepki olarak Avrupa'da ortaya çıkan Op Art, izleyiciyi doğrudan görsel uyarılarla etkileyerek farklı bir yönelim sergilemiştir. Bu akımın temel amacı, estetikten ziyade algısal etkiler yoluyla izleyici üzerinde anlık bir görsel çarpıcılık yaratmaktır. Op Art sanatçıları, optik illüzyon tekniklerini merkeze alarak, etkileyiciliği görsel manipölasyonlar aracılığıyla sağlamak istemiştir. Bu bağlamda; belirgin renk geçişleri, geometrik biçimler, simetrik ve ritmik düzenlemeler gibi öğeler dikkatlice hesaplanmış kompozisyonlar içinde kullanılmıştır. Oluşturulan optik etkiler, izleyicide hareket, titreşim ya da derinlik hissi uyandırarak mekânsal algıyı sorgulatmıştır. Ayrıca bu sanat anlayışı, ışığın, hareketin ve optik mekânın yeni biçimlerde yorumlanmasına olanak tanımış; renklerin, çizgilerin ve şekillerin sistematik olarak incelenmesiyle bireysel görsel algının sanatsal üretime yansımaları temel bir ilke haline getirmiştir (Aktaran: Beyoğlu, s. 340).



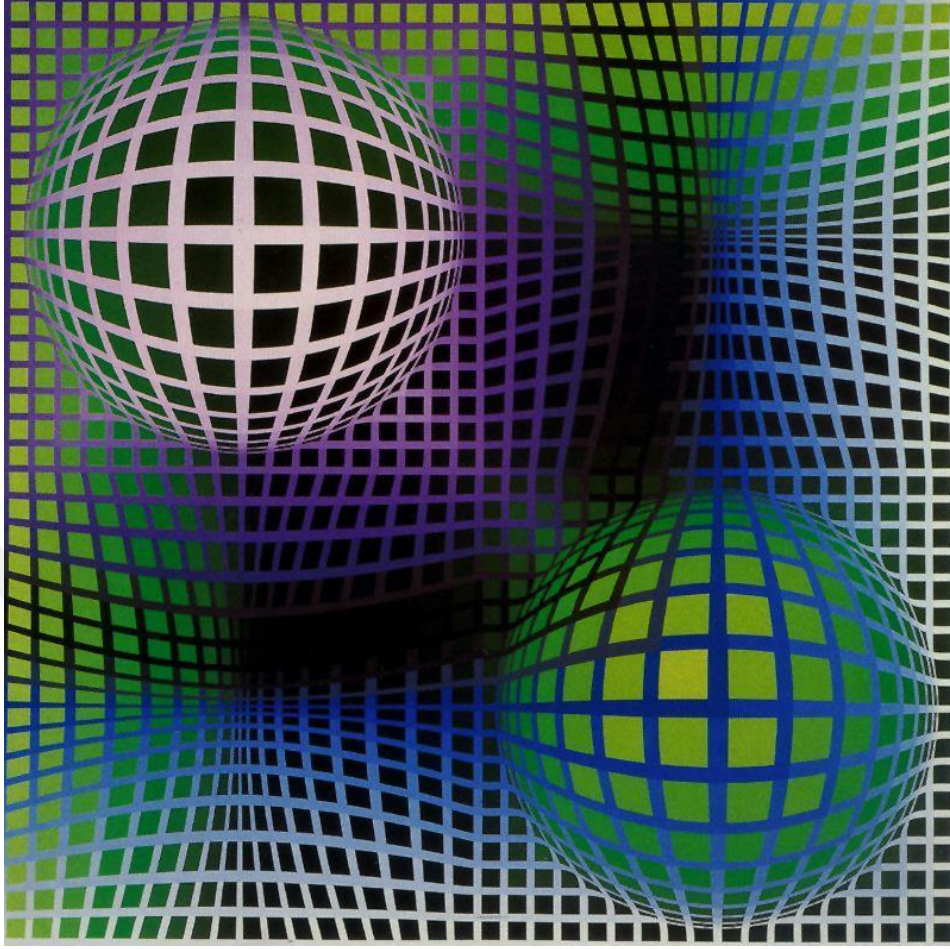
Görsel 12. Bridget Riley, "Akım", 148x 149,5cm, Pano üzerine sentetik polimer boya, 1964.

Kaynak: <https://arthur.io/img/jpg/large/00017344cb0053fff.webp>, erişim tarihi: 10.01.2025

Bridget Riley, 1950’li yıllarda kendine has bir görsel dil geliştirirken, özellikle post-empresyonist sanatçı Georges Seurat’nın (1859–1891) resimlerinde gözlemlenen optik etkilerden ve görsel yanılsamalardan etkilenmiştir. 1960’ların başlarında ortaya koyduğu siyah-beyaz geometrik düzenlemeler, bu dönemde Op Art’ın kurucularından biri kabul edilen Victor Vasarely’nin çalışmalarıyla benzerlik göstermekteydi. Riley’nin “Akım” adlı yapıtı, 1964 yılında New York’ta düzenlenen bir serginin kataloğunun kapağında yer alarak sanatçının Op Art hareketiyle doğrudan ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Bu eser, geometrik biçimlerin ve renk düzenlemelerinin ritmik bir biçimde kullanılmasıyla izleyicide yoğun bir hareket hissi

uyandırmaktadır. Genel olarak bir resme bakan göz, ön plan ile arka plan arasında doğal bir geçiş yapar; ancak Akım adlı yapıtta bu geçiş son derece hızlı ve zaman zaman rahatsız edici bir biçimde gerçekleşir. İzleyici, gözün doğal olarak sabit bir odak arayışına rağmen, kompozisyonun herhangi bir noktasına uzun süre yoğunlaşmakta zorluk çekmektedir. Riley'nin paralel dikey çizgilerin optik etkilerine dair yürüttüğü titiz araştırmaları, aynı zamanda 1960'lı yıllarda alternatif kültür çevrelerinde halüsinojenik deneyimlere yönelik artan ilginin yaşandığı bir döneme denk gelmiştir (Farthing, 2017, s. 527).

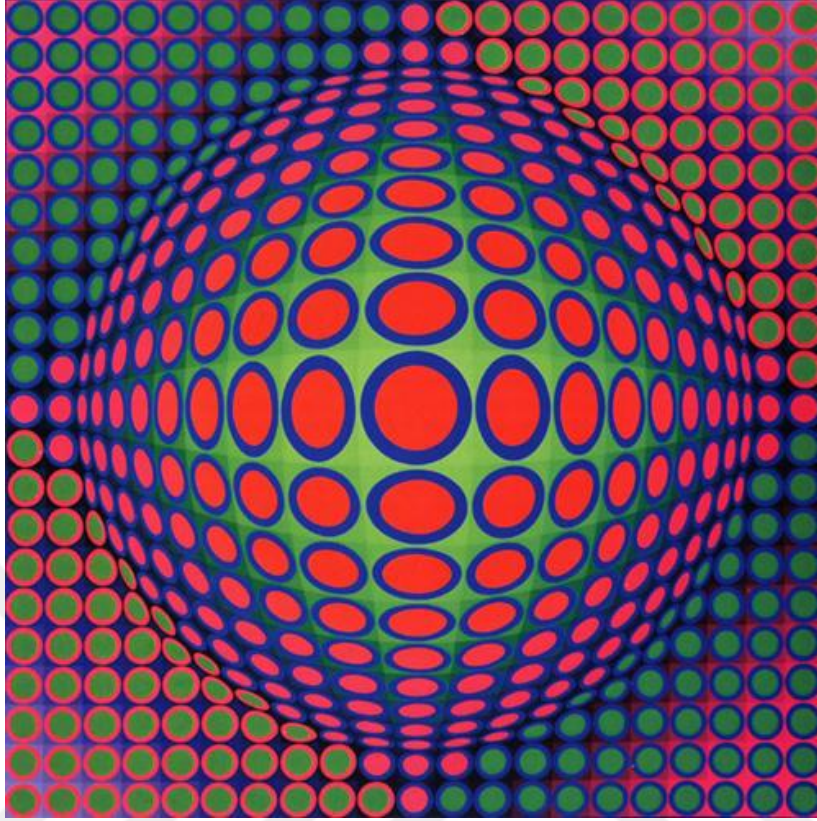
Macar kökenli Fransız ressam Victor Vasarely, 1960'lı yıllarda uluslararası ölçekte tanınan ve geniş beğeni toplayan soyut sanat akımı Op Art'ın öncüsü ve kurucusu olarak kabul edilmektedir. Gözün görsel nesneleri algılama biçimini temel alan bu akım, matematiksel düzenlemelere dayanan sistematik bir yaklaşım sergilemiştir. Vasarely, sanat eğitiminin önemli bir bölümünü Bauhaus anlayışından etkilenen Sándor Bortnyik's Mihely adlı sanat okulunda almış ve bu deneyim onun ilerleyen sanat yaşamında büyük bir iz bırakmıştır. Sanat kariyerinin ilk dönemlerinde farklı üsluplar üzerine denemelerde bulunmuş; ancak 1940'ların sonlarına doğru, bugün kendisiyle özdeşleşen saf geometrik soyutlamalara yönelmiştir. Hem döneminin sanat akımlarından hem de çevresindeki biçimsel ve nesnel gerçeklikten etkiler taşıyan çalışmaları, özellikle boşluk ve doluluk ilişkisi, biçimlerin dinamizmi, renk ile renksizlik arasındaki karşıtlıklar, izleyiciyle kurulan görsel bağ ve düz yüzeyde hareket yanılsaması yaratma gibi konuları araştırır niteliktedir (Buchholz, Bühler, Hille, Kaeppele, & Stotland, 2013, s. 490).



Görsel 13. Victor Vasarely, “Yuh”, 200x200cm, T.Ü.A.B, 1978.

Kaynak: <https://webclasse.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/09/vega-boo-victor-vasarely-le-bric-a-brac-de-potzina.jpg>, erişim tarihi: 07.02.2025

Victor Vasarely, biçimlerin yapısal özellikleri üzerine gerçekleştirdiği deneysel çalışmaların bir sonucu olarak “Altıgene Saygı” adlı diziyle birlikte kırışıklıklar ve çentiklerle biçimsel müdahaleler içeren bir araştırma sürecine girmiştir. Bu deneysel yaklaşım, daha sonra sanatçının “Vega” dönemi olarak anılan ve çizgisel deformasyonlara yoğunlaştığı bir evreye evrilmiştir. Bu dönemin dikkat çekici örneklerinden biri olan Yuh adlı yapıt, sanatçının çizgiyi yalnızca bir biçimsel unsur olarak değil, aynı zamanda uzam yanılsaması yaratmak için etkin bir araç olarak ele aldığını ortaya koymaktadır. Vasarely, bu eserde düz bir yüzey üzerine yerleştirilmiş ana ızgaranın çizgilerini kavisli formlara dönüştürerek, ışık ve rengin yönünü manipüle etmiş; böylece yüzeyde sanki dışa doğru taşan, üç boyutlu çıkıntılar varmış gibi bir etki yaratmıştır (Buchholz, Bühler, Hille, Kaeppele, & Stotland, 2013, s. 490).



Görsel 14. Victor Vasarely, “Vega 200”, 200x200cm, T.Ü.A.B, 1968.

Kaynak: <https://uploads8.wikiart.org/images/victor-vasarely/vega-200-1968.jpg>, erişim tarihi: 15.02.2025

Victor Vasarely, biçimlerin sistematik bir biçimde yan yana getirilmesiyle izleyicide hareket ve derinlik izlenimi uyandıran bir uzam yanılsaması üretmiştir. Sınırlı bir renk paleti ve belirli geometrik formlarla çalışarak, kendi deyimiyle "dizi sanatı"nı ortaya koymuştur. Bu yaklaşımda, renk ve biçim dizileri belirli yapılar oluşturmak üzere yeniden düzenlenebilir niteliktedir. Kompozisyonlardaki devinim, dairesel formlar, elipsler, kareler, eşkenarlar ve dörtgenlerin sıkıştırılması ya da gevşetilmesiyle elde edilen ritmik varyasyonlardan kaynaklanır. Sanatçının çalışmalarında, biçimsel olarak denetim altına alınmış zıtlıkların uyumu içinde gelişen yoğun bir ifade gücü gözlemlenir. Statik ve dinamik unsurların dengeli birlikteliği, eserlerde dramatik bir gerilim yaratmaktadır. Vasarely bu sayede yalnızca optik etkilerle oynayan bir görsellik sunmakla kalmaz; aynı zamanda izleyicinin geleneksel uzam algısına meydan okuyan bir görsel düşünce sistemi inşa etmektedir.

BÖLÜM 3: TROMPE L'OEİL TEKNİĞİNDE RESİMSSEL ELEMANLARIN İŞLEVİ

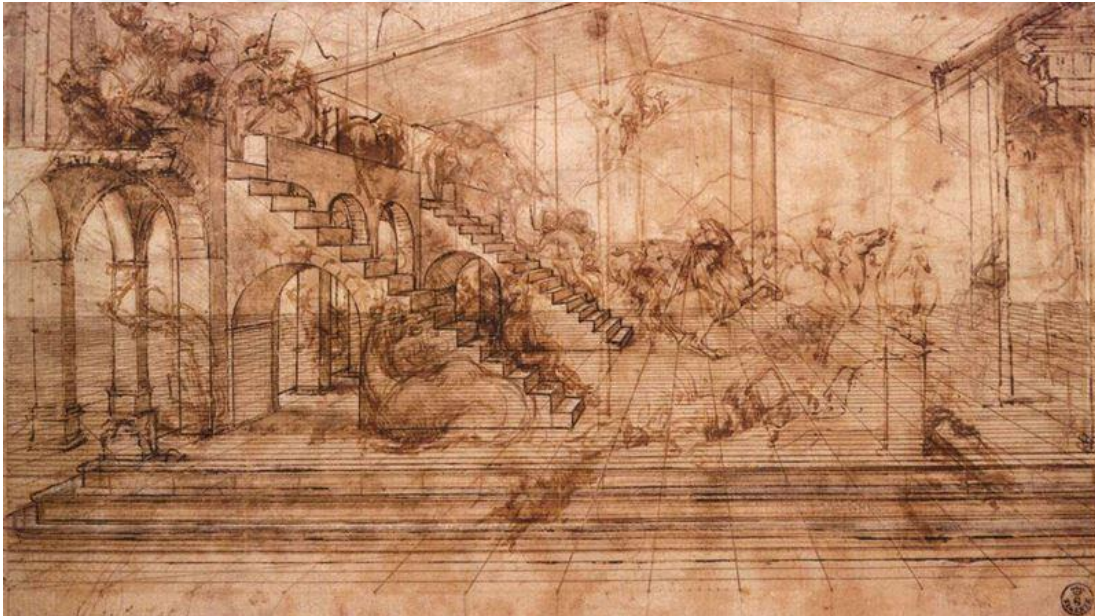
Trompe l'oeil, izleyicinin görsel algısını yanıltarak, iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutluymuş izlenimi uyandırmayı hedefleyen özgün bir resimsel anlatım biçimidir. Bu yanılsamanın etkili biçimde oluşturulabilmesi, büyük ölçüde kompozisyonun temelini oluşturan resimsel öğelerin bilinçli ve işlevsel kullanımına bağlıdır. Perspektiften espasa, renkten ışık-gölge karşıtlığına kadar pek çok plastik unsur, yalnızca biçimsel düzenin inşasında değil, aynı zamanda algısal düzeyde sahiçilik duygusunun pekiştirilmesinde önemli rol oynamaktadır. Söz konusu öğeler, izleyicinin bakış yönünü belirleyen, mekân algısını derinleştiren araçlar olarak trompe l'oeil'ün illüzyonist yapısını desteklemektedir. Bu bölümde, anılan resimsel elemanların her biri kendi başlığı altında ele alınarak, trompe l'oeil tekniğinin oluşumunda üstlendikleri işlevsel roller incelenmektedir.

3.1 Perspektif

Perspektif, yanılsama etkisinin en temel yapı taşlarından biri olarak sanat tarihinde merkezi bir rol üstlenmiştir. İki boyutlu bir yüzey üzerinde üç boyutlu mekân izlenimi yaratma amacıyla kullanılan görsel bir tekniktir (Sözen & Tanyeli, s. 243). Kelime kökeni Latince “perspicere” (derinlemesine bakmak) fiilinden türetilen bu kavram, özellikle Rönesans’tan itibaren resim sanatında bilimsel kurallarla sistemleştirilmiş ve görsel anlatımın vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. Resim yüzeyinde derinlik, uzaklık ve hacim etkisi büyük ölçüde doğru perspektif yapısının kurulmasıyla oluşmaktadır. Sanatçılar bu yapı aracılığıyla izleyiciyi gerçeklik yanılsamasına sürüklemeyi başarmaktadır. Perspektif sistemleri temel olarak üç ana türde sınıflandırılmaktadır: doğrusal (lineer), atmosferik ve eğik (çapraz) perspektif. Bunlardan doğrusal perspektif, tüm paralel çizgilerin ufuk çizgisi üzerinde belirlenmiş kaçış noktalarıyla birleştiği bir sistem sunmaktadır. Bu yaklaşım, özellikle mimari ve iç mekân betimlemelerinde sıklıkla tercih edilmektedir. Perspektifin temel öğeleri olan ufuk çizgisi, kaçış noktası ve paralel çizgiler, izleyicinin bakış yönünü kontrol altına alarak kompozisyonun merkezine odaklanmasını sağlamaktadır. Doğru bir perspektif

düzenlemesi, yüzey üzerindeki nesnelerin mekânsal ilişkilerini anlamlandırma sürecinde belirleyici rol oynamaktadır.

Atmosferik perspektif ise, özellikle doğa betimlemelerinde öne çıkan bir tekniktir. Bu yöntemde, uzaklık arttıkça renklerin daha soluk ve mavimsi tonlara kayması, detayların belirsizleşmesi ve kontrastın azalması gibi optik gözlemler dikkate alınmaktadır. Bu sayede izleyicide daha doğal bir derinlik hissi uyandırılmaktadır. Özellikle Leonardo da Vinci'nin manzara resimlerinde atmosferik perspektifin etkili biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu tür uygulamalar, sadece mekânsal algıyı güçlendirmekle kalmamakta, aynı zamanda kompozisyonun duygusal atmosferini de belirlemektedir.



Görsel 15. Leonardo da Vinci, “Adoration of the Magi” (Müneccim Kralların tapınması) için arka plan perspektif çalışması”, Gümüş uçlu kalem ve bister, Uffizi Galerisi, Floransa, 1481.

Kaynak: <https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-munecim-kralların-tapınması-icin-arka-planin-perspektif-calismasi-1481-dolaylari>, erişim tarihi: 01.06.2025

Leonardo da Vinci, (Görsel 15)'te de izlenebileceği üzere hem eskiz çalışmalarında hem de tablolarında doğrusal perspektif ilkesini titizlikle uygulamıştır. Öte yandan sanatçı, atmosferik perspektifi destekleyici nitelikte kullandığı “sfumato”

teknîği aracılığıyla, tonlar arasında yumuşak geçişler ve buğulu etkiler yaratarak derinlik ve mekân algısını güçlü bir biçimde pekiştirmiştir.

Eğik veya çapraz perspektif, izleyicinin bakış açısını diyagonal bir düzleme taşıyarak mekâna dinamik bir yönelim kazandırmaktadır. Bu tür sistemlerde kaçış noktaları birden fazla olabilmekte ve yüzeydeki kompozisyon daha karmaşık bir yapı sergilemektedir. Özellikle Barok dönem sanatçıları tarafından dramatik anlatımı kuvvetlendirmek amacıyla sıklıkla başvurulmuş bu yöntem, görsel hareketliliği ve derinlik etkisini artırmaktadır. Perspektifin bu çok yönlü uygulama biçimleri, sanatçının anlatı kapasitesini genişletmekte ve izleyicinin görsel deneyimini zenginleştirmektedir. Bu teknikler sayesinde düz bir yüzey, çok katmanlı bir görsel gerçeklik haline dönüşür (Ülker, 2014, s. 58).

Trompe l'oeil gibi yanılsamaya dayalı tekniklerde perspektifin işlevi daha da belirginleşmektedir. Perspektif ilkeleri doğru şekilde uygulandığında, izleyicide nesnenin resim düzleminden dışarıya taşıyormuş gibi bir etki uyandırılır. Böylece optik illüzyonun inandırıcılığı artar ve izleyici ile yapıt arasında kurulan görsel ilişki daha güçlü hâle gelmektedir. Bu nedenle, perspektif yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda görsel algının yöneticisi konumundadır.

3.2 Espas

Sanat eserlerinde mekânın kurgulanması yalnızca perspektif ile değil, aynı zamanda espas olarak adlandırılan görsel boşluk anlayışıyla da mümkün hale gelmektedir. Bu terim, kökenini Latince spatium, Fransızca (espace) ve İngilizce (space) dillerinden geçerek Türkçeye yerleşmiştir. Resim sanatında espas, matematiksel uzam tanımlarından farklı olarak, düz ve sınırlı bir yüzey üzerinde biçimlerin düzenlenmesiyle elde edilen görsel mekânı ifade eder (Harmancı, Gürpınar, & Demir, 2021, s. 178). Bu bağlamda espas, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda algısal ve kavramsal bir boyut içermektedir. İki boyutlu yüzeyin sınırları içinde, sanatçı tarafından yönlendirilen biçimler aracılığıyla çok katmanlı bir derinlik algısına ulaşılmaktadır. Perspektif, ton geçişleri, ılık-gölge ilişkileri ve yüzey organizasyonu

gibi araçlarla bu derinlik farklı düzlemlerde hissedilir hale gelir. Dolayısıyla resimde mekân, yalnızca nesnelerin varlığıyla değil, aynı zamanda onların yokluğunu da oluşturmaktadır.

Espas, sanatçıların biçimleri yüzey üzerinde nasıl konumlandıracaklarına ve hangi görsel öğelere öncelik tanıyacaklarına karar verirken başvurdukları önemli bir düzenleme aracıdır. Figürlerin birbirleriyle kurduğu ilişkiler, bu figürler arasındaki boşluk oranları ve söz konusu boşlukların yüzeyde nasıl dağıtıldığı, izleyicinin mekânı algılayış biçimini doğrudan etkilemektedir. Görsel derinliğin ve mekânsal düzenin sağlanmasında belirleyici olan bu kavram, aynı zamanda kompozisyonun ritmini ve bütünlüğünü oluşturmada da işlevsel rol oynamaktadır. Bu temel işlevlerinin yanı sıra, espasın tarihsel gelişim süreci de sanatın anlatım dili üzerinde etkili olmuştur. Rönesans döneminden itibaren gelişim gösteren espas anlayışı, zamanla yalnızca fiziksel bir derinlik izlenimi yaratma amacıyla sınırlı kalmamış, bunun ötesinde anlatının duygusal boyutlarını da destekleyen estetik bir araca dönüşmüştür. Rönesans'ın mekâna ilişkin matematiksel yaklaşımları ile birleşen bu kavram, izleyici ile eser arasında kurulan algısal mesafeyi yönetme aracı haline gelmiştir. Temsilî öğelerin tamamen terk edildiği soyut çalışmalarda dahi espasın varlığı sürdürülebilir; zira bu kavram, nesnelerin betimlenmesinden ziyade, yüzeyde kurulan görsel ilişkilerle tanımlanır. Böylelikle espas, sanatçının müdahalesiyle ortaya çıkan bir keşif alanı olarak işlev görür ve izleyiciyle kurulan görsel iletişimin temel zeminini oluşturur (Ülker, 2014, s. 26).

3.3 Renk

Renk, resim sanatında yalnızca görsel bir unsur değil, aynı zamanda ifade aracı olarak da vazgeçilmez bir rol üstlenmektedir. Bir ışık kaynağından çıkan ışınların, ışık üretmeyen nesnelerle etkileşimi sonucunda gözde oluşan algısal izlenim olarak tanımlanan renk, sanatçının kompozisyonuna anlam, duygu ve derinlik katmasının temel yollarından biridir (Sözen & Tanyeli, s. 256). Farklı ışık kaynaklarının kendilerine özgü dalga boylarına sahip olmaları, çeşitli renklerin ortaya çıkmasına

neden olur; bu da sanatçının görsel anlatımında sınırsız bir ifade imkânı sağlar. Renk, izleyiciyle kurulan duygusal bağın en etkili öğelerinden biri olduğu gibi, mekân algısını yönlendirme, perspektif etkisi yaratma ve atmosfer oluşturma gibi işlevlerle de resimsel bütünlüğün sağlanmasında temel bir bileşen hâline gelir. Bu nedenle, resim sanatında renk yalnızca yüzeydeki bir görüntü değil, kompozisyonun ruhunu taşıyan bir yapı taşı olarak kabul edilir (Gezer, 2019, s. 599). Rengin görsel algı üzerindeki etkisi tarihsel süreç içerisinde farklı estetik anlayışlara göre evrilmiştir. Rönesans döneminde doğaya uygunluk temelinde kullanılan renk, Barok ve Rokoko dönemlerinde daha süslü ve duygusal bir araç haline gelmiştir. Bu dönemlerde renkler yalnızca nesneleri betimlemekle kalmamış, aynı zamanda ışık-gölge etkilerini destekleyerek mekâna derinlik kazandıran bir unsur olarak kullanılmıştır. Böylece, izleyiciye gerçekliğe oldukça yakın bir görsel deneyim sunulmuştur. Özellikle sıcak ve soğuk renklerin dengeli kullanımı, mekânın katmanlı yapısını vurgulamakta; renk kontrastları sayesinde figürler ön plana çıkarılmakta veya geri planda bırakılmaktadır. Bu bağlamda renk, hacim etkisi yaratmanın ve üç boyutlu algıyı desteklemenin yanı sıra, kompozisyonun dramatik etkisini de güçlendirmektedir. Renk aracılığıyla oluşturulan atmosfer, izleyicinin görsel deneyimini yönlendirmekte ve yapıtın duygusal içeriğini pekiştirmektedir. Ayrıca modern ve çağdaş sanatta renk, yalnızca estetik bir tercih olmaktan çıkmış; kavramsal içeriğin bir parçası haline gelmiştir. Sanatçılar, renkleri sembolik anlamlar yükleyerek ya da geleneksel renk kurallarını kırarak izleyiciyle daha doğrudan bir iletişim kurmayı hedeflemektedir. Bu durum, rengin sanattaki işlevinin yalnızca görsel değil, düşünsel bir boyut da kazandığını göstermektedir.

3.4 Işık-Gölge

Işık-gölge kullanımı, özellikle nesnelerin hacim kazanmasında ve mekân derinliğinin inşa edilmesinde vazgeçilmez bir tekniktir. Özellikle Barok dönem resminde görülen güçlü ışık-gölge karşıtlıkları (chiaroscuro), izleyicinin dikkatini belirli odaklara çekmek için bilinçli bir biçimde tercih edilmiştir (Turani, 2020, s. 28). Sanatçılar, yüzeye düşen ışığın şiddetini ve yönünü hesaplayarak gölgeleri oluşturmakta; böylece düz bir yüzey üzerinde üç boyutlu bir form algısı yaratmaktadır.

Bu yaklaşım, izleyicinin yapıtla olan görsel ilişkisinde gerçekliğe daha yakın bir deneyim yaşamasını sağlamaktadır. Resim sanatında ışık ve gölge, yalnızca biçimleri görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda anlatım gücünü derinleştiren temel yapı taşları arasında yer alır. Gölgelelerin yönü, derinliği ve yoğunluğu, formun mekânla olan ilişkisini belirlemekte; böylece resimsel düzlemde yanılsama etkisi güçlenmektedir. Yüzeydeki biçimlerin kenarlarında yumuşayan veya sertleşen geçişler, izleyicinin gözünü yönlendirmekte ve kompozisyon içindeki hiyerarşiyi kurmaktadır. Aynı zamanda ışığın geliş yönü, sahneye zaman ve atmosfer hissi kazandırmakta, böylece anlatının psikolojik boyutunu da derinleştirmektedir. Bu ikili, yüzeydeki düzlüğün ötesine geçerek üç boyutlu bir gerçeklik illüzyonu oluşturulmasına olanak tanır. Aynı zamanda ışık, duygusal atmosferin kurulmasında, dramatik etkilerin vurgulanmasında ve anlatının yönlendirilmesinde de etkin biçimde kullanılmaktadır. Tüm bu işlevlerinin yanı sıra, ışık ve gölge oyunları, trompe l'oeil tekniğinde nesnelerin gerçekçi görünmesini sağlamak için kritik öneme sahiptir. Sanatçılar, ışığın geliş yönünü ve yoğunluğunu dikkate alarak gölgeler oluşturur; bu da izleyicide nesnenin yüzeyden çıkıntı yaptığı izlenimini uyandırır. Bu teknik, özellikle natürmort ve iç mekân resimlerinde kullanılmaktadır.

BÖLÜM 4: RESİM SANATINDA TROMPE L'OEİL TEKNİĞİ

Sanat tarihi boyunca, görsel algının sınırlarını zorlayan birçok teknik geliştirilmiş; bu çabalar, izleyicinin gördüğü ile gerçekte var olan arasında farkındalık yaratan temsiller üretmeyi amaçlamıştır. İnsan gözüyle algılanan görüntü, her zaman bire bir şekilde beyin tarafından çözümlenmez; kimi zaman bu süreç, gözün ilettiği bilgiyi yorumlayan zihinsel mekanizmalar aracılığıyla bir yanılsamaya dönüşür. Diğer yandan, bazı görsel deneyimler izleyicide doğrudan ve yanılsamasız bir izlenim bırakabilir. Görme ile algı arasındaki bu fark, gerçekliğin temsili meselesini yeniden düşündürmüş ve sanatçılar için verimli bir tartışma alanı yaratmıştır. İşte bu düşünsel ve sanatsal bağlamda ortaya çıkan trompe l'oeil tekniği, izleyicinin gerçeklik algısını geçici de olsa sarsarak, temsil ile hakikat arasındaki sınırların sorgulanmasına zemin hazırlar (Akçay, 2015, s. 29).

Antik Çağ'dan itibaren sanatçılar, doğayı mümkün olan en kusursuz biçimde taklit etme arzusuyla eserler üretmişlerdir. Klasik dönem yazarları ise, bu sanatçıların çalışmalarına ve söz konusu eserlerin izleyiciler üzerinde yarattığı etkiler üzerine pek çok anekdota yer vermiştir. Bu anlatılar, kimi zaman bir hayvanın, kimi zaman da bir insanın resmedilmiş temsillere aldanarak gerçeklikle yanılsamayı ayırt edemediğini konu alır ve sanatın yanılsatıcı gücünü çarpıcı biçimde gözler önüne serer (Çalış & Bilginer, 2024, s. 201). Antik Yunan resim sanatının yanılsama gücünü vurgulayan meşhur bir anlatıya göre, ressam Zeuxis'in üzümleri o denli gerçekçi bir biçimde resmettiği söylenir ki, kuşlar bu betimlemeye aldanarak resimdeki üzüm tanelerini gagalamaya çalışır. Bunun üzerine, bir diğer ünlü ressam olan Parrhasios, kendi yapıtının etkileyiciliğini göstermek amacıyla Zeuxis'i atölyesine davet eder. Zeuxis, atölyeye girdiğinde karşısında asılı duran bir perde gördüğünü sanarak, ardındaki resmi incelemek için perdeyi kenara çekmek ister; ancak o anda, gördüğünün yalnızca ustalıkla resmedilmiş bir perde olduğunu fark eder. Bu durum karşısında Zeuxis, Parrhasios'un yalnızca doğayı değil, aynı zamanda meslektaşını da yanıltmayı başarmış olmasını bir ustalık göstergesi olarak kabul eder ve üstünlüğü ona teslim eder (Gombrich, 2015, s. 172). Bir diğer anekdota göre Philostratos'un betimlemelerinde yer verdiği bir resimde, Narkissos'un yansımasını seyrederken tasvir edildiği bir sahneden söz edilir. Bu resimde ayrıntılar öylesine incelikle işlenmiştir ki, çiçeklerin

üzerine düşen çiy damlaları ve çiçeklere konmuş bir arı dahi ayırt edilebilir. Betimlemenin bu denli gerçekçi oluşu, izleyicide bir an için tereddüt yaratır: Acaba bu sahnede bir ressamın ustaca boyadığı çiçekler gerçek bir arıyı mı kandırmıştır, yoksa izleyici bir resmin parçası olan arının gerçek olduğunu düşünerek mi yanılmıştır? (Aktaran: Çalış & Bilginer, 2024, s. 201) . Söz konusu anlatılar, yalnızca görsel algının sınırlarını değil, aynı zamanda sanatın temsili gücüne ilişkin köklü sorgulamaları da beraberinde getirir. Gerçek ile temsil arasındaki ilişkinin bulanıklaştığı bu örnekler, izleyiciyi yalnızca görsel bir algılayıcı olmaktan çıkarıp, görsel deneyimi çözümleyen aktif bir özne konumuna taşır. Bu bağlamda trompe l’oeil, yalnızca duyuları yanıltmaya yönelik bir teknik değil, aynı zamanda algı, gerçeklik ve temsile dair sanatsal sorunsalları odağına alan düşünsel bir yaklaşım olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

4.1 Trompe L’oeil’ün Kavramsal Gelişimi ve Tarihsel Süreci

Fransızca kökenli trompe l’oeil terimi, 1803 yılında batı sanat tarihinde kökenleri Antik Çağ’a dek uzanan özel bir betimleme türünü tanımlamak üzere, başlangıçta küçümseyici bir anlamla kullanılmıştır (Leppert, 2021, s. 37). Gözü aldatma anlamına gelen Trompo l’oeil, bir başka deyişle “bir düzlem üzerinde sanat içeriği olan resimsel bir etki amaçlamaksızın, gerçeklik izlenimi vermeye çalışan her tür çizim, boyama vs.” olarak tanımlanmaktadır (Sözen & Tanyeli, s. 307). İlk örneklerine M.Ö. 5. yüzyılda Antik Yunan’da, Zeuxis ve Parrhasios’un eserlerinde rastlanmakta; bu sanatçılar, izleyicinin gerçeklik algısını sarsan betimlemeleriyle klasik kaynaklarda sıkça anılmaktadır (Gombrich, 2015, s. 171–172).

On yedinci yüzyılda yaşamış olan önemli Hollandalı sanat kuramcılarında ve aynı zamanda başarılı bir trompe l’oeil ustası olan Samuel van Hoogstraten, ideal bir resmi “gerçekte olmayanı varmış gibi gösteren, doğaya ayna tutan, aldatıcı ama hayranlık uyandıran bir görüntü” olarak tanımlar. Bu tanım, yalnızca sanatsal becerinin sınırlarını değil, aynı zamanda görsel temsilin felsefi boyutunu da gözler önüne serer. Trompe l’oeil tekniğinin temelinde yer alan yanılsama yaratma amacı, izleyicide

geçici bir aldatma duygusu oluşturmayı hedeflerken, aynı zamanda temsile dair köklü soruları da gündeme getirir. Bu noktada özellikle temsil ile etik arasındaki ilişki önem kazanır. Zira imgeler, bireyin algısal süreçleri üzerinde etkili olmanın ötesinde, toplumsal bilinç, kültürel kimlik ve değer sistemleri üzerinde de belirleyici bir rol üstlenir. Bu durum, temsili yalnızca estetik bir ifade biçimi olmaktan çıkarak, siyasal ve ideolojik bir araç hâline getirir. Batı düşüncesi tarihinde de açıkça görüldüğü üzere, temsil olgusu, toplumu şekillendirme kapasitesi nedeniyle daima dikkatle ele alınmıştır (Leppert, 2021, s. 38).

4.2 Trompe L'oeil'in Sanattaki Yeri

İnsanlık tarihi boyunca sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda duyuları harekete geçiren, algıyı yönlendiren ve düşünsel sorgulamalar başlatan güçlü bir iletişim aracıdır. Eski çağlardan günümüze dek sanatçılar, izleyiciyi etkileme, ona ulaşma ve onu dönüştürme amacıyla farklı biçimsel ve kavramsal arayışlara yönelmişlerdir. Bu arayışların temelinde, çoğu zaman gerçekte kurulan görsel ilişkinin yönlendirilmesi, hatta yeniden inşa edilmesi yer alır. Gerçeği taklit etmekten öte, onu sorgulamak, dönüştürmek ya da izleyicinin algı eşiğini zorlamak gibi kaygılar, özellikle Batı sanat tarihinde farklı dönemlerde belirgin biçimde öne çıkmıştır.

Bu bağlamda, sanatta "yanılsama" kavramı, yalnızca teknik bir maharet göstergesi olarak değil, aynı zamanda felsefi ve algısal bir tartışma alanı olarak da önem kazanmıştır. Antik Yunan'da Zeuxis ve Parrhasius gibi ressamların gerçeklikle aldatmaca arasındaki sınırı test ettikleri anlatılar, yanılsamanın sanatla iç içe geçmiş tarihsel köklerine işaret eder. Rönesans'la birlikte gelişen perspektif bilgisi, ışık ve gölge teknikleri sayesinde bu arayışlar bilimsel bir zemine taşınmış; mekânın yanı sıra objelerin de resim yüzeyinde inandırıcı bir biçimde var edilmesi mümkün hâle gelmiştir. Bu tarihsel sürecin önemli kırılma noktalarından biri, 17. yüzyılda özellikle Felemenk ve Flaman sanatında ortaya çıkan trompe l'oeil tekniğidir. Sanatçının izleyiciyi yanıltacak ölçüde gerçekçi bir görsellik üretme çabası, bu dönemde teknik

kusursuzlukla birleşerek izleyiciyle resim arasında doğrudan, hatta teatral bir ilişki kurulmasına zemin hazırlamıştır. Trompe l'oeil, sanat eserinin yalnızca temsil ettiği nesneyle değil, onu gören gözle kurduğu ilişkiye de müdahale eder. Böylece izleyici, yalnızca estetik bir objeyle karşılaşmakla kalmaz; gördüğünün gerçek mi yoksa bir illüzyon mu olduğuna dair zihinsel bir sınavdan da geçer.

Bu bağlamda, Cornelius Norbertus Gijsbrechts gibi sanatçılar, trompe l'oeil'ü yalnızca teknik bir beceri göstergesi olarak değil, aynı zamanda görsel algının doğasına dair eleştirel bir araç olarak da kullanmışlardır. Günümüzde dijital teknolojilerin ve çağdaş sanat pratiklerinin etkisiyle, yanılsama kavramı farklı formlarda ve farklı yüzeylerde varlığını sürdürmektedir. Ancak temelde, geçmişte olduğu gibi bugünde de sanatın en güçlü yönlerinden biri, görünene dair şüphe uyandırması ve bakışı düşünceye dönüştürme potansiyelidir.

BÖLÜM 5. CORNELİS NORBERTUS GIJSBRECHTS'İN YAŞAMI ve RESİMLERİNDE TROMPE L'OEİL TEKNİĞİ

Cornelis Norbertus Gijsbrechts, trompe l'oeil tekniğinin hem teknik hem de kavramsal açıdan zirveye ulaştığı bir dönemde üretimde bulunmuştur. Sanatçının yaşamı hakkında sınırlı sayıda kaynak bulunsa da eserlerinden hareketle onun sanatsal anlayışı, dönemin görsel kültürü ve optik illüzyona duyduğu ilgi üzerine kapsamlı çıkarımlar yapılabilir. Bu bölümde, Gijsbrechts'in yaşam öyküsüne odaklanılarak sanatsal gelişimi ele alınacak; ardından, seçili eserleri üzerinden trompe l'oeil tekniğini nasıl kullandığı detaylı biçimde analiz edilecektir.

5.1. Cornelis Norbertus Gijsbrechts'in Yaşamı

Hollanda Trompe l'oeil akımında adından sıklıkla bahsedilen Norbertus Gijsbrechts 17. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'nın farklı bölgelerinde faaliyet gösteren önemli bir Flaman ressamdır. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, 1625 yılı civarında Antwerp'te doğduğu kabul edilmektedir (SMK, 2024). 1660'lı yıllarda Gijsbrechts, Almanya'nın çeşitli kentlerinde kısa süreli olarak çalışmış; ardından 1668 yılında Danimarka'ya yerleşerek Kral III. Frederik'in saray ressamı olmuştur (Google Arts & Culture, 2023). Danimarka'daki saray görevi sırasında ürettiği trompe l'oeil eserlerle dikkat çekmiş, bu eserlerde sanatın temsil gücü ile izleyici algısı arasındaki ilişkiyi derinlemesine sorgulamıştır (SMK, 2024). Saray himayesindeki üretimi, Kral V. Christian döneminde de devam etmiştir. Gijsbrechts'in eserleri günümüzde başta Danimarka Ulusal Galerisi olmak üzere birçok Avrupa koleksiyonunda yer almakta olup, onun sanat tarihinde trompe l'oeil geleneğini zirveye taşıyan önemli bir figür olduğu kabul edilmektedir (The Met, 2022). Sanatçının son eseri 1675 yılına tarihlenmekte; bu nedenle ölüm tarihi de yaklaşık olarak bu yıl kabul edilmektedir (Google Arts & Culture, 2023). Gijsbrechts, iki boyutlu yüzeylerde üç boyutlu bir algı oluşturarak izleyiciyi yanılsamaya sürükleyen trompe l'oeil tekniğinde uzmanlaşmıştır. Bu yönüyle, dönemin görsel kültüründe hem sanatsal becerisi hem de teknik ustalığıyla dikkat çekmektedir.

5.2. Cornelis Norbertus Gijsbrechts'in Resimlerinde Trompe L'oeil Tekniği

Trompe l'oeil, temelde gözün aldatılmasına dayanan bir illüzyon tekniği olarak, izleyicinin algısına hitap eden bir görsellik sunmaktadır. Bu tür eserler, gerçek nesneleri taklit ederek onların görünümünü kısa bir süreliğine de olsa gerçeğin yerini alacak şekilde yapılandırılır. Eserin amacı, izleyicide kısa süreli de olsa gerçeklik duygusu uyandırmak ve bu duygu çözülene dek izleyiciyi yanılsama içerisinde tutmaktır. Bu bağlamda trompe l'oeil'in etkisi, ancak izleyici tarafından algılandığında anlam kazanmaktadır. Seyirci, yalnızca pasif bir gözlemci değil; aynı zamanda eserin etkinliğini belirleyen, onu yorumlayan ve ona tepki veren aktif bir özne konumundadır. İzleyicinin verdiği tepkiler, eserin sahnelenme biçimine doğrudan katkı sağlar ve onu sürekli olarak yeniden şekillendirir (Aktaran: Çalış & Bilginer, 2024, s. 207).

Trompe l'oeil resimlerinin inandırıcı bir yanılsama yaratabilmesi, büyük ölçüde uygulandıkları yüzeyin özellikleriyle kurulan biçimsel uyuma bağlıdır. Bu uyumun sağlanabilmesi için, öncelikle yanılsamanın etkili bir biçimde hissedilebileceği perspektif noktasının dikkatle belirlenmesi gerekmektedir. Resmin oluşturulma sürecinde perspektifin yanı sıra ışık-gölge dağılımı da büyük önem taşır. Özellikle Rönesans'tan itibaren gelişen perspektif teknikleri ile chiaroscuro uygulamaları, yüzey üzerinde hacim ve derinlik hissi yaratma noktasında gerçekliğe oldukça yaklaşan görsel etkiler üretmiş, böylece trompe l'oeil türünün temel illüzyon araçları haline gelmiştir (Sözen & Tanyeli, s. 52). Bu bağlamda, trompe l'oeil tekniğinin yanılsama yaratmadaki gücünü yalnızca teknik yeterlilikle değil, aynı zamanda izleyici algısını yönlendiren kavramsal kurgularla da pekiştiren örnekler dikkat çekmektedir.

Cornelis Norbertus'un yapmış olduğu "Ters Çevrilmiş Tablo" sanatçının akıllarda kalan yanılsama resimlerindendir. Bu eser gözü yanıltmak yanı sıra imgeyi yanıltmayı başarmıştır. İmge resmin ön yüzeyi ile yanıltılmıştır. İzleyici gizlenmiş olan imgeyi görmek için resmin ön tarafının çevrileceği anı durmadan beklemektedir. Ya da gizlenmiş olan imge ve izleyicinin bakışı tuvalin arkasına saklanmıştır (Altaş, 2018, s. 65).

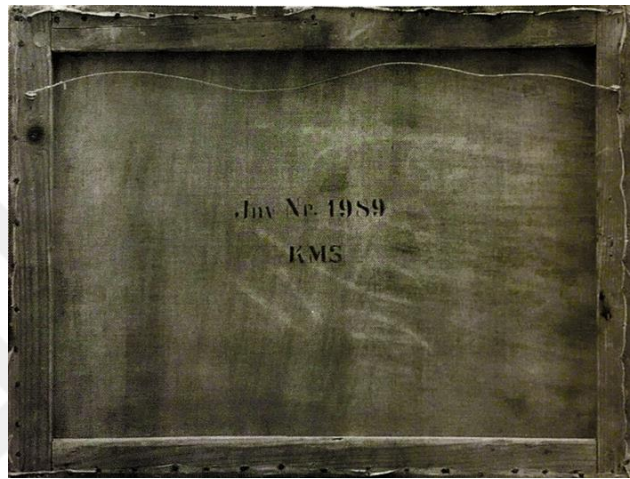


Görsel 16. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Ters Çevrilmiş Tablo”, 66.6 x 86,5 cm, T.Ü.Y.B, 1670.
Kaynak: <https://www.smk.dk/wp-content/uploads/2018/09/kms1989-1600x1229.jpg>, erişim tarihi: 21.03.2025

Batı sanat tarihinin belki de en yetenekli trompe l’oeil ressamı olan Cornelius Norbertus Gijsbrechts, görme ile arzu arasındaki ilişkiyi son derece yalın bir biçimde ortaya koymuştur. Gijsbrechts’in “Çerçevelemiş Bir Resmin Tersi” adlı yapıtı, izleyicinin görsel algısına ve deneyimlerine doğrudan hitap ederek trompe l’oeil etkisini inşa etmektedir. İlk bakışta, bu eserde diğer yağlı boya çalışmalar gibi tuval üzerine uygulanmış bir resim görülmektedir; ancak sunum biçimi bakımından farklılık gösterir: tamamlanmış bir resmin arka yüzü, izleyiciye doğrudan sergilenmektedir. Eserde, küçük ebatta yazılmış “36” rakamı dışında izleyicinin odaklanabileceği herhangi bir görsel unsur yer almaz. Bu minimal yapı yoğun bir şekilde “öteki yüzeyde” bir şeylerin varlığını ima eder (Leppert, 2021, s. 45).

Bu aldatıcı kurgu, görsel deneyimlerimize ve nesnelere dair edinilmiş alışkanlıklarımıza dayanmaktadır. Zira arka yüzü görülen bir resmin ön yüzünün de olması gerektiği yönünde zihin otomatik bir varsayım geliştirmektedir. Eserin ismi dahi, bu beklentiyi güçlendiren bir unsur niteliği taşımaktadır. Sanatçı, yanılsamayı desteklemek üzere birçok ayrıntıyı bilinçli olarak kompozisyona dahil etmiştir. Örneğin, çerçevenin ahşap dokusu son derece gerçekçi şekilde betimlenmiş; tahtaların birleşme biçimi ve üzerindeki olası montaj izleri dikkatle yansıtılmıştır. Ayrıca

çerçevenin görünmeyen ön yüzünün siyah renge boyanmış olabileceğini ima eden fırça izleri, arka yüzeyde ustaca kurgulanmıştır. Tüm bu görsel ayrıntılar, izleyicinin zihninde eksik olan ön yüzün varlığını çağrıştırarak yanılsamanın inandırıcılığını artırarak eserin trompe l'oeil niteliğini daha da belirginleştirmektedir. Temsil bizi şaşkına çevirir; aynı zamanda hem kendi varlığını kanıtlar hem de inkâr eder. Bu, “olmayan bir resmin” resmidir (Çalış & Bilginer, 2024, s. 211).



Görsel 17. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Çerçevenilmiş bir Resmin Tersi’nin gerçek arka tara / Real back side The Reverse of a Framed Painng”, 66.6x86.5 cm, T.Ü.Y.B, 1670.

Kaynak: <https://www.meisterdrucke.uk/artist/Cornelis-Norbertus-Gysbrechts.html>, erişim tarihi: 22.03.2025

Trompe L’oeil seyircisi baktığı resmin farazi içeriklerini anlamlandırmaya çalışabilir. Aslında bu herhangi bir şeye bakanlardan da beklenen bir tutumdur (Leppert, 2021, s. 52). Bu bağlamda, anlamlandırma sürecinde yanılsamanın devreye girmesiyle birlikte izleyicinin algısında birbirinden farklı iki düzlem eşzamanlı olarak şekillenmeye başlar. Bunlardan ilki, optik illüzyonu mümkün kılan üslupsal ayrıntılara; yani renk geçişlerine, fırça dokularına ve biçimsel çözümlemelere odaklanır. Diğer yüzey algısı ise, yapıtın fiziksel taşıyıcısı olan tuvalin dokusal özelliklerine ve boya katmanlarının maddi varlığına yönelir. Özellikle boya yüzeyinde istemsizce beliren ya da gizlenmeye çalışılmış fırça izleri, hacim etkisini desteklemesi beklenirken tam aksine, bu algının kırılmasına neden olur. Yakından incelendiğinde fark edilen bu izler, uzaktan bakıldığında oluşan derinlik yanılsamasını sekteye

uğratarak, üç boyutluymuş gibi görünen imgenin iki boyutlu düzlemde sabit kaldığını izleyiciye fark ettirir (Çalış & Bilginer, 2024, s. 213).

Bu noktada, yüzeyin algılanışı ile resmin sunduğu derinlik izlenimi arasında belirgin bir karşıtlık kurulmaktadır. Ancak 20. yüzyılın önemli estetik ve sanat felsefecilerinden biri olan Richard Wollheim, “iki yönlülük” kavramını yalnızca bu yüzey-derinlik ikiliği bağlamında ele almaz. “Sanat Olarak Resim” adlı eserinde, bu kavrama daha farklı ve özgün bir anlam yükler. Ona göre iki yönlülük, ayrı iki nesnenin eşzamanlı görsel farkındalığı olmaktan ziyade, tek bir görsel deneyimin çift yönlü yapısına işaret eder. Bu çift yönlü yapı, bir yandan temsil edilen ögeye, diğer yandan ise bu ögenin resimsel olarak nasıl temsil edildiğine dair farkındalığı içerir. Başka bir ifadeyle, resimsel algının bu iki katmanlılığı hem içerik olarak sunulan nesneye hem de onun sanatsal inşasına dair bilinçli bir bakışı gerektirir. Bu bağlamda iki yönlülük, yüzey ile temsili karşı karşıya getirmektense, temsiliyetin içkin doğasını kavramaya yönelik bir algısal bütünlüğü ifade eder. Böylece Wollheim’in iki yönlülük anlayışı, yalnızca görsel bir yanılsamanın ötesine geçerek, izleyicinin estetik deneyiminde hem nesne hem de temsiliyet düzeyinde derinlemesine bir farkındalık geliştirmesini zorunlu kılar (Nanay, 2005, s. 265).



Görsel 18. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Meyve Parçalarıyla Boşaltma Trompe l’oeil Şövalesi”, 226x123cm, M.Ü.Y.B, 1670. Kaynak: <https://124.im/0Ucned>, erişim tarihi: 02.04.2025

Bir sanatçının çalışma alanını andıran bu kompozisyonda, ilk bakışta yağlı boya ile resmedilmiş meyveleri içeren bir natürmort, üzerine bezle sarılmış fırçalar, boyları hâlâ taze olduğu izlenimini veren ve aşağıya doğru süzülen bir palet ile karşılaşırınız. Görselin bütünü, sanki ressam birkaç dakika önce oradaymış ve çalışma masasını ardında bırakarak ayrılmış izlenimini vermektedir. Bu hareketsiz sahne, izleyiciyi adeta içine çeker; boş bırakılmış bir atölyenin sessizliğinde dolaşıyormuş gibi hissettirir. Yaklaştıkça, önünüzdeki şövaleye dair detaylar daha da belirginleşir. Meyvelerin üzerindeki ışık oyunları, fırçaların kıllarındaki boya kalıntıları ve tiner kutusunun metalik dokusu, algıda derinleşen bir gerçeklik hissi yaratır.

İzleyici bu sahneyi inceledikçe, ilk başta gerçek bir atölye olarak algıladığı bu düzlemin aslında bütünüyle bir resimsel temsil olduğunu kavrar. Fırçalar, palet, yüzü görünmeyen bir tuval ve bunların tümünü taşıyan şövale bile, sanatçının resim aracılığıyla yarattığı illüzyonun parçalarıdır. Bu farkındalıkla birlikte izleyici resmin arkasına yöneldiğinde, gördüğü şey yalnızca tek parça ahşaptan oluşan iki boyutlu bir yüzeydir. Gerçek ölçülerle oluşturulan bu yapı, çevresinden kesilerek izole edilmiştir; böylece yalnızca temsili unsurlar ön plana çıkarılmıştır.

Sanatçı, bu illüzyonu kurarken kullandığı kompozisyon öğelerini yalnızca düzenlemekle kalmamış, aynı zamanda yaşanmışlık hissi uyandıracak biçimde işlemiştir. Kuruyan boyanın oluşturduğu dalgalanmalar, fırça darbelerinin izleri ve yüzeydeki kırışıklıklar titizlikle betimlenmiş; sonuç olarak, iki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyutlu bir gerçeklik algısı yaratılmıştır.



Görsel 19. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Meyve Parçalarıyla Boşaltma Trompe l’oeil Şövalesi” Detayı, 226x123cm, M.Ü.Y.B, 1670. Kaynak: <https://124.im/0Ucned>, erişim tarihi: 02.04.2025

Trompe l’oeil’deki yanılsamanın etkili olabilmesi için, aldatmacanın eninde sonunda fark edilmesi gerekir. Aksi takdirde, görsel olarak aldatmada fazlasıyla başarılı olan bir eser, resim olarak kendi işlevini yerine getiremez ve bu nedenle sanatsal anlamda başarısız sayılabilir. Eğer temsil edilen şey, yalnızca temsili değil de gerçekliğin kendisiymiş gibi algılanırsa, bu durum hem sanat eserinin temsili doğasını inkâr eder hem de onun bir resim olduğu gerçeğini görünmez kılar. Bu bağlamda eser, yalnızca ressamın yaratıcı iradesini değil, aynı zamanda eserin sahibiyle kurduğu mülkiyet ilişkisini de yadsımış olur. Birini yanıltmanın—daha açık bir ifadeyle, birini kasıtlı olarak yanlış yönlendirmenin—esas değeri, bu yanıltmanın belirli bir noktada açığa çıkmasında yatar. Bu açığa çıkış anı, hem eserin ardındaki bilgiyi elinde bulunduranın otoritesini pekiştirir hem de eserin sahibine, farkı ayırt edebilecek algı gücüne sahip olduğu izlenimiyle, ani ve belirgin bir prestij kazandırır (Leppert, 2021, s. 43).

Gerçeklik izlenimi yaratma becerisiyle izleyiciyi etkileyen Trompe l’oeil sanatçıları, oluşturdukları görsel şaşkınlığı kimi zaman bir tanıtım stratejisine dönüştürmeyi başarmışlardır. Bu teknikle üretilmiş eserler incelendiğinde, sanatçının yalnızca adını değil, aynı zamanda atölyesinin açık adresini de içeren imzalarla karşılaşmak mümkündür (Görsel 19). Bu durum, sanatçının geliştirdiği yanılsama tekniğinin izleyicide bıraktığı etkiyi, yalnızca estetik bir başarı olarak değil, aynı zamanda kamusal dikkat çekici bir araç olarak da değerlendirdiğini göstermektedir. Böylece, eserler hem sanatsal bir temsil hem de kendilerini tanıtan birer reklam nesnesi işlevi görmektedir (Çalış & Bilginer, 2024, s. 209).



Görsel 20. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Vanitas Still Life”, 84,4 x 78,1 cm, T.Ü.Y.B, 1667-1668.
Kaynak: <https://collections.mfa.org/objects/33611/vanitas-still-life>, erişim tarihi: 05.04.2025

Gijsbrechts’in “Vanitas Still Life” adlı eseri hem dönem estetiğini hem de barok düşüncenin ölüm, fanilik ve geçicilik gibi temel temalarını bünyesinde barındırır. Eser, Danimarka’daki Statens Museum for Kunst koleksiyonunda yer almaktadır. Resim, klasik bir vanitas natürmort kompozisyonudur. Vanitas türü, Latince “boşluk, hiçlik” anlamına gelen kelimedenden türemiştir ve genellikle ölümün kaçınılmazlığı, hayatın geçiciliği ve dünyevi hazların anlamsızlığına işaret eder (Farthing, 2017, s. 191). Gijsbrechts bu eserde, illüzyonun gerçeklik algısını sorgulatacak biçimde düzenlenmiş objelerle izleyiciyi hem sanatsal hem de düşünsel düzlemde provoke eder.

Kompozisyonun merkezinde yer alan insan kafatası, faniliğin evrensel bir sembolüdür ve “memento mori” (ölümü hatırla) temasını görselleştirir. Kafatasının arkasında yer alan boş kuş kafesi, bedenin terk edilmişliğini ve ruhun yokluğunu simgeler. Kompozisyonda dikkat çeken bir başka öge, titretilen bir alevle yanan kandildir. Barok dönemde bu tür alevler genellikle ruhun geçiciliğini ve zamanın akışını simgelemek amacıyla kullanılmıştır. Kandilin hemen yanında yer alan bir çift ayakkabı ise dünyevi yaşamın geçici cazibesine atıfta bulunur. Ayakkabının kullanılmış ve kenara atılmış biçimi, modanın ve bedenin eskimesini simgeler. Masanın üzerine bırakılmış mektuplar ve belgeler ise bireysel hafızayı, iletişimi ve entelektüel üretimi temsil eder; ancak onların da zamanla yıpranmış, unutulmuş olması bilginin dahi kalıcı olmadığını gösterir.

Gijsbrechts’in bu eserdeki en çarpıcı müdahalesi, resmin üst kısmındaki geriye doğru katlanmış perde detayıdır. Perde, barok dönemin tiyatral anlatımına gönderme yaparken, aynı zamanda resmin bir illüzyon olduğunu ima eder. Gijsbrechts’in bu perde detayıyla yaptığı müdahale, yalnızca bir optik yanılsama değil, aynı zamanda sanatın illüzyon üretme kapasitesine dair bir felsefi sorgulamadır.

Teknik açıdan değerlendirildiğinde Gijsbrechts’in trompe l’oeil tekniğinde ustalığını net bir biçimde ortaya koyduğu görülmektedir. Nesnelerin dokuları (metal, kâğıt, kemik, cam) öylesine detaylı ve gerçekçi betimlenmiştir ki izleyici onları sanki tuvalin dışına taşacakmış gibi algılamaktadır. Gölgeleme, ışık kullanımı ve perspektif oyunları bu algıyı güçlendiren başlıca unsurlardır.

Bu bağlamda, “Vanitas Still Life” adlı bu yapıt yalnızca bir natüremort örneği değil; aynı zamanda ölüm, zaman ve gerçeklik üzerine felsefi bir sorgulama sunan bir meta-resimdir. Gijsbrechts’in teknik ustalığı ile simgesel içeriği birleştirme becerisi, onu dönemin önde gelen sanatçıları arasına taşımış; eserleri ise günümüzde hâlâ optik ve düşünsel çözümler için zengin birer kaynak olmaya devam etmektedir.



Görsel 21. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Trompe l'Oeil, Falconer Çantası ve Şahinle Avcılığa Yönelik Diğer Ekipmanlarla”, 89.5 x77.5 cm, T.Ü.Y.B, 1671. Kaynak: <https://artvee.com/dl/trompe-loeil-with-pistols/>, erişim tarihi: 07.04.2025

Bu tek nesneye odaklı trompe l'oeil eserde Gijsbrechts, bir şahin avcısı çantası ve eğitim için kullanılan aksesuarları duvara asılmış şekilde resmetmiştir. Yeşil kadife şeritlerle bezeli av çantası, uçuş tüyü ve ağırlıklar ahşap bir panoya asılıymış gibi görünmektedir. Güçlü yan ışık, çantanın kadife dokusu ile deri ve metal zımbalarını belirginleştirir; arka plandaki çıplak ahşap tahtalar ise soluk renkleriyle kontrast oluşturur. Işık-gölge uyumu, objelerin vücut bulmuş hissini artırır. İkonografik olarak, şahin avcılığı soyluluğu ve zaman zaman da insanın doğaya hâkimiyetini ima eder.

Ancak Gijsbrechts'in natürmort tekniğine benzer şekilde bu tür av unsurlarını materyalist bir betimleme aracı olarak kullanır. Böylece Panofsky'nin form ve içerik analizini birleştiren yönteminde bu eser hem barok natürmort geleneğini hem de dönemin aristokratik eğlencesini bir arada sunar (Şahin ve Özkeş, 2022 s.43). Av malzemeleri artık cansız objeler olarak gözüktüğü de Gijsbrechts'in gerçekçilikle işlenmiş ışık ve gölgeler, izleyicinin onları gerçek bir duvarda asılı zannetmesine neden olmaktadır.



Görsel 22. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Berber Cerrahlık aletleriyle Mektupluk”, 125 x 109,5 cm, T.Ü.Y.B, 1668, Copenhagen Statens Museum for Kunst.

Kaynak: <https://mdl.artvee.com/sftb/601001sl.jpg>, erişim tarihi: 14.05.2025

Yanılsamacı resim türünde çok sayıda yapıt üreten Gijsbrechts'in bazı eserlerinde, yanılsama etkisini güçlendirmek amacıyla çerçeve ve perde gibi ek unsurlar kullandığı görülmektedir. Sanatçının mektupluk temalı yapıtları, türün diğer örnekleriyle kıyaslandığında daha yoğun ve katmanlı bir kompozisyon anlayışı sergilemektedir. Eser, temel yapısı itibarıyla diyagonal bir düzlem üzerine inşa edilmekte; sağ üst köşeden sol alt köşeye doğru uzanan koyu yeşil perde aracılığıyla

yüzey hem görsel olarak ikiye bölünmekte hem de sahneye belirgin bir derinlik etkisi kazandırmaktadır. Bu perdeden kaynaklanan gölgeli alan, açık tonların hâkim olduğu yüzeylerle güçlü bir karşıtlık oluşturmakta ve izleyicinin odağını resimsel merkeze yönlendirmektedir. Renk kullanımı, kompozisyonun hem mekânsal algısını hem de içsel gerilimini belirleyen başlıca unsurlar arasında yer almaktadır. Koyu yeşil perdenin yarattığı dingin ve örtücü atmosfer, yatay ve dikey kurdelelerde tercih edilen kırmızı tonlarla dengelenmekte; böylelikle yüzeyde dinamik bir enerji yaratılmaktadır. Bu kırmızı kurdeleler, yalnızca nesnelerin yüzeye sabitlenmesini simgelememekte, aynı zamanda kompozisyonun yönsel akışını belirleyen görsel kılavuzlar olarak işlev görmektedir.

Kompozisyonun dikkat çekici bir başka boyutu ise, farklı biçimsel ve malzeme özelliklerine sahip nesnelerin özenle bir araya getirilmiş olmasıdır. Kare, dikdörtgen ve üçgen gibi geometrik formlar; çeşitli kâğıt parçaları, zarflar ve işlevsel araçlarla yüzeye dağıtılmakta, böylece hem görsel bir ritim oluşturulmakta hem de yüzeyde yapısal bir bütünlük sağlanmaktadır. Objelerin malzeme çeşitliliği örneğin metal bir tıraş çanağı, camdan üretilmiş bir enjektör, ahşap saplı cerrahi aletler ve farklı türde fırçalar yüzeyde zengin bir dokusal etki yaratmaktadır. Berber çanağındaki pencere yansıması gibi detaylar, sanatçının ışık, yansıma ve malzeme betimleme konusundaki yüksek düzeydeki becerisini ortaya koymaktadır. Bu tür ayrıntılar, resimdeki nesnelerin gerçeklik hissini kuvvetlendiren yanılsama etkilerinin en belirgin örnekleri arasında yer almaktadır. Ayrıca, objelerin yerleştiriliş biçimi ve gölgelerle desteklenmiş hacimleri, iki boyutlu düzlemde üç boyutlu bir mekân algısı yaratmakta; böylelikle izleyici, karşısında yalnızca betimlenmiş bir yüzey değil, aynı zamanda sahneleştirilmiş bir gerçeklik ile karşı karşıya olduğunu hissetmektedir.

Gijsbrechts'in bu yapıtı, izleyiciyi görsel bir yanılsamanın sınırlarında dolaştırmakta; aynı zamanda estetik bir nesne olarak dekoratif bir işleve de sahip bulunmaktadır. Görsel oyunun etkisi geçtikten sonra, fiziksel varlığını sürdüren ve bulunduğu mekânda kalıcı bir sanat nesnesi olarak yer alan yapıt, izleyiciyle kurduğu estetik etkileşimi devam ettirmektedir.

Gijsbrechts, eserlerine dahil ettiği çok katmanlı görsel oyunlarla yalnızca teknik becerisini değil, aynı zamanda soylu patronlarının ona duyduğu hayranlığın gerekçesini de ortaya koymaktadır. İzleyici, yaşadığı kısa süreli yanılsamanın ardından, sanat yapıtının fiziksel varlığıyla baş başa kalır; bu varlık, izleyicide uyanan duyuşal hazza sürekli olarak gönderme yapan bir unsur olarak mekânda yer almaya devam eder (Kazancı, 2018).



Görsel 23. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Kahvaltı Sofrası ve Kadehlerle Trompe L'oeil”, 135,6 x186,9 cm, T.Ü.Y.B, 1672. Kaynak: <https://mdl.artvee.com/sftb/600987sl.jpg>, erişim tarihi: 14.05.2025

Gijsbrechts'in ürettiği Kahvaltı Sofrası ve Kadehlerle Trompe L'oeil adlı bu yapıt, yanılsama temelli natürmort geleneğinin gelişmiş bir örneği olarak, izleyici algısını sınamaya yönelik dikkatlice düzenlenmiş kompozisyonel öğeler barındırmaktadır. Eser, temel olarak iki düzlem üzerinden yapılandırılmıştır: Ön

planda yer alan koyu mavi perde, hacimli formları ve kat yerlerindeki ışık oyunları ile mekâna teatral bir atmosfer katmakta; alt taraftaki masa düzenlemesi ise zengin detaylarıyla sahnenin ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Kompozisyon, sol üst köşeden sağ alt köşeye doğru eğimli bir hareket hissi sunmaktadır. Bu yönelim, izleyicinin bakışını perdelerin arasından uzanan masaya çekmekte ve derinlik etkisini pekiştirmektedir. Perdelerin dramatik biçimde açılması, yapıtın bir sahne izlenimi yaratmasına neden olmakta ve bu durum, trompe l'oeil tekniğini gösteriştiren bir biçimde desteklemektedir.

Renk kullanımı açısından bakıldığında, sanatçının özellikle zıtlıklar üzerinden hareket ettiği görülmektedir. Derin tonlara sahip kadife perdeler, ön plandaki parlak meyveler, metal objeler ve kırmızı ıstakoz ile güçlü bir kontrast oluşturmaktadır. Masa örtüsündeki desenli yeşil-kırmızı dokular ve beyaz kumaş parçası, zemin üzerinde renk geçişlerini yumuşatmakta ve aynı zamanda görsel bir ritim oluşturmaktadır. Bu renkler, birbirini dengeleyen tonlarla sahnede hem bir canlılık yaratmakta hem de bakışın farklı odaklara yönlendirilmesini sağlamaktadır.

Eserde çeşitli geometrik biçimlerin birlikte kullanıldığı dikkat çekmektedir. Oval meyveler, yuvarlak şarap kadehleri ve hacimli metal kaplar; keskin hatlı masa örtüsü, dikdörtgen formlu masa yüzeyi ve perdelerin sert kırılmalarıyla karşıtlık oluşturmaktadır. Bu yapı, sadece görsel çeşitlilik yaratmakla kalmamakta, aynı zamanda yüzeydeki denge ve gerilim ilişkilerini de düzenlemektedir. Doku zenginliği, sanatçının malzeme betimlemedeki ustalığını yansıtmaktadır. Kadife dokusunun mat yutuculuğu, metal yüzeylerdeki parlak yansımalar, meyve kabuklarının mat ve pürüzlü yüzeyleri ile örtüdeki yumuşak kıvrımlar arasında başarılı bir dokusal geçiş sağlanmaktadır. Bu çeşitlilik, yalnızca görsel duylara değil, izleyicinin dokunsal belleğine de hitap etmekte; resimdeki nesnelerin fiziksel gerçekliğine olan inancı artırmaktadır. İzleyicinin algısı, resmin yapısal düzenlemesi aracılığıyla yönlendirilmektedir. Perdelerin sahneyi açar gibi sunulması, masa üzerinde dikkatlice yerleştirilmiş nesnelerle birleşerek izleyiciyi eserin içine doğru çekmektedir. Objelerin sahneye yakın konumlandırılması, özellikle masa örtüsünün izleyiciye doğru taşan

kıvrımları, iki boyutlu yüzeyin sınırlarını belirsizleştirmekte ve yapıtı fiziksel olarak izleyicinin alanına taşımaktadır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, bu eser yalnızca bir natürmort değil, aynı zamanda bir yanılsama mekânı olarak yapılandırılmaktadır. Nesnelerin düzenlenişi, ışık-gölge ilişkileri, renk dengesi ve biçim çeşitliliği, eserin çok katmanlı bir izleme deneyimi sunmasını sağlamaktadır. Gijsbrechts'in bu kompozisyonunda görsel zenginlik ile algısal kurgu bir araya getirilmekte, izleyici hem estetik hem de zihinsel düzlemde etkin kılınmaktadır.



Görsel 24. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Keman, Müzik Kitabı ve Kaydedici ile Trompe l'oeil”, 117x80cm, T.Ü.Y.B, 1672. Kaynak: <https://mdl.artvee.com/sftb/600995sl.jpg>, erişim tarihi: 14.05.2025

Cornelis Norbertus Gijsbrechts'in trompe- l'oeil tekniğiyle ortaya koyduğu bu yapıt, izleyiciyi gerçeklik ile yanılsama arasındaki sınırdaki gezdirmekte, gündelik nesnelerin sunum şekli ile derinlikli bir görsel deneyim sunmaktadır. Eserde müzik teması merkezde yer almakta; keman, nota kâğıtları, kalemler ve tüyler gibi kültürel anlam yüklü nesneler, dikkatlice kurgulanmış bir düzen içinde sunulmaktadır. Kompozisyon, geometrik yapısıyla güçlü bir görsel hiyerarşi oluşturmaktadır. Yatay düzlemde uzanan koyu kırmızı şerit, tüm nesneleri görsel olarak bir eksende sabitlemekte ve yüzeyi yatay olarak bölmektedir. Bu unsura zıtlık oluşturan gri tonlardaki dikey şeritler ise yüzeyi üç eşit parçaya ayırmakta, böylelikle altın oranı destekleyen bir kompozisyonel yapı ortaya koymaktadır. Dikey ve yatay yönelimlerin kesişimi, kompozisyonun merkezini belirlemekte ve izleyicinin algısını yönlendirmektedir.

Nesnelerin yüzey üzerindeki dağılımı, belirgin biçimde üçgen kompozisyon anlayışını yansıtmaktadır. Kemanın tepe noktasını oluşturduğu bu düzen, aşağı doğru genişleyerek nota kâğıtları ve yazı gereçleriyle tamamlanmaktadır. Bu üçgensel yerleşim, hem klasik resim sanatında sıkça başvurulmuş denge ilkesini sürdürmekte hem de izleyicinin bakışını yukarıdan aşağıya doğru yönlendirmektedir. Renkler, eserin algısal derinliğini artırmakta ve farklı yüzeylerin vurgulanmasını sağlamaktadır. Arka plandaki açık tonlu ahşap zemin, nötr bir arka plan işlevi görmektedir; böylece ön plandaki koyu tonlu nesnelerin belirginleşmesine olanak tanımaktadır. Kemanın sıcak kahverengi tonları, kırmızı yatay şerit ile güçlü bir ilişki kurmakta, buna karşılık gri dikey şeritler hem sıcak-soğuk renk dengesini sağlamakta hem de yüzeydeki ritmi pekiştirmektedir.

Dokusal çeşitlilik açısından da eser zenginlik sunmaktadır. Ahşap keman, deri kaplı defter, kuş tüyü kalemler, kâğıt notalar ve metal uçlu yazı gereçleri; sanatçının farklı malzeme türlerini betimlemedeki ustalığını yansıtmaktadır. Her bir nesne, ışık ve gölge oyunları ile hacim kazandırılarak yüzeyde üç boyutlu bir izlenim yaratmaktadır. Özellikle nota kâğıtlarının kıvrımları, kalemlerin eğimi ve tüylerin lifli yapısı; gerçeklik etkisini artıran önemli ayrıntılar arasında yer almaktadır. Ayrıca, objelerin resme sabitlenme biçimleri de dikkat çekmektedir. Kırmızı şeridin üzerinden

geçen siyah iğne iplik detayları ve notaların arasına sıkıştırılmış nesneler, izleyicide fiziksel bir düzenleme ile karşı karşıya olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Bu yaklaşım, eserin yalnızca görsel bir temsil değil, aynı zamanda bir düzenleme pratiği olarak da okunmasına olanak tanımaktadır. Kompozisyonun matematiksel düzeni, renk-kontrast ilişkileri ve malzeme betimlemeleri aracılığıyla, iki boyutlu bir düzlem üzerinde çok katmanlı bir gerçeklik kurgusu inşa edilmekte, böylece resim, sanatsal olduğu kadar düşünsel bir derinlik de kazanmaktadır.



Görsel 25. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Trompet, Gök Küresi ve Duyuru ile Trompe l'Oeil, Frederik III”, 138,6x204.8cm, T.Ü.Y.B, 1670. Kaynak: <https://mdl.artvee.com/ft/600994sl.jpg>, erişim tarihi: 14.05.2025

Gijsbrechts'in eşyalarla dolu bu kompozisyonunda (Görsel 24), sanatçının önceki yapıtlarında olduğu gibi illüzyon etkisini artırmaya yönelik dikkat çekici sahnelemelere başvurulduğu görülmektedir. Tüm nesneler, izleyicinin doğrudan karşısında yer alan ahşap bir bölmeyle doldurulmuş gibi sunulmakta; bu da izleyicide derinlik yanılsamasının oluşmasına neden olmaktadır. Nesnelerin resim yüzeyine olabildiğince yakın yerleştirilmesi, yalnızca mekânsal bir yakınlık hissi yaratmamakta, aynı zamanda sahneye neredeyse dokunulabilecekmiş gibi fiziksel bir etki kazandırmaktadır.

Kompozisyon, yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu bir düzen üzerine kurulmakta; bu çizgiler hem nesnelerin yerleşimini organize etmekte hem de izleyici algısını yönlendirmektedir. Arka planda yer alan dikey çizgiler ile alt düzlemdeki masa kenarının yataylığı, yapıtın genel geometrik bütünlüğünü güçlendirmektedir. Nesnelerin sağa ve sola doğru yayılımı, gözün hareketini desteklemekte; bu da izleyicinin yüzey üzerinde sürekli bir görsel dolaşıma yönelmesine neden olmaktadır. Halı ve kumaşların, sağ alt köşeden sol üst köşeye doğru kademeli şekilde yükselen bir formda dizilmesi, üçgenimsi bir kompozisyon anlayışını çağrıştırmakta; böylece yapıt, yalnızca yatay ve dikey çizgilerle değil, aynı zamanda çapraz yönelme aracılığıyla da görsel bir denge kurmaktadır. Kumaşlardaki kırmızı, kahverengi ve turuncu gibi sıcak tonlar, nesnelerin hacmini artırmakta ve izleyiciye dokunsal bir etki sunmaktadır. Buna karşılık daha arka planlarda yer alan gri, mavi ve siyah tonlar, sahneye derinlik kazandırmakta ve nesneler arasında bir öncelik hiyerarşisi oluşturmaktadır. Renklerin bu şekilde karşıtlıklarla kullanılması, yalnızca optik bir canlılık üretmemekte, aynı zamanda izleyicinin gözünü belirli bölgelere yönlendiren kompozisyonel bir strateji olarak da işlev görmektedir.

Eserde yer alan nesne çeşitliliği de oldukça dikkat çekici bir özenle seçilmiş görünmektedir. Harita, pusula, müzik aletleri, kumaşlar, saatler ve objelerin kendi içinde farklı materyallerden yapılmış olması, dokusal çeşitliliği zenginleştirmektedir. Bu çeşitlilik, izleyicinin yüzeye yalnızca bakmakla kalmayıp, her bir malzemenin dokusunu hayal edebilmesine olanak tanımaktadır. Sert metal yüzeylerden yumuşak kumaş kıvrımlarına kadar uzanan bu dokusal yelpaze, sanatçının gözlem gücünü ve betimleme becerisini ortaya koymaktadır. Nesnelerin konumları, yönelimleri ve arasındaki boşlukların dağılımı, izleyicinin görsel akışını kesintisiz sürdürecektir biçimde kurgulanmaktadır. Sanatçı, dolu ve boş alanlar arasında kurduğu bilinçli denge aracılığıyla yapıtın yüzeyinde hem hareket hem de sakinlik hissini aynı anda barındırmayı başarmaktadır. Böylece izleyici, resmin yalnızca yüzeysel bir sunum olmadığını, aynı zamanda zaman, bilgi ve estetik birikimi taşıyan katmanlı bir anlatı olduğunu fark etmektedir.



Görsel 26. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Fildişi Bardaklı Bir Merak Dolabı”, 102,5x92.7cm, T.Ü.Y.B, 1670. Kaynak: <https://mdl.artvee.com/ft/600997sl.jpg>, erişim tarihi: 14.05.2025

Yüzeyden izleyiciye doğru açılan pencere formu üzerine kurulu bu yapıt, yalnızca illüzyonist bir görsel algının değil, aynı zamanda izleyiciyle kurulan mekânsal ilişkinin giderek derinleşmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Ahşap dokulu bir zemin üzerine yerleştirilen pencere benzeri yapı, çerçevesiyle birlikte üç boyutlu bir nesne etkisi yaratacak biçimde resmedilmekte, böylece yüzey ile hacim arasındaki sınır bilinçli olarak belirsizleştirilmektedir. Kapak formunun izleyiciye doğru açılması, esere müdahale edilebilecekmiş hissi yaratmakta; bu yönüyle resim, sadece

gözle izlenen değil, aynı zamanda bedensel bir farkındalıkla karşılanan bir düzlem hâline gelmektedir. Pencerenin iç yüzeyine yapıştırılmış olan kâğıt parçaları ve zarflar, içerideki karanlık sahneyle yüzey arasındaki geçişi belirleyen önemli bir eşik işlevi görmektedir. Kuş tüyü kalem, mühürlenmiş belge ve katlanmış notlar gibi öğeler, malzeme çeşitliliğiyle birlikte gerçekliğe yaklaşan detay zenginliğini pekiştirmektedir. Tüm bu nesneler, izleyicinin bakışını hem yüzeyde tutmakta hem de pencere aralığından iç mekâna doğru yönlendirmektedir. Cam bölmenin ardında yer alan koyu tonlardaki iç sahne, yalnızca kısmen görünmekte; bu sınırlı görüş, algısal merakı tetiklemekte ve eserin etkisini arttırmaktadır. Sanatçı, pencereyi hem bir bakış çerçevesi hem de sınır ögesi olarak kullanmakta; böylece görünen ile görünmeyen, iç ile dış, temsil ile gerçeklik arasında karmaşık bir ilişki ağı kurmaktadır. Bu yapı sayesinde resim, yalnızca bir sahnenin betimlenmesi olmaktan çıkarak, algının sınırlarında gezinmekte ve izleyiciyi görsel bir yanılsamanın parçası hâline getirmektedir.

BÖLÜM 6. EYÜP ÇAKMAK'IN RESİMLERİNDE TROMPE L'OEİL

Sanatçı, üretimlerinde görsel algının sınırlarını irdelemeyi ve izleyici ile doğrudan bir algı etkileşimi kurmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, yanılsama kavramı onun için yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda izleyiciyle zihinsel bir iletişim kurmanın aracıdır. Trompe l'oeil tekniği, sanatçının bu arayışını somutlaştıran ve gerçeklik ile temsil arasındaki sınırları bilinçli olarak muğlaklaştıran başlıca yöntemlerden biridir.

Sanat pratiğinde yanılsama ile kurduğu bu ilişki, sanatçının öğrencilik yıllarına uzanan kişisel bir deneyime dayanmaktadır. Söz konusu dönemde, oval biçimli bir kompozisyon üretmek isteyen sanatçı, teknik imkânsızlıklar nedeniyle oval tuval temin edememiştir. Bu sınırlılık, onu kare biçimli bir yüzey üzerinde oval bir alan etkisi yaratma yollarını araştırmaya yöneltmiş ve bu doğrultuda trompe l'oeil estetiğiyle tanışmasına vesile olmuştur. Bu ilk deneyim, zamanla biçimsel bir zorunluluktan öte, kavramsal bir arayışa dönüşerek, sanatçının eserlerinin temel yapı taşlarından biri hâline gelmiştir.

Sanatçının yapıtlarında yüzey, yalnızca bir resim düzlemi olmaktan çıkarak, görsel bir sahneye dönüşmektedir. Kompozisyonlar, nesnelerin fiziksel gerçeklik izlenimini yaratacak şekilde kurgulanmakta; ışık-gölge dengesi, renk geçişleri, perspektif ve espas gibi unsurlar titizlikle kullanılmaktadır. Bu teknik unsurlar, izleyicide derinlik hissini pekiştirmekte ve iki boyutlu düzlemin ötesinde üç boyutlu bir algı oluşturulmasına katkı sağlamaktadır.



Görsel 27. Eyüp Çakmak, “Atölye Eşyalarım”, 50x50cm, T.Ü.Y.B, 2023

Atölye Eşyalarım isimli çalışmada, sanatçının trompe l'oeil geleneğiyle doğrudan ilişkilendirdiği, izleyicinin görsel algısını manipüle eden sofistike bir illüzyon örneğidir. Kompozisyonun merkezinde yer alan ressam paleti, fırçalar, spatula ve kukla figürü; sanat üretiminin hem simgesel hem de işlevsel bileşenleri olarak sahnede konumlandırılmıştır. Paletin üzerinde yer alan boya izleri, özellikle fiziksel doku etkisiyle yüzeyin dışına taşmışçasına bir hacim hissi yaratmakta; bu da izleyiciyi tuvalin düzleminden uzaklaştırarak üçüncü boyuta çeker.

Kukla figürünün öne eğilmiş pozisyonu ve yerleştirilişi, sanki resmin içindeki bir özne değil de dış dünyadaki gözlemciye aitmiş gibi algılanmasını sağlar. Bu durum, trompe l'oeil tekniğinin karakteristik özelliği olan illüzyon ile gerçeklik arasındaki

sınırların bulanıklaştırılmasını açık biçimde yansıtır. Aynı zamanda resmin içerisine dahil edilen cam şişe, fırçalar ve diğer objeler, yüzeye yerleştirilmiş birer natürmort ögesi gibi değil; fiziksel olarak çerçevenin içine yerleştirilmiş gerçek nesnelermiş gibi sunulmuştur. Özellikle nesnelerin gölgeleri ve ışığın geliş yönü, kompozisyonda sahicilik duygusunu pekiştiren en önemli unsurlardandır.

Çerçevenin içeriden yırtılmış gibi gösterilen mavi kâğıtla sarmalanması, izleyicide sanki bir kutunun kapağı aralanmış ve içeriye bakılıyormuş izlenimi yaratır. Bu yaklaşım, sadece optik yanılsama yaratmakla kalmaz; aynı zamanda resmin sınırlarını kırarak izleyici ile eser arasında doğrudan bir etkileşim kurar. Göz, bu kurguda "içeride" olanla "dışarıda" olanı ayırt etmekte zorlanır; dolayısıyla bu yapı, klasik düzlemdeki temsil anlayışını ters yüz eden bir kurgu sunar. Palet üzerindeki boya lekeleri, kırmızı, sarı, siyah gibi temel renklerin yanı sıra, ton değerleri üzerinden hacim etkisi yaratmakta ve resmin içinde resim yapıyormuş hissini güçlendirmektedir. Bu sanatın kendisini konu etmesi ile biçimsel açıdan oldukça güçlü bir anlatı sunar.



Görsel 28. Eyüp Çakmak, “Labirent”, 50x50 cm, T.Ü.Y.B, 2023

Sanatçının trompe l’oeil yaklaşımını özgün bir biçimsel ve simgesel arayışla harmanladığı “Labirent” çalışmasında, yüzeyde optik algıyı dönüştüren bir düzen kurgusu dikkat çekmektedir. Labirent biçimli geometrik yapı, yalnızca grafiksel bir kompozisyon unsuru olarak değil; aynı zamanda bireyin yön bulma çabasını, karmaşık karar süreçlerini ve toplumsal yaşam mücadelesini simgeleyen metaforik bir anlatı düzleminde değerlendirilmiştir. Labirentin yapısal karmaşıklığı, günümüz toplumunun karşılaştığı çıkmazlar ile doğrudan ilişkilendirilir.

Kompozisyonun en çarpıcı unsurlarından biri, yüzeyin üzerine illüzyonist biçimde yerleştirilmiş kırık cam parçalarıdır. Bu camlar, fiziksel olarak var olmamalarına rağmen, yansımaları, ışık kırılmaları ve düşen gölgeleriyle izleyicide

materyal gerçekliğe oldukça yakın bir izlenim uyandırmaktadır. Sanatçı bu kırık cam öğeleri aracılığıyla bireyin iç dünyasındaki çatlamış psikolojik yapıları, kırılganlıkları ve duygusal çözümleri soyut bir görsel dile aktarmaktadır. Öte yandan, bu camların köşelerinden bantlarla sabitlenmiş olması, yalnızca görsel bir detay olarak değil, derin bir sosyolojik göndermeyle ele alınmalıdır. Sanatçı, bantlanmış camlarla; bireyin yaşadığı travmalara, ruhsal kırılganlıklara rağmen kendini toparlama, onarma ve yeniden ayağa kalkma çabasını temsil etmektedir. Bu bağlamda yapıt, yalnızca bireysel değil, toplumsal düzlemde de bir direnişin ve sürekliliğin simgesine dönüşmektedir.

Kullanılan gölgeleme teknikleri ve optik illüzyon öğeleri, yüzeydeki üç boyutlu etkileri güçlendirirken; izleyicinin resim ile kurduğu görsel ilişkiyi katmanlı ve sorgulayıcı bir boyuta taşır. Trompe l'oeil tekniği burada yalnızca bir görme oyunu değil, aynı zamanda sosyo-psikolojik bir anlatım aracına evrilmiştir. Bu çalışma, klasik trompe l'oeil geleneğini çağdaş anlatı olanaklarıyla buluşturarak, izleyiciyi gerçek ile temsil, içsel kırılma ile dışsal görünüm arasındaki sınırları yeniden düşünmeye davet etmektedir.



Görsel 29. Eyüp Çakmak, “Acemi Binici”, 87x130 cm, T.Ü.Y.B, 2022

Sanatçının “Acemi Binici” adlı resmi ile trompe l’oeil tekniğine hâkimiyetini ve klasik referansları çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlama becerisini açıkça görmek mümkündür. Özellikle 17. yüzyıl Flaman ressamı Cornelis Norbertus Gijsbrechts’in illüzyonist üslubuna göndermede bulunularak, tuval yüzeyini bir gerçeklik sahnesine dönüştürme çabası dikkat çeker. Gijsbrechts’in sıkça başvurduğu “resim içindeki resim” veya “resmin dışına taşma” illüzyonları bu kompozisyonda farklı bir anlatımla yeniden hayat bulur.



Görsel 30. Eyüp Çakmak, “Acemi Binici Detay”, 87x130 cm, T.Ü.Y.B, 2022

Sanatçı, at ve jokey figürünü tuval yüzeyini yırtarak dışarı çıkıyormuş gibi betimleyerek, izleyicinin bakış algısını doğrudan manipüle etmektedir. Tuvalin fiziksel sınırlarını sorgulatan bu yaklaşım, izleyicide hem şaşkınlık hem de görsel bir tatmin yaratır. Ahşap görünümlü çerçevenin illüzyonist biçimde tuvalin parçası olarak resmedilmesi de iki boyutlu düzlemle üç boyutlu mekân arasındaki sınırları belirsizleştiren önemli bir detaydır. Ayrıca figürlerin yönelimi ve hareket dinamikmi,

klasik bir yarış sahnesinin dondurulmuş ânını değil, neredeyse canlı bir kaçış sekansını çağırıştırır. Bu bağlamda eser, sadece teknik bir ustalık göstergesi değil, aynı zamanda sınırları aşma, engelleri zorlama ve görünür olanın ötesine geçme arzusunun görsel bir metaforudur. Gijsbrechts'in "gösterilen ile gizlenen" arasındaki gerilim üzerine kurduğu sanat anlayışı, burada dramatik bir mekânsal kırılmayla yeniden vücut bulur.



Görsel 31. Eyüp Çakmak, "İsimsiz", 110x100 cm, T.Ü.Y.B, 2023

Tanıdık bir yüz ile karşımıza çıkan bu eserin merkezinde, hemen sanat tarihinden bir figür olan Vincent van Gogh'un portresi, bu kez alışıldık biçiminden farklı olarak bir kumaş yüzeyi üzerinde, kırışmış ve gergin bir halde sunuluyor. Tuval gibi görünen ancak kumaş illüzyonu yaratılan yüzey, iki boyutlu bir düzlemde üç boyutlu bir gerçeklik algısı oluşturma çabasıyla trompe l'oeil etkisinin örneğini sergiliyor.

Sanatçının burada Van Gogh'u seçmesi kasıtlı bir harekettir. Van Gogh, yalnızca modern resmin kilometre taşlarından biri değil, aynı zamanda kırılganlığı, içsel fırtınaları ve sanat aracılığıyla varoluşunu ifade etme biçimiyle de derin psikolojik çağrışımlar taşır. Bu eserde Van Gogh'un portresinin kumaş gibi büzülmüş, gergin ya da buruşmuş bir yüzeyde resmedilmesi, onun ruhsal dalgalanmalarına, içsel çatışmalarına ve zihinsel kırılganlığına doğrudan bir göndermede bulunuyor. Yüzdeki deformasyonlar, adeta onun içsel dağınıklığının dışavurumu gibi okunabilir.

İp ve mandallarla yukarıdan asılmış gibi betimlenen yüzey ise, bu dramatik deformasyonu gündelik hayatla ilişkilendiren ironik bir sahne yaratıyor. Bir sanat ikonunun sıradan bir bez gibi mandallanması, hem sanat tarihine saygı hem de bu tarihsel figürlerin popüler kültürle yüzeyselleşmesine dair ince bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Bu yapıttaki illüzyonistik anlatım, izleyicinin algısıyla oynamakla kalmıyor, aynı zamanda portreyi klasik bir temsilden çıkararak çağdaş bir anlatı aracına dönüştürüyor. Sanatçının teknik özelliği ilk olarak kumaşın kıvrımlarında ve ışık-gölge oyunlarındaki inandırıcılıkla öne çıkarken, içerikteki duygu yükü esere daha derin bir katman kazandırıyor.



Görsel 32. Eyüp ÇAKMAK, “Ters Yüzler”, 85x80cm, T.Ü.Y.B, 2023

Sanatçı bu çalışmasında, tuvalerin iç yapısını simüle eden ve üç boyutlu bir yanılsama yaratan bir teknikle izleyici karşısına çıkmaktadır. Görselde, tuvalin arka yüzeyine ait izlenimi veren konstrüksiyon biçimleri öne çıkarılmıştır. Gerçekte düz bir yüzeye uygulanmış olmasına karşın, eser sanki farklı biçimlerdeki tuvaler birbiri üzerine yerleştirilmiş gibi algılanmaktadır.

Kompozisyonda hâkim olan geometrik düzen, daire ve dikdörtgen formundaki yapıların üst üste bindirilmiş gibi gösterilmesiyle dinamik bir kurgu yaratır. Özellikle dairesel formun tuval çerçevesiyle birleştiği noktalar, yapay derinlik algısını pekiştirir. Açılı yerleştirilmiş formlar, klasik perspektif anlayışını kırarak izleyicide hem yapısal hem de kavramsal bir belirsizlik hissi uyandırır.

Renk kullanımı oldukça kontrollüdür; hâkim olan zeytin yeşili fon, çıplak ahşap tonlarıyla kontrast oluşturur. Bu renkler, gerçek tuval yüzeylerinin arka planlarına gönderme yaparken, beyaz kenar bantları ise çerçeveleme işlevini vurgular. Vidalı izlenim veren noktasal detaylar, yüzeyde bir doku hissi yaratarak resmin illüzyonistik yapısını kuvvetlendirir.

Bu yapıt, sadece görsel bir aldatmaca sunmakla kalmaz; aynı zamanda sanat nesnesinin fiziksel yapısına dair bir iç bakış önerir. Eserin merkezinde yer alan dairesel alan, klasik tuvalin ötesinde alternatif bir yüzey düşüncesi önerirken, izleyiciyi resim yüzeyinin sınırları ve gerçekliği üzerine düşünmeye davet eder.



Görsel 33. Eyüp ÇAKMAK, “Fare”, 25,5x25,5cm, T.Ü.Y.B, 2023

Sanatçı bu küçük boyutlu çalışmasında, izleyiciyi yüzeyin fiziksel düzleminden koparıp illüzyonist bir sahneye çeker. Resmin merkezinde yer almayan fakat dikkatle yerleştirilmiş fare figürü, yüzeyin sol alt çeyreğine yakın konumlandırılmıştır. Özellikle farenin başı, klasik altın orana denk gelen bir noktaya yerleştirilmiştir. Bu matematiksel oran sayesinde bakış, içgüdüsel olarak farenin başına odaklanır ve eserin tüm gerilimi bu küçük canlı üzerinden kurulur.

Farenin yerleştirildiği alan, görsel olarak üç boyutlu bir oyuk izlenimi verir. Tuvalin yüzeyinde aslında fiziksel bir derinlik bulunmasa da iç kısmın koyu siyah tonla boyanması, tam anlamıyla bir delik etkisi yaratır. Bu alanın sınırlı aydınlatılması, farenin ön kısmını öne çıkarırken arka bölgesini neredeyse görünmez hâle getirir. Bu hem saklanma hem de görünür olma hâlini aynı anda taşıyan bir gerilim yaratır.

Tuvalin kenarlarını çevreleyen ahşap çıtalar ve üzerlerindeki zımba izleri, yapının sıradanlığına ve kullanım izlerine işaret eder. Bu detaylar, izleyiciyi doğrudan

tanıdık bir nesneyle gerçek bir tuvalin arka yüzeyiyle karşı karşıya bırakır. Özellikle üst kenardaki çatlak ve boya döküntüsüne benzer lekelenmeler, yüzeyin zaman içinde yıpranmış olduğunu düşündürür; fare içinse burası tam da “doğal” yaşam alanıdır.

Farenin bakışı doğrudan izleyiciye yönelmez; baş hafif öne eğik, gövde karanlığa çekilmiş hâldedir. Bu konum, tehdit değil ama tetikte bir dikkat hâlini yansıtır. Kuyruğunun kadrajın dışına doğru kıvrılarak çıkması, illüzyon etkisini kuvvetlendirir. İzleyiciye neredeyse fiziksel olarak dokunacakmış gibi görünen bu ayrıntı, resim ile gerçeklik arasındaki sınırı belirsizleştirir.

Tuvalin küçük ölçekte (25,5 x 25,5 cm) kurgulanmış olması, farenin boyutuna ilişkin inandırıcılığı artırır. Resmin boyutu izleyiciye mesafe bırakmaz; onu yaklaştırmaya, incelemeye, adeta eğilip farenin “gerçekten orada olup olmadığını” kontrol etmeye zorlar. Bu eser, yalnızca teknik bir illüzyon başarısı değildir; aynı zamanda bakış, ölçek ve mekâna dair algıları yeniden düşünmeye çağıran, yoğunlaştırılmış bir optik deneyim sunar.



Görsel 34. Eyüp ÇAKMAK, “Küçük Tuvalin Arkası”, 25,5x25,5cm, T.Ü.Y.B, 2022

Küçük Tuvalin Arkası adlı bu çalışmada sanatçı, izleyicinin yüzleşmeye alışkın olmadığı bir yüzeyi tuvalin arka kısmını sahnenin merkezine taşır. Kumaşın gerildiği çerçeve, zımbalar, kıvrılmış köşe dokuları ve tuval bezinin kenar kıvrımları neredeyse birebir doğrulukla aktarılmıştır. Özellikle sol alt ve sağ üst köşelerdeki beze ait kat izleri, yüzeyin boya değil nesne olduğuna dair yanılsamayı pekiştirir.

Işık kullanımı sade ama yönlendiricidir; üst kısımdaki bezin altına düşen ince gölge, dokunun havaya kalktığı hissini verir. Sağ kenardaki çıta ile tuval arasında kalan koyu sarımsı alan, boşluk etkisini güçlendirir. Zımbaların rastgeleliği sahiciliği artırır; hepsi aynı yönde değildir, bazıları hafif yamuktur tıpkı gerçek bir tuvalde olduğu gibi. Bu detaylar, resmin "görünmek istemeyen" yüzünü sahneye alır.

Bu eser, bir nesnenin temsilinden çok, temsilin yapı bozumunu konu eder. İzleyiciye resmin ön yüzünü değil, arkasını sunarak, bakışın yönünü ve beklentisini tersyüz eder.



Görsel 35. Eyüp ÇAKMAK, “Giorgio de Chirico’nun “Aşk Şarkısı” eserine gönderme”, 85x70 cm, T.Ü.Y.B, 2023

Sanatçı bu eserinde, Giorgio de Chirico'nun The Song of Love (1914) tablosunu doğrudan alıntılar; fakat görsel hiyerarşi, nesne yerleşimi ve kompozisyon kurgusunu koruyarak, çağdaş nesnelerle ona esprili bir gönderme yapar. Orijinal eserdeki klasik büst burada yeniden ele alınmış, ancak başına bağlanan kırmızı bandanayla hem tarih dışı bağlamından koparılmış hem de popüler kültür estetiğine taşınmıştır.

Chirico'nun gizemli eldiveni, bu yorumda bulaşık eldivenine dönüşür. Parmak ucundaki köpük detayları, resme hem mizah hem de gerçekçilik katar. Yine orijinal eserde yer alan yeşil top, bu kez sarı-yeşil bir süngerin biçimsel izdüşümüne indirgenmiştir. Plastik fırça ise Chirico'nun sert ve mimari mekân dilini yumuşatarak ev içi temizlik sahnesiyle yer değiştirir. Tüm bu öğeler, tıpkı Chirico'nun yaptığı gibi, bir vitrin estetiği içinde sunulur; ama burada vitrin, nostalji yerine ironiyi taşır. Derinlik yanılsaması korunmuştur ancak mekân duygusu, gerçeklik yerine sahneleme izlenimi verir. Bu eser, metafizik sanatın en ikonik kompozisyonlarından birini, çağdaş yaşama ait nesneler aracılığıyla hem yorumlar hem de tiye alır. Bu bakımdan, göndermenin taşıyıcısı yalnızca biçim değil, içerikteki dönüşüm ve mizah hissidir.



Görsel 36. Eyüp ÇAKMAK, “İsimsiz”, 70x100cm, T.Ü.Y.B, 2023

Bu çalışma, ön yüzeydeki cam kırığı izlenimi, resme hem mekânsal derinlik hem de kurgusal bir patlama anı katıyor. Bu kırıklar, resim düzlemine işlenmiş boyasal izler olsa da hacimsel gölgelerle gerçek bir çatlak algısı yaratıyor. Sağ ve sol kenarlarda yer alan kıvrılmış beyaz şeritler, bant ya da sökülmüş yüzey kenarı izlenimi veriyor; fakat aynı zamanda sahte bir üç boyut hissi taşıyor. Bu bantlar, düzlemin üzerine yapıştırılmış gidi durması espası arttırıyor. Arka planda ise, pastel renklerle yıkanmış soyut bir atmosferle birlikte sağ üst bölgede beliren silik bir doğa manzarası, sahte bir pencere etkisi yaratıyor. Bu bölüm, kırık camla birlikte dış dünyaya dair duygusal bir bakışın simgesi gibi duruyor.

Eserin köşelerindeki karton desenli detaylar, çerçeveye yüzey arasındaki sınırı belirsizleştirirken, resmin bir kutu ya da sahne maketi gibi algılanmasına yol açıyor. Böylece sanatçı hem resmi hem de onu taşıyan yüzeyi birer illüzyon nesnesine dönüştürerek gerçek ile temsil arasındaki ilişkiyi sorguluyor.



Görsel 37. Eyüp Çakmak, “İsimsiz”, 80x100cm, T.Ü.Y.B, 2023

Sanatçının diğer bir eserinde ahşap çerçeve görünümündeki sınırlar, eserin bir resim değil de arkasına bir şeyler monte edilmiş fiziksel bir yüzey olduğunu düşündürüyor. Kompozisyonun merkezinde yer alan turuncu kayışlar ve yeşil rulo, gerçek bir nesne gibi hacimsel olarak öne çıkıyor. Kayışların gerginliği, sanki arkadaki yüzeyi sabitleyormuş gibi bir işlevsellik izlenimi veriyor. Oysa tüm bu detaylar boyayla oluşturulmuş; gerçek değil, resmin ta kendisi. Arka planda beliren soyut

desenli kumaş ya da afiş yüzeyi, hem bir reklam panosu hissi yaratıyor hem de modernist grafiklere gönderme yapıyor. Bu desenin üzerine katlanan kıvrımlar, kırıksıklıklar ve gölgeler, yüzeyin fiziksel varlığına dair yanılsamayı pekiştiriyor.

Sanatçı hem tuvalin taşıyıcı yapısına hem de resmin illüzyon kurucu doğasına dikkat çekerek izleyiciyi resmin yüzeyiyle ilişkisini sorgulamaya çağırıyor. Hazır nesne estetiğini, gerçeklikle temsili bulanıklaştırmak için boyama teknikleriyle yeniden üretiyor.



SONUÇ

Sanat tarihi boyunca görsel gerçeklik arayışı, farklı dönemlerde çeşitli teknik ve anlatım biçimleriyle sanatçıların ilgisini çekmiş; izleyicinin algısını yönlendirmek ya da şaşırtmak amacıyla yaratıcı yöntemler geliştirilmiştir. Bu bağlamda trompe l'oeil tekniği, sanatın optik yanılsama gücünü en üst düzeyde kullanan ve yüzeydeki düzenlemelerle üç boyutlu bir gerçeklik algısı oluşturmaya çalışan nadir tekniklerden biri olarak öne çıkmaktadır. Antik dönem fresklerinden başlayarak Rönesans'ta bilimsel perspektif anlayışıyla desteklenen bu teknik, Barok dönemde görsel aldatmacanın estetik bir dil hâline gelerek zirve noktasına ulaştığı görülmektedir. İzleyici ile eser arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmayı hedefleyen bu yaklaşım, sanatın yalnızca temsil eden değil, aynı zamanda düşündüren ve sorgulatan yönünü de ortaya koymaktadır. Bu tekniksel ve düşünsel mirasın en etkileyici temsilcilerinden biri olan Cornelis Norbertus Gijsbrechts, 17. yüzyılın ikinci yarısında trompe l'oeil tekniğini hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde geliştirdiği sonucuna ulaşmıştır.

Gijsbrechts'in çalışmaları, izleyiciyi kandırma çabasının ötesine geçerek resim ile gerçeklik arasındaki sınırları sorgulayan sofistike yapılar hâline gelmiştir. Ters çevrilmiş tuvaler, duvara dayalı resim panoları, yanılsamalı nesne kümeleri gibi unsurlar; onun hem maddesel hem de algısal düzeyde resimsel bir problem hâline getirme çabasını göstermektedir. Gijsbrechts'in yapıtlarında görülen yanılsama, yüzeyin manipülasyonu ile oluşturulmuş görsel bir oyundan ibaret olmayıp; aynı zamanda resmin doğasına, temsil sorununa ve sanatın işlevine yönelik derin bir yorumlamayı da içinde barındırmaktadır.

Trompe l'oeil'ün tarihsel gelişiminin ardından, bu teknik günümüzde de hem kavramsal hem estetik anlamda dönüşerek farklı anlatım olanakları içinde varlığını sürdürmektedir. Bu gelenek içinde yer alan çağdaş uygulamalarda, klasik yanılsama stratejileri yeni materyaller, anlatılar ve düşünsel içeriklerle yeniden yapılandırılmakta; sanatçılar bireysel deneyimlerini bu teknikle harmanlayarak yeni ifade biçimleri oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, güncel sanat pratiklerinde trompe l'oeil yalnızca teknik bir beceri olarak değil, aynı zamanda bireysel ve toplumsal temsillerin sorgulandığı çok katmanlı bir alan olarak değerlendirilmektedir.

Çalışma kapsamında değerlendirilen örneklerde, trompe l'oeil'ün uygulama yöntemleri olan perspektif, espas, renk ve ışık-gölge gibi öğelerin ne denli güçlü bir yanılsama etkisi yaratabildiği açıkça görülmektedir. Bu tekniksel yapı taşlarının doğru bir şekilde kurgulanmasıyla ortaya çıkan görsel etki, yalnızca optik bir aldatmaca değil; izleyiciyi düşünmeye, sorgulamaya ve eseri farklı açılardan yorumlamaya teşvik eden bir estetik organizasyona dönüşmektedir. Bu bağlamda, Gijsbrechts'in oluşturduğu tarihsel temel, çağdaş sanatçılar için yalnızca bir referans değil, aynı zamanda bir araştırma ve yeniden üretim alanı işlevi görmektedir. Günümüzde gerçekleştirilen trompe l'oeil çalışmalarında, bireysel yaşantıların, toplumsal meselelerin ya da kavramsal soruların bu teknik aracılığıyla görsel dile dönüşmesi, sanatın ifade gücünü genişletmekte ve izleyici ile sanatçı arasında farklı bir bağ kurmaktadır.

Bu yüksek lisans tezinde, sanat tarihinde görsel yanılsamanın bir ifade biçimi olarak geçirdiği dönüşüm, özellikle trompe l'oeil tekniği ekseninde kapsamlı bir biçimde incelenmiştir. Araştırma sürecinde, optik illüzyonun yalnızca biçimsel bir yöntem değil; aynı zamanda algı, gerçeklik ve temsile ilişkin felsefî tartışmalara zemin hazırlayan çok katmanlı bir yaklaşım olduğu ortaya konmuştur. Bu bağlamda, trompe l'oeil'ün tarihsel gelişim süreci ele alınarak, Antik dönemden başlayıp Rönesans, Barok ve çağdaş sanat evreleri boyunca geçirdiği dönüşüm detaylı şekilde değerlendirilmiştir. Çalışma, söz konusu tekniğin sanattaki yerini ve işlevini, teorik altyapısıyla birlikte sanatçı perspektifinden yorumlayarak, bu alana yönelik aşina bir dilde sentezlenmiş nitelikli bir bilgi kaynağı sunmayı amaçlamaktadır. Bu yönüyle çalışma, hem sanat tarihi literatürüne katkı sunmayı hem de görsel illüzyona dayalı tekniklerin kavramsal gücüne dair yeni bakış açıları kazandırmayı hedeflemektedir.

KAYNAKÇA

- Akçay, A. A. (2015). Resimde Gerçeklik ve Aldatma, Trompo L'Oeil Ve Fotogerçekçilik.
- Aktaran: Beyoğlu, A. Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı Ve Yanılsama
- Aktaran: Çalış, E., & Bilginer, O. (2024). Trompe L'oeil Sanatında Gerçeğe Öykünme Süreci Ve İzlerin Rolü.
- Altaş, Ş. (2018). İmgenin Bakışı.
- Buchholz, E. L., Bühler, G., Hille, K., Kaeppele, S., & Stotland, I. (2013). Sanat. NTV Yayınları.
- Çalış, E., & Bilginer, O. (2024). Trompe L'oeil Sanatında Gerçeğe Öykünme Süreci ve İzlerin Rolü.
- Dartar, S. (2023). Rönesans, Barok Ve Rokoko Ekseninde Bir Teknik . Erciyes Akademi.
- Farthing, S. (2017). Sanatın Tüm Öyküsü.
- Gezer, Ü. (2019). Çağdaş Sanat ve Tasarım Eğitiminde.
- Gombrich, E. (2015). Sanat Ve Yanılsama Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi. Remzi Kitabevi.
- Google Arts & Culture (2023). *Cornelius Norbertus Gijsbrechts*. <https://artsandculture.google.com>
- Harmancı, A., Gürpınar, Ö., & Demir, A. (2021). Sanatta Espas-Mekân İlişkisi: Mehmet Kavukcu Örneği.
- Hauser, A. (2017). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Çev. Belkıs Çorakçı Dişbudak). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kazancı, F. T. (2018). Görünenin Ötesinde: 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Görsel Zekâ Ve Oyunlarkeleşoğlu, B., & Uygungöz, M. (2014).

- Keleşoğlu, B., & Uygungöz, M. (2014). Sanat Ve Tasarımda Anamorfik.
- Kocalan, M., & Türkdoğan, T. (2024). Resim Sanatında Mekân Yanılsamasının Koşulları Ve Perspektifin Rolü. *Uluslararası Sanat Ve Estetik Dergisi*.
- Leppert, R. (2021). Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi.
- Nanay, B. (2005). Is Twofoldness Necessary For Representational Seeing? *British Journal Of Aesthetics*.
- Statens Museum for Kunst (2024). *Cornelius Norbertus Gijsbrechts Collection*. <https://www.smk.dk>
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (Tarih Yok). Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü.
- Şahin, D., & ÖZKEŞ, Ş. (Tarih Yok). Erwin Panofsky'nin İkonografik Ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Diego Velazquez'in "Aynadaki Venüs" İsimli Eserinin Analizi.
- The Metropolitan Museum of Art (2022). *Trompe l'oeil in Northern European Art*. <https://www.metmuseum.org>
- Turani, A. (2020). Sanat Terimleri Sözlüğü. Remzi Kitabevi.
- Ülker, D. (2014). Mekan Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas. www.Youtube.Com/Watch?V=8owctutamd0.
- Yönsel, M. (2021). Günümüz Sanatçısının Anamorfik İllüzyonu. *Social Sciences Studies Journal*.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Andrea Pozzo, “Aziz Ignatius’un Yücelmesi”, Fresk, 1691, (<https://fineartamerica.com/featured/1-glory-of-st-ignatius-1685-andrea-pozzo.html>), erişim tarihi: 16.12.2024

Andrea Pozzo, “Kubbe”, Fresk, 1685, (https://it.wikipedia.org/wiki/Pittura_illusionistica), erişim tarihi: 18.12.2024

Bridget Riley, “Akım”, Pano üzerine sentetik polimer boya, 148x 149,5cm, 1964, (<https://arthur.io/img/jpg/large/00017344cb0053fff.webp>), erişim tarihi: 10.01.2025

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Berber Cerrahlık aletleriyle Mektupluk”, T.Ü.Y.B, 125 x 109,5 cm, 1668, Copenhagen Statens Museum for Kunst (<https://mdl.artvee.com/sftb/601001sl.jpg>), erişim tarihi: 14.05.2025

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Çerçevelemiş bir Resmin Tersî’nin gerçek arka tara / Real back side The Reverse of a Framed Painng”, T.Ü.Y.B, 66.6x86.5 cm, 1670, (<https://www.meisterdrucke.uk/artist/Cornelis-Norbertus-Gysbrechts.html>), erişim tarihi: 22.03.2025

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Fildişi Bardaklı Bir Merak Dolabı”, 102,5x92.7cm, T.Ü.Y.B, 1670, (<https://mdl.artvee.com/ft/600997sl.jpg>), erişim tarihi: 14.05.2025

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Kahvaltı Sofrası ve Kadehlerle Trompe L'oeil”, 135,6 x186,9 cm, T.Ü.Y.B, 1672, (<https://mdl.artvee.com/sftb/600987sl.jpg>), erişim tarihi: 14.05.2025

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Keman, Müzik Kitabı ve Kaydedici ile Trompe l'oeil”, 117x80cm, T.Ü.Y.B, 1672, (<https://mdl.artvee.com/sftb/600995sl.jpg>), erişim tarihi: 14.05.2025

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Meyve Parçalarıyla Boşaltma Trompe l’oeil Şövalesi”, 226x123cm, M.Ü.Y.B, 1670, (<https://l24.im/0Ucnd>) , erişim tarihi: 02.04.2025

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Ters Çevrilmiş Tablo”, 66.6 x 86,5 cm, T.Ü.Y.B, 1670, (<https://www.smk.dk/wp-content/uploads/2018/09/kms1989-1600x1229.jpg>), erişim tarihi: 21.03.2025

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Trompe l’oeil, Falconer Çantası ve Şahinle Avcılığa Yönelik Diğer Ekipmanlarla”, 89.5 x77.5 cm, T.Ü.Y.B, 1671, T.Ü.Y.B, (<https://artvee.com/dl/trompe-loeil-with-pistols/>), erişim tarihi: 07.04.2025

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Trompet, Gök Küresi ve Duyuru ile Trompe l’Oeil, Frederik III”, 138,6x204.8cm, T.Ü.Y.B, 1670, (<https://mdl.artvee.com/ft/600994sl.jpg>), erişim tarihi: 14.05.2025

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, “Vanitas Still Life”, 84,4 x 78,1 cm, T.Ü.Y.B, 1667-1668, (<https://collections.mfa.org/objects/33611/vanitas-still-life>), erişim tarihi: 05.04.2025

François Niceron, “Anamorfoz”, (Boyut bilinmiyor), (Tarihsiz) (<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Jean-Francois-Niceron/325095/anamorfoz.html>), erişim tarihi: 10.10.2024

Genç Hans Holbein, “The Ambassadors/Büyükelçiler”, 207x209.5cm, M.Ü.Y.B, 1533, (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>) erişim tarihi:13.08.2024

Giambattista Tiepolo, “Güneş Arabasındaki Apollon, I. Beatrice’i I. Frederick Barbarossa’ya Götürüyor”, Fresk, 1753, (<https://arthive.com/res/media/img/oy800/work/a03/750657.jpg>), erişim tarihi: 05.01.2025

Leonardo da Vinci, “Adoration of the Magi” (Müneccim Kralların tapınması) için arka plan perspektif çalışması”, Gümüş uçlu kalem ve bister, Uffizi Galerisi,

Floransa, 1481, (<https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-muneccim-kralların-tapınması-icin-arka-planın-perspektif-calismasi-1481-dolaylari>), erişim tarihi: 01.06.2025

Leonardo Da Vinci, “Leonardo’ nun Gözü”, Desen, 1485, (www.youtube.com/watch?v=8owCtUTaMd0), erişim tarihi: 09.08.2024

Louis-Léopold Boilly, “Tuvalin içinden geçen bir kedi”, 85 × 96 cm, T.Ü.Y.B, 1800-1805, <https://arthive.com/res/media/img/oy800/work/419/667585.webp>), erişim tarihi: 11.07.2024

Pere Borrell del Caso, “Eleştiriden Kaçış”, 75,7 cm x 61 cm, T.Ü.Y.B, 1874, (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Escaping_criticism_by_Caso.jpg), erişim tarihi: 12.07.2024

Samuel van Hoogstraten, “Still Life”, 46x58 cm, T.Ü.Y.B, 1664, (<https://www.thoughtco.com/what-is-trompe-loeil-177829>), erişim tarihi: 12.07.2024

Victor Vasarely, “Vega 200”, 200x200cm, T.Ü.A.B, 1968, (<https://uploads8.wikiart.org/images/victor-vasarely/vega-200-1968.jpg>), erişim tarihi: 15.02.2025

Victor Vasarely, “Yuh”, 200x200cm, T.Ü.A.B, 1978, (<https://webclasse.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/09/vega-boo-victor-vasarely-le-bric-a-brac-de-potzina.jpg>), erişim tarihi: 07.02.2025

William Scrots, “Edward VI”, 1546, (<https://collectionimages.npg.org.uk/large/mw02032/King-Edward-VI.jpg>), erişim tarihi: 20.09.2024

EKLER**EK-1: ETİK BEYANI**

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

...../...../.....

Eyüp ÇAKMAK

EK-2: TEZ ORJİNALLİK RAPORU**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ****Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez Başlığı: Trompe L'oeil Tekniğinin Resim Sanatındaki Yeri ve Cornelis Norbertus Gijsbrechts'in Resimleri Üzerinden Çözümlemeler

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
04.06.2025	94	114506	28.05.2025	4	2691898418

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

İmza

Eyüp ÇAKMAK

Öğrenci No: 202253002004

Anasanat Dalı: Resim

Program (İşaretleyiniz)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL

**EK-3: Master's/Proficiency in Art/PhD
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

**AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of FineArts**

Title: The Place of Trompe L'oeil Technique in Painting Art and Analysis on the Paintings of Cornelis Norbertus Gijsbrechts

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows.(Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
04.06.2025	95	114506	28.05.2025	4	2691898418

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

Student No.: 202253002004

Department: PAINTING

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated Phd
X			

Signature

Eyüp ÇAKMAK

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL