

HEYKELDE FORM ALGISI

Füsun OKKAY
(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir-1998

HEYKELDE FORM ALGISI

Füsün OKKAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Şahin Özyüksel

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mart, 1998

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

HEYKELDE FORM ALGISI

Fusun Okkay

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mart 1998

Danışman: Prof. Şahin Özyüksel

Bu çalışmada, her formun görme yoluyla yani görsel algı yolu ile duyuma; izlem ve sezgi olarak pek çok imgelemi yollaması ve bu yolla bakan kişide yeni anlam, duygu ve düşünce yaratma çabası anlatılmaya çalışılmıştır.

Bir formu algılamada, derinlemesine kadar oluşumu, onu etken olan faktörler ve formu algılamadaki öğelerin birbiriyle olan ilişkileri tek tek ele alınarak irdelenmiştir.

Form, Biçim, nedir? tanımı, “Algıdaki Düzen ve Görme Duyusu”, Form ve Biçim Algısı, Heykelde Dış Görüntü Değerleri, Heykel Sanatında Algıya Etken Faktörler, Estetiksel Form ve Sanat Yapıtı, Bir Sanat Eserine Görsel Açıdan bakabilmek gibi başlıklarla oluşan bölümler, geniş açıklamalarla, örneklerle ve alıntılarla desteklenmiştir.

Görsel Algılamada etken olan formun; varoluş görüntülerini oluşturan öğeler, ifade öğeleri ve içsel estetik değer öğeleri fizyolojik ve psikolojik açıdan ele alınarak yapılan araştırmalarla, görsel ve içeriksel açıdan, formun anlamını değiştirdiği gibi, duyarlılığımızı harekete geçirmekte de büyük rol oynadıkları verilmeye çalışılmıştır.

Ayrıca, çalışmada yer alan sanatçıların, yapıtları ile de algılama ve algılamadaki psikolojik etmenlerde en etkili biçimde yansıtılmaya çalışılmış ve insanoğlunun, duyuşsal, fiziksel etkilenmeleri de, verilen bu örneklerle yansıtılmıştır.

Burada, algılamaya etken olan tüm veriler birarada kullanılmaya çalışılmış ve tüm bu konu ile ilgili araştırmalar resimsel örneklerle desteklenmiştir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
MERKEZ KÜTÜPHANESİ

ABSTRACT

In this study, it has tried to explain that each form has sended a few images as sensation, impress and intuition by the way of meaning. It means that by the way of visual perception and someone whose afford to create new meaning, idea and opinion looks with this vision.

While perceiving a form, its existing to deeper, the factors which effect it and the relationships between the elements which provides to perception of form were examined with all details.

What's the form, shape and figure? Their definitions, the sections which were formed with like these headlines, primitive order and sense of observe in intelligent, perception of form and shape, the value of outside apparition at statue, the factors which effect the perception in statue art, esthetical form and work of art, the ability to look at an art with audiovisual way were supported with more informations, examples and quotations.

It has tried to take on psychologically and physiologically existence apparitions elements, expression elements and aesthetics value elements of the form which is effective at the visual perception and then to give their big role not only to change the meaning of form but also to stimulate our sensitivity.

Moreover, it has tried to reflect effectively the perception and the psychological factors of perception with the works which belong the artist who were in work and human's sense and physical activation has reflected with these given examples.

DEĞERLENDİRME KURULU VE ENSTİTÜ ONAYI

İmza

Danışman : Prof.Şahin Özyüksel
Üye : Prof. : Oya Kınık
Üye : Yav. Doç. Faruk AZALAYEK

Tezin kabul edildiği tarih: 6...5...1998

Tez'in, ilgili yasa ve yönetmeliklerin öngördüğü teknik ve bilimsel koşulları karşıladığı ve adayın "Heykel Anasanat Dalı"nda Yüksek Lisans derecesi almaya hak kazandığı anlaşılmıştır.

Prof.Dr. Ender ÖZKALP

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
DEĞERLENDİRME KURULU VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
RESİMLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

1.1. FORM (ŞEKİL)	2
1.2. BİÇİM	6
1.3. ALGI	8

BÖLÜM II

ALGILAMADAKİ DÜZEN VE GÖRME DUYUSU

2.1. GÖRME FİZYOLOJİSİ	11
2.2. GÖRSEL ALGI	16
2.2.1. Optik Göz Yanılgıları	22
2.2.2. Bağıntılı Ayırtetme	24
2.2.2.1. Işık	27
2.2.2.2. Renk	29
2.2.2.3. Doku ve Dokunsal Değerler	30
2.2.2.4. Derinlik	34

2.3. FORM VE BİÇİM ALGISI	35
2.3.1. Gestalt Psikolojisi	38
2.3.2. Form Düzenleme Yöntemleri	40
2.3.2.1. Ekleme	40
2.3.2.2. Modülasyon	40
2.3.2.3. Şematize Etme	41
2.3.2.4. Uyarlama	41
2.3.2.5. Çevresel Değişim	41
2.3.2.6. Soyut Bölme	41
2.3.2.7. Büyültme	42
2.3.2.8. Ters Çevirme	42
2.3.2.9. Malzeme ve Doku Değiştirme	43
2.3.2.10. Görsel Çekicilik Oluşturma	43
2.3.2.11. Yapısal Transformasyon (Aktarma)	43
2.3.2.12. Çıkarma Yapma	43
2.3.3. Sembolik (Somut) Formlar	44
2.3.4. Salt (Soyut) Formlar	47
2.3.5. Algısal ve Nesnel Şekil-Zemin İlişkisi	48
2.3.6. Algılamada Şekil (Form) Psikolojisi	52
2.4. HEYKELDE DIŞ GÖRÜNTÜ DEĞERLERİ	56
2.4.1. Formda Ölçü Ögesi	57
2.4.1.1. Ölçüde Oran İlişkisi	59
2.4.1.2. Ölçü ve Strüktür	60
2.4.2. Formda Yön Ögesi	61
2.4.2.1. Yön Çeşitleri	63
2.4.3. Formda Aralık (Espas) Düzenlemeleri	65
2.5. HEYKEL SANATINDA, ALGIYA ETKEN OLAN FAKTÖRLER	66
2.5.1. Görsel Düzen	66
2.5.2. Heykel ve Mekan	69
2.5.3. Çizginin Heykeldeki Etkisi	72

2.5.4. Maddi Mekan	74
2.5.5. Form ile Malzemenin Bütünlüğü	79
2.5.6. Form ve Devingenlik (Hareket)	86
2.5.7. Estetiksel Değer Olarak Ritm ve Simge	97

BÖLÜM III

3.1. ESTETİKSEL FORM VE SANAT YAPITI	100
3.2. FORMUN YARATILMASI VE ALGILANMASINDA ESTETİĞİN ÖNEMİ	101
3.3. GÖRSEL ALGIDA ESTETİKSEL HAZ	102

BÖLÜM IV

4.1. BİR SANAT ESERİNİ GÖRSEL AÇIDAN BAKABİLMEK	104
SONUÇ	106
KAYNAKÇA	107

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1 “Gent Altarında Müzik Çalan Melek”	24
Resim 2 Constantin Brancusi “Sonsuz Sütun”	26
Resim 3 İsimsiz 1	33
Resim 4 Henry Moore (heykel)	33
Resim 5 Mısır İşi Cam Vazo	54
Resim 6 Michelangelo “Şevkat”	56
Resim 7 Meriç Hızal “Toroslar”	58
Resim 8 Alberta Giametti “Orman”	59
Resim 9 Van Gogh (Resim)	60
Resim 10 Michelangelo (Heykel)	64
Resim 11 Meriç Hızal “Ateş”	67
Resim 12 Ernest Barlach “Kılıç Çeken Adam”	70
Resim 13 Francescoda Sant Agada	71
Resim 14 Pathenon Tapınağı	73
Resim 15 Acoma Kızılderilileri	75
Resim 16 Mohica Küpü	76
Resim 17 Antoine Pevsner “Gelişebilen Sütun”	77
Resim 18 Arnolfo Di Cambio “Meryem Doğumda”	78
Resim 19 Henri Matisse “Uzanmış Çıplak”	78
Resim 20 Aristide Maillol	81
Resim 21 Constantin Brancusi “Balık”	82
Resim 22 Sienna Heykeli	83
Resim 23 David Hayes “Giyinen Kadın”	84
Resim 24 Reginald Butler “Kız”	85
Resim 25 Alberto Giacometti “Şehir Kavşağı”	88

Resim 26	A.Calder	90
Resim 27	M.Duchamp (Heykel)	90
Resim 28	Umberto Boccioni (Form)	92
Resim 29	Marcel Duchamp (Resim)	93
Resim 30	Grek Heykeli (Keyhusrev)	94
Resim 31	Isamu Noguchi (Keyhusrev)	94



GİRİŞ

Görsel sanatlarda kurulan iletişim ve ilişkide üç temel eleman yer almaktadır. Bunlardan ilki yapıtına birçok bilgiyi kodlayan kişi, ikincisi kodlanmış bilgiyi taşıyan nesne ve son olarak da aldığı etkiyi görsel yolla algılayan seyircidir.

Formu biçimlendiren, ortaya koyan sanatçıdır. Sanatçı bir bireydir; düşüncesi, davranış biçimi ve duyguları ile yaratıcı birey. Düşlerine, hayallerine sanat ortamı içinde biçim verir. Onları zihnindeki soyutlamalardan kurtarıp, gerçek ve somut bir nesneye dönüştürebilir. İşte bunu gerçekleştirirken de kendi dışındaki bireylere anlatma ihtiyacını duyar. Bu nedenle sanatçı kendi alanında ortaya koyduğu biçimin estetik yoğunluğunu iyi seçmek zorundadır. Çünkü doyum yaratmayan form, algılama olayını ve iletişimin kurulmasını engeller. Sanatçı özel olarak elde ettiği bilgileri, seyircinin görme duyularına etki edecek biçimleri bilmek ve bulmak zorundadır. Yapıta yüklenen mesajı en iyi ifadelendirecek anlatım araçlarını çok iyi değerlendirip, ortaya koymak ve organize etmek durumundadır. Çünkü form, içsel-dışsal estetik değer öğeleri ile maddeleşmektedir. Bunlar da direkt göze hitap ederler ve ışık enerjisi ile hayat bulurlar.

Bu çalışmada verilen örneklerde ve açıklamalarda bir formun anlaşılmasında, algılanmasında; biçimsel düzen, denge, ritm, hareket, estetik değer öğelerinin etkin rol alması, biçim verme ve düzenleme ilkeleri ile kullanılmış olan görsel öğelerin, bakan kişiye iletide bulunması ve kendisinin de iletişim nesnesi olması gerektiği ele alınmıştır. Hem teorik, hem de yapıtsal örnekler ile heykel-form ve algı arasındaki etkileşimi, iletişimi ve bu iletişim ağını kuran ara öğeleri ile konu bütünüyle ele alınmış, irdelenmiştir.

BÖLÜM I

1.1. FORM (ŞEKİL)

İnsanoğlunun temel bir davranışı, çalışmak ve üretmektir. Çalışmak ve üretmenin dışında, yaratıcı birey karşımıza çıkar. Yaratıcı birey, içsel “düşlemlerine”, “ilham kaynaklarına”, “doğayla-toplumla” ilişkili iletişimlerine kendi tasarımlarında biçim verir. Yani sanatçı, kendi yaratıcı süreci içerisinde yaşamının kesitlerini, düşlerini, eserinde yansıtır, diyebiliriz. Tabii ki yaratıcı bu süreç içerisinde, işlevin-anlamanın belirlediği, işleve uygun düşünülen formun, tatbik edilecek şekilde, bir teknikte düzenlenmesi, dizaynı bunun sonucunda da insanoğluna üç ya da iki boyutlu bir tarzda sunulması da biçimi ortaya çıkarır.

Şekillendirme (form) ve Biçimlendirme, sanatçının kendi yaratıcı sürecinin son aşamalarından biridir. Bu yaratma süreci içerisinde, araştırma, inceleme ve insanoğlunun yaşamsal birikimleriyle, tasavvurun, ana işlevin-anafikrin yönlendirip-geliştirilmesi söz konusudur. İçsel anlama-işleve uygun form, “değişik değerlendirme yöntemleriyle” “çözümleme”ye çalışılır. (Özgönül, 1977, s.2)

Artık form maddeleşirken, biçimlenirken, üçüncü boyuta-yaşama geçerken; yalnız başına değildir. Bir form “biçim” alırken, estetik değer ve öğelere göre maddeleşir. Bu öğelerin biraraya gelmesiyle “estetik nesne” dediğimiz varlık meydana gelebilmektedir.

Sanatsal bir form yoğun bir estetik bilinci gerekli kılar. Estetik bilinç, görsel algıya bağlı bilgilerin depolanma, işlenme, canlandırma, soyutlama ve dışarlama işlevlerini içerir.

Formun Tanımı: Şekilin İngilizce’de karşılığı: **Form, Shape, Figure** (Plan-Diagram) Shape; biçim, şekil, suret (biçimlendirmek, düzenlemek,tanzim etmek, yaratmak, vücuda getirmek)

Form; bir varlığın dış çizgileri bakımından niteliği.

Formun anlamı Felsefe Sözlüğü'ne göre ise; maddeye karşıt olan ve bir varlığın mahiyetini (özünü) belirleyen, ona temel özelliklerini kazandıran yapıdır. (Bu anlam, Aristoteles felsefesinin “form” anlayışının etkisinde ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır. Aristoteles'e göre, form ya da formel neden, maddeden farklıdır; form, fiildir; mükemmelliktir, bir şeyin yöneldiği amaçtır; meselâ ruh, canlı bedenin formudur; bedeni bir arada tutan, geliştiren ve onun beden haline gelmesini sağlayan ilkedir.). Bir nesnenin çevre hatlarının teşkil ettiği şekil (Bu anlamda da form, söz konusu nesnenin yapılmış olduğu maddede karşılıktır). (Ataley, 1994, s.156)

Yukarıda belirtilen ilk anlamın genişletilmesi ve başka alanlara uygulanması sonunda genel olarak maddeye karşıt olan “form” kavramına varılmıştır. Örneğin; bir akıl yürütmede, bu akıl yürütmenin uygulandığı kavramlar (terimler) arasındaki soyut ilişki formu oluşturur. Burada kavramların kendileri değil sadece aralarındaki ilişki söz konusudur. “Bütün insanlar ölümlüdür”, “Ahmet insandır”, “Öyleyse Ahmet de ölümlüdür.” şeklinde bir akıl yürütmedeki ilişki, yani “FORM” şöyle dile getirilebilir; “Bütün A'lar B'dir”, “C A'dır”, öyleyse “C, B'dir”. Formel mantığa göre, akıl yürütmenin formu doğru olduğu halde, maddesi, yani içerik bakımından verdiği sonuç yanlış olabilir.

Kant'a göre bilgide, duyuların sağladığı maddenin (muhtevanın) yanısıra bir de “form” vardır. Form, zihnin ve düşüncenin, bu içeriğe kattığı düzenleyici öğelerdir. Duyu verileri ancak bu unsurlar sayesinde düzenlenir ve kavranabilir hale gelir. Bilginin formel yönleri şunlardır; duyarlılıktaki “zaman” ve “mekan” anlayış gücündeki “kategoriler”, akıldaki “ideler”dir.

Başka bir tanımda da gene FORM; işlev-öz ve “strüktür” olarak dengelenip, yeni sentezler yaratma eylemlidir. (Atalayer, 1996, ders notları)

S.Itten ise formu; “Form, görünenle gören arasındaki bağlantı nesnesidir. Üç esas unsurdan oluşur; biçim, ölçü, durum (position). Bunlardan birinin noksanlığı, ifadedeki gücü azaltır” diye tanımlar.

Y.Candisky ise; “Ne olursa olsun, dar anlamı ile form, bir yüzeyin sınırlanarak, ötekisinden ayrılmasından başka birşey değildir. Dışsal olarak form böyle tanımlanır.” demiştir. Ama varolan, algımız dışında varolan, kendi yasalarıyla varolan herşeyin bir “varoluş” nedeni, içsel bir gerekliliği, içsel bir özü, içeriği daima vardır. Bu içli-dışlı

varoluş olmaksızın, onun bilgiye dönüşmesi imkansızdır. O halde form, varoluş anlamının, içeriğin dışavurumu, dışsal görüntüsüdür.

Hiç kuşkusuz her form, kendi gerilimleri, gereklilikleri ve nedenleri ile içsel bir anlam değeri içerir. Yani o, bilgiye dönüştürülmüşse, kendine özgü “gerilimleri” ile, zihinsel bir yapılaşma varlığıdır. Soyut olarak, imgesel bir içerik daima taşır.

Uygun form, insan ruhunda uygun titreşim yaratır. Psikolojide buna, “içsel zorunluluk ilkesi” denilir. Yani, formu oluşturan, dış-uzaysal sınırlar (dışsal kalıp), içsel anlamı, içeriği işlevi görünür kılıyor ise; sanatsal anlatımda o form, etkili bir varoluş değeri kazanmış demektir.

Doğadaki yüzeylerle sınırlanmış her madde, varlık, estetiksel ifade olarak bire bir kopya edilemez. Yani form ve biçim, bireye göre form ve biçimdir. Beynimiz ve gözlerimiz, olan gerçeği taklit etmeye çalışmamalıdır. Sanatçı, canlandırdığı nesneye, özel ya da evrensel bir anlam yüklemesi ile onu gerçek varlığının çok dışında bir yapıya dönüştürür. Ya da sanatta, bütünüyle değişmez bir formdan bahsetmek mümkün değildir. O, varolandan alınmış, algısal olarak “alıcı”ya göre yapılaşmış, hem içsel, hem de dışsal olarak kullanıldığı tasarımda, bütünü oluşturan gerekli bir “yapı” taşıdır. Çevresine ister uysun, ister karşıtlık oluştursun, genel bütünün anlamını “inşa” eden, kendine özgü dış yapı ve içsel anlamı ile bir ögesel varlık olarak yaratılmış, görüngü ögesidir.

Form kendi sınırları (parçaların oluşturduğu bütün) çevresindeki oluşumlar ve bireyin geçmiş deneyimlerine bağlı bilgilerin, özel bir bileşim olarak “sembol, resimsellik, kavram, işaret” göstergeleşmesi olarak “kodlanmıştır.”

Dış dünya ve iç yaşam zenginlikleri ile ilgili algılarımızı, “semboller” aracılığı ile ifade ederiz. Görsel sanatların dilini oluşturan “sembol ve işaretler” diyebileceğimiz simgesel değerler de, “tasarım öğeleridir.” Renk, doku, ölçü, leke vs. olan ögesel değerler, görsel sanatların özel işareti olan dil sembolleri ve elemanlarıdır. Bu dil, seyirci tarafından anlaşılır ve bilinirse iletişim olasıdır.

Göze gelen duyum, (bireyin güdülenmesini (motivasyonunu) ve eski birikimlerine göre anlam üretmeyi sağlayan) form ve biçimlerin kodlanmış bilgileridir.

Form; daima iç strüktürüne ve parçaların bileşim sistemine (konstrüksiyona) göre kazandığı geometrik yapısallığı keskinlik -ya da belirsizlik, güçlülük-ya da zayıflık,

ahenkli ya da ahenksizliği, itici ya da çekiciliği ile temel işlevselliğinin algılanmasıdır. Ayrıca anlamın, içeriğin, işlevin dış görünüşüdür de. Form, daima insan zihninin gördüğü üzerinde, dışsal örüntülerin anlama bağlı olarak yaptığı analizdir. Her form (şekil), ister bilinçli, ister bilinçsiz olsun, onun bir şeyi işaret ettiğini, onun birşeyi temsil ettiğini, yani onun içsel bir gücü-tözü, anlamı maddeleştirdiğini kabul ederiz. Yani o, varoluşun doğası hakkında mesaj ileten, bilgi veren görünenin “türünü” verir. Çünkü o, herhangi özel bir nesnelliğin “biçimi” olarak değil, o nesnelliğin türü olarak algılanır. (Atalayer, 1994, s.158)

Form, salt semiyotik bir varlıktır. Gösteren ve gösterilenin bileşimidir. Anlamın görüntü değerleri ile sınırlanmasıdır.

Form, çevrenin koşullarına bağlıdır. Uzayda alt-üst, dik-eğik vs. gibi kavramsal ayırtlar sözkonusu olamaz. Form, yaşadığımız doğal ve sosyal çevreyle ve kendi kafamızın içindeki düşünceler, rüyalarla var olur ve bunların birikimiyle birlikte harekete geçer. Harekete geçebilmesi için Estetik Görüntü Öğelerinin de yanında olması ve görünenin strüktürünü, yönelişini, ekselerini, sistemleşmesini, yere, doğal ortama göre değerlendirip algılayalım. Bu algılamamızın çevreyle ortamla birlikte oluşumu, uzaysal yönelmedir. Yani birey, uzaysal “oriyantasyona”¹ göre formu algılar. (Gürer, 1970, s.9, 10, 11) Görünen, gösterilenle algılanıp-kavranır. Sıradan birey biriktirdiğiyle, görüneni “anamlandırıp” kavrar. Yaratıcı birey ise, yine birikimleriyle kavrar, ama “yeni kavrayışlar”, ayrı, farklı, seçilmiş görünen-gösterilen bileşimleri de üretir. Yani o, yeni iletişim ve bildirişimleri maddeleştiren gösterenler üretir. Yani, doğadan alır ve bu yaratıcı süreç içerisinde de; gerçeği, kimi zaman “somut natüralist” kimi zaman da soyut gösteren olarak üretir. Yaratıcı, gösterenle gösterilenler arasında yeni bilgiler örgüler. Kısaca, yeni formlar, içsel etkenliği olan görünüşler yaratır.

Yukarıda belirtildiği gibi, form; zihinsel bir yapılaşma varlığıdır. Soyut olarak, imgesel bir içerik daima taşır, yani zihinde tasarlanan bir fikirdir ve “ne”nin cevabını verir; “nasıl”ın değil. Formun üç esas unsuru vardır ki, bunların noksanlığı ifadedeki kuvveti de azaltır. Bunlar; biçim, ölçü ve durumdur. Bir form, ancak bunlarla bütünlük kazanır.

¹ Oriyantasyon: Yönelme

1.2. BİÇİM

“Biçim”in sözlüksel anlamı; biçmek, tarz ve sureti-tarz, suret üslûp olarak geçmektedir. (Atalayer, 1994, s.156)

Tasarımcılara göre ise “Biçim; formun karşısında daha canlı olandır. Biçim, canlı varlığa; form da nature-morte (cansız varlığa) eşittir.” diyerek “biçim” ile “form” arasında böyle bir yapısal farklılık gözlemlemektedirler. Aslında bu ayrım, Alman psikoloğu Gestalt’ındır. “Temelinde daha çok bir canlılık bulunan, biçimdir.” düşüncesini savunur.

Amerikalı Lee F.Hodgen de biçimi şöyle tanımlamıştır. “Biçim: yaratıcı eylemin zihinde canlandırdığı şey, Form’da; kuvvetli konturları olan, şekildir.”

Her varoluş, kendi iç ve dış şartlarına göre sınırları olan bir bütündür. İşte genel olarak her varoluşun, sentezin “dış görünüşü”, onun “şekli”ni (formunu) oluşturur. Yani bir bütünün karakteristik tüm özelliklerini taşıyan genel görünüş formudur. Fakat, zaman gibi dış ve iç koşullardaki değişiklikler ve hareket gibi faktörler, her bütünün genel görünüşünü daha değişik bir görünüşe, pozisyona getirebilir. İşte herhangi bir cismin, varlığın bir anlık “pozisyonu”, o formun o anlık “biçimi” olur. Şöyle örneklenebilir; insanın genel bir şekli (formu) vardır. Fakat herhangi bir anda, bu genel form daha değişik bir görünüme girebilir. Oturmak, zıplamak, eğilmek, yuvarlanmak, koşmak vs. bunun gibi pek çok davranış türleri sergilenebilir. Bu genel insan formunun aldığı, farklı bir anlık görünüm, insanın o anki “biçimi”dir. (Atalayer, 1994, s.162)

İnsan bir biçimler dünyasında doğuyor. Doğal da olsa, yapay da olsa doğa yasaları ile belirlenmiş, doğal kaynaklarla sınırlı ve doğal güçlerle uzlaşmalı ya da çatışmalı bir çevreye açıyor gözlerini. Bütün nesne ve olguları karşılaştırdığında, onları kullanmaya, değiştirmeye giriştiğinde, hepsinin ardında bir olaylar dizisi olduğunu ve giderek bu olaylar arasında çok da karmaşık olmayan bir kurgu bulunduğunu görüp deniyor ve bunu bilincine işliyor.

Kısaca “algılama-yorumlama-tanıma” diyebileceğimiz bu kurgusal sürecin; karmaşıklığın bir düzen içine sokulması, çeşitliliğin kurallara bağlanması olarak tanımlanabilecek “biçimlendirme” etkinliğin ilk adımı olarak belirtilebilir.

Biçim verme etkinliğini insanların duygu, düşünce ve eğilimlerinin karşılıklı olarak iletilmesini ve bu yoldan toplumun yaşam deneyleri birikiminin, kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan bir “anlatım-iletim” aracı, başka bir deyişle, bir “dil” olarak yorumlayabiliriz.

İnsan yapımı tüm nesneler, bir istek-dilek-gerek karşılığı olarak tanım-tasarım-yapım aşamalarından oluşan bir biçim süreci olarak görülebilir. Bir sanatçının, zihninde canlandırdığı, tasarladığı fikir veya düşünce maddeleşirken, toplumun düşün ve değer dizgelerinin, deney ve eylemlerinin bir göstergesidir denilebilir. Bir başka deyişle, insan yapısı çevrenin tümü ve öğeleri, insanların yaşam biçimlerini belirleyen ilgi ve etkinliklerin, toplumun edindiği ve geliştirdiği değerlerin, kişilerin duygu ve deney eylem birikiminin yansıdığı birer kültür olgusudur. Bir biçimin varlığı, yalnız biçimin kendisine değil, insanın algılanma sürecine ve algılayan kişinin kişisel gereklerine, gerilimlerine ve giderek bir yandan beynin biyolojik yapısına bir yandan da sosyal ve tarihsel içeriğe bağlı görünmektedir.

İlk çağlarda, o dönemin insanları doğa ile uyumlarını sağlamak, yaşamlarını sürdürmek amacıyla aletler ve kaplar yapmışlardır. Tırnağını dişiyle kemirmeyi yersiz bulan ilkçağ insanı, daha sonradan makası düşünmüş ve ona biçim vermiştir. Bu bir alettir. İçtiği suyun ziyan olmadan ağzına akabilmesi için düşünmüş ve kabın ağzına özel bir biçim vermiştir. Böylelikle biçimlendirme ilkesi, insanın oluşturduğu biçimle, kendisine bir süreklilik kazandırdığının ayrımında olması, bu ortaya çıkarttığı biçime, insanca birşeyler katmayı başarmasıdır denilebilir.

Biçim; kendisine ister üretimini gerçekleştirmek ya da oluşumunu belirlemek, ister tanımlamak ya da kullanmak amacı ile yaklaşılsın; tek başına değerlendirilebilecek, yalın ve bir kerelik bir olgu gibi değil; insanın kendisiyle, çevresine bağımlı ve tarih dediğimiz evrimin bir bileşeni olarak düşünülme zorundadır. Biçime, fiziksel zamana karşı süreklilik kazandıran, onu bir ürün ya da olgu olmaktan çıkarıp, bir sürece, olaya dönüştürecek bu özelliği kazandıracak olan, biçimlerin evrimsel gelişimin bir bileşeni olabilme konusundaki başarıları olacaktır. Bu başarı, biçimin içinde taşıdığı ve kendini öncüllerine bağlayan, kendini izleyecekleri de belirleyen, bir “süreklilik özü”nün varlığına bağlıdır.

Doğada var olan her cismin, varlığın geometrik bir formu olduğunu da söyleyebiliriz. Geometride, yüzeyler ve cisimler “iki zıt uç arasında” dizilmiştir. Bu iki

zıt uç; üçgen ve dairedir. Cisimlerde ise; küre ve üçgen prizma bulunur. Tüm biçimler bu iki zıt uç arasında adeta uyumlu bir “silsile” takip ederler. Yani yuvarlaktan-köşeliye doğru bir geçiş vardır. Köşeli-sivri (kübik-prizmatik) biçimler ile, yuvarlak-elips biçimler, iki zıt uç olarak kabul edilir. Bu ise şu gerçeği doğrular, diyebiliriz.

Doğal formlar, söz konusu iki zıt uç arasında, bir diğerine göre farklılıklar, zıtlıklar içerir. Yine formlar, salt varlık olarak kendisini oluşturan geometrik öğeleri bakımından da zıtlıkları üstlerinde taşırlar. Örneğin, kare formunda “eşit faktörler” çok olmasına rağmen, yön, ölçü gibi zıtlıklara da sahiptir. Yine her varlığın değişik biçimleri de, birbiriyle zıtlık içerebilir.

İki zıt uç arasında, birbirine yakın durumda olan biçimler ise “uygunluk” gösterirler, yani az çok birbirlerine benzerler. Var olan herşey, “çelişmelerin birliği” olduğuna göre, her tasarımda biçimsel uygunluklar ve zıtlıklar, kaçınılmaz olarak yer alacaktır. Bunlar arasında da sağlanacak olan denge, uyum; tasarının “bütünlüğünü, birliğini, güzelliğini” oluşturacaktır.

O halde, biçim bakımından “uyumlu, dengeli, armonili ve birlik” gösteren tasarım oluşturabilmek için; biçimleri yaratan geometrik zıt elemanların ve yüzeyler arasındaki zıtlıkların bilinçlice düzenlenmesi gerekir. Birbirini reddeden zıt biçimler, “uyumsuzluk” daha açık ifadesi ile “biçimsel anarşi” yaratabilirler. Yine anlamı zorlayan, işleve uymayan, anafikri yansıtmayan biçimler, bütünselliği ve dengeliliği de bozabilirler.

1.3. ALGI

Algı, duyuların sağladığı duyuları imgeler ve daha önce edinilmiş hatıralarla tamamlayıp yorumlayarak, dışımızdaki varlıklar ya da olaylar hakkında bilgi edinme yetisi, (Duyu verilerini anlam olarak kavramamızın bu tarzına **dış algı** denir. Bu algı, bize dışgerçek hakkında bilgi verir. Günümüzde “algı” dendiği zaman genel ve yaygın olarak kastedilen anlam budur.) öznenin, bilinç yoluyla kendinde olup bitenleri ve ortaya çıkan durumları kavraması, bunların bilgisini edinmesidir. Bu algı türüne de iç algı denir. Bu tanım, Felsefe Sözlüğünde bu şekilde yer almaktadır. (Hilav, 1975, s.151)

Algılama (idrak etme) sözcüğü, genel olarak, anlama, kavrama gibi anlamlara gelmekle birlikte, felsefede duyularımız aracılığıyla dış dünyanın varoluşunu ve özelliklerini tanımak anlamında kullanılmaktadır. Görme, işitme, dokunma, tatma ve koku alma yoluyla edindiğimiz bilgiler yaşamımızın öylesine ayrılmaz bir bölümünü oluşturur ki, bu bilgilerin kapsamı, doğruluk derecesi ya da bunları nasıl edinebildiğimiz gibi sorunların ortaya çıkabileceğini düşünmeyiz. Oysa konuya biraz yakından bakıldığında, duyu organlarımızın bize gerekli bilgileri nasıl ve ne ölçüde verebildikleri sorusunu yanıtlamanın, bu organların fizyolojik olarak nasıl oluştukları sorusunu yanıtlamaktan daha kolay olmadığını görürüz.

Öte yandan, algılamanın yaşamımızdaki ve doğa bilimlerindeki önemi üzerinde ne söylene azdır.

İnsanla hayvan, giderek canlıyla cansız arasındaki ayrımın, bunların bilgi düzeyleri arasındaki ayrımla açıklanabileceği artık bilimsel olarak kabul edilmektedir. Bütün bilgilerimizin temelinde algılamanın bulunduğu da yadsınamaz. Bilgimizin tümüyle deneyden geldiğini savunan deneyci (empiricist) filozoflar bunu kabul ettikleri gibi doğuştan bilgilerin işlerlik kazanması dış dünyanın algılanmasıyla başlayacaktır ya da o bilgiler yalnızca, algılamaya dayanan deneyimlerimizi olanaklı kılmak için gereklidir. (Kadiroğlu, 1984, s.27)

Dış dünya, objelerden, insanlardan, atom ve moleküllerden, enerjiden meydana gelir.

Dış dünyadaki fizik değişmelerden bizim duyarlı olduğumuz titreşimler, duyu organlarında sinir değişimleri (bir nevi elektrik akımı) haline gelip beyne giderler ve çevremiz hakkında bilgi vermiş olurlar.

Algı, çeşitli zihin işlevlerinin, bileşimleriyle meydana gelen karmaşık bir olaydır. İnsanın, çevresi hakkında bilgi sahibi olmasını, onlardan faydalanmasını sağlar. Bir şeyi idrak etmek-algılamak, onunla ilişkin duyum ve imgeleri bir bütün halinde toplamak ve bunların nesnel varlıklarına hükmetmektir. (İnsan, aldığı basit bilgileri soyutlayarak düşünceler haline getirebilir ve yaratıcı faaliyetlerde bulunabilir.)

Algı, şimdi alınan duyum ile eskiden çeşitli zamanlarda alınan imgeleri canlandırmak, bir küme yapacak şekilde birleştirmek ve bunların hepsini şimdi bizde duyumu doğuran şey üzerine toplamak gibi önemli bir zihin çalışmasıdır. Diğer zihin çalışmalarıyla da işbirliği yapar.

Algı, varlıkları belirli bir uzayda yerleştirir (lokalisasyon) ve başka eşyadan ayrı bir varlık olarak belirtir. Bu varlıklar, insanın yapısına ve durumuna göre algılanır. İdrakimizin esası, gerçek bir mozaiktir. Şöyle ki; geçmişte edindiğimiz tecrübelerle zihnimize depo etmiş olduğumuz model ve tarzların bileşimi ve bunlara ilave edilen kişisel yetenek, diye açıklanabilir. (Gürer, 1970, s.8)

Algılamadan önceki basamaklar ise; Duyu, Duyum ve Duygudur. Bunları tanımlarsak;

Duyu (his, hassa); duyu organına gelen etkinin iletilen etkinin şekli, duyum iletişim sisteminin en son organın uyarılması sonucu, o organda oluşan özel (spesifik) olay ve işlemin tamamıdır.

Duyum; duyunun sinir sisteminde hasıl ettiği izlenim, algı, ihsas ise duyumdur. Duyum; insanın ruhsal elementi, duyma eylemi, duyma yetisidir.

Duygu; duyumların, bilmeye bağlı olarak algısı (idraki) olarak tanımlanır. Örneğin; ışık gözü ve göz içindeki sinir uçlarını (konus ve basilusları) uyarır. Bunlardaki değişim duyudur. Değişimden oluşan impulslar, ara merkezden (integre merkezlerden) geçerek beyin korteksine ulaşır ve kortekste ışığın rengi; parlaklığı, biçimi, ölçüsü, derinliği, hızı ile ilgili izlenimler oluşur. Bunlar duyumdur. ön bilgilerle, imgelemele bu duyumlar sentez edilerek, etki hakkında hüküm çıkarır. Bunlar da duygudur.

BÖLÜM II

ALGILAMADAKİ DÜZEN VE GÖRME DUYUSU

2.1. GÖRME FİZYOLOJİSİ

Kişinin kendi dışındaki alemden haberdar olması duyu organları yoluyla olur. Duyu organlarımız çok özelleşmiştir. Örneğin gözümüz yalnız ışığa (ve ışığında belirli bir kısmına) hassastır. “Gözle görürüz, fakat beynimizle idrak ederiz (algılarız.)”

Algıladığımız şey, nesnenin, durumun veya vakanın tertibine (context) veya genel vaziyetine de bağlıdır. Tertibe bağlanan bazı tesirler tamamen ilkel, hatta doğuştandır. Çalışmak ve üretmek, insanları sadece üretmek, canlı ve cansız bütün varlıkları, “ilgi alanına” alıp, onlarla duyusal ve duygusal bağlar kurmak, bu tabanda “yeniden” örgütlemektedir.

İnsan olarak tutum ve davranışlarımızı başlatıp devam ettiren, onları yönlendiren doğal içgüdülere ve bedensel gereksinimlerden kaynaklanan dürtülere sahibiz. Güdülerimiz, içgüdü, dürtü, içsel itki, eğilim, ilgi, istem, gereksinim, tutku, umut, beklenti gibi, ruhsal dinamikleri kapsar.

Yaratıcı insan, içsel “düşlemlerine”, tasarımlarına, yaşadığı çağın “sanat ölçütlerine” göre biçim yaratır. Bu da sanatçının, kendisiyle toplum arasında kurduğu görsel estetik iletişimin ve etkilenmenin “nesnesini” üretir.

Sanatçının en yoğun olarak ortam ve çevresi ile “özel bilgi edinme” iletişimde kullandığı duyum, görmedir. Görme duyumunu fizyolojik ve psikolojik yönden etkileyen olumlu ve olumsuz duygular da vardır.

Mest olma, (Coşku ve sevinçten gurur duyma, kendinden geçme), Aşka gelme, (Olağandışı sevinç canlılık, dirimlilik), Vecd, (Aşırı mutluluk, çok aşırı keyiflilik) olumlu duygulardır.

Bu olumlu duygulara karşılık, yaratıcı kişiliğin stresif yapısına da bağlı olarak acı ve ağrıya yönelik duygular vardır. Üzülmeye (Alınma), (Dıştaki bir varlığın durumuna karşı duyulan kaygı, endişe), Korku, (Tehlike karşısındaki duygusallık), Elem,

(Kendini suçlama, kaygı ve içe yoğunlaşma duygusu), Kıskançlık, (Kıyaslamaya dayalı endişe, eziklik), Endişe, (Nedeni belirsiz kuşku ve korku), Kaygı, (Tedirgin, gergin, sıkıntılı duygu), Öfke, (Engellemeye karşı gelişen saldırganlık duygusu), Köpürme, (Aşırı öfke sonucu, bilinci etkileyip egemenliğine alan aşırı kızgınlık), Sinirlilik, (Aşırı tepkicilik ve tedirginlik duygusu) (Atalayer, 1994, s.5) olumsuz duygulardır.

Yaratıcı bireyin duygu yaşamı, tam bir “denetlilik” ile gelişir. Birey yönelişleri ile ele geçirme sonucunda, duyguları yaşar. Salt duygusal ve duyguların beden ve zihne egemenliği, yaratıcı süreçte asla ve asla hedeflenmez. Hem bilgi edinmede, hem keşfetmede, hem esin koalamada, hem canlandırma ve tasarlamada, hem yapım, üretimde; ilişki ve iletişim sonucu oluşan hazları yaşamaktır, yaratıcılıktaki duygulanım. Sanatçı, hiçbir duygunun, “ölümsüz” olmadığını bilir ve duygu-coşku yaratan eylemleri, farkındalık bilinciyle geliştirir, yönlendirir ya da “denetleyerek” bitirir.

Görme duyumunun, fizyolojik ve zihinsel (psikolojik) yapılaşması dışında; algının ilgi, genişlik, derinlik ve özgünlüğünde, hormonlar, “aktif etkileyiciler” olarak sürece katılmaktadırlar. Hormonlar, yaratıcılığın, yaratıcı kişiliğin ve yaratıcı yaşamın “bioritim” etkileyicileridir.

Sanatçı, yaratıcı zeka ve yetenekleriyle, “tasar” öge ve ilkelerine göre düzenleyip görünür kıldığı nesne ile; bireylerin hormonal kaynaklı etkilenimini ve boyutunu bilen bireydir.

Her yeni öğrenme, keşfetme, sınama-deneyimleme ve uygulayarak yeteneklerini geliştirme, haz-keyif üretir. Her olumlu duygu ve coşku zıtlarıyla varolur. Estetik güzellik salt “olumlulukların” şovu değildir. Ne yaratıcı kişilik, ne de yaratılan nesne, hep olumlulukların örgüsü değildir.

Uyarım ve duyum sonucu, zihinsel yapıya bağlı olarak oluşan duygusal haz ve coşkuları, kısaca betimlemek gerekmektedir. Hazlanma yaratan duygu ve coşkular; tutku-sevi-sevgi-aşk, (başka birine duyulan yakınlık ve bağlanma duygusu) neşe-kıvanç-sevinç: (doyurucu, hoş, rahatlatıcı duygu), umut: (beklentinin yarattığı hoşlanma), Keyif, (Sağlıklı, dirimli, güçlü rahatlama, neşelilik), Çakırkeyf, (Aşırı neşenin verdiği coşkululuk. Benzer duygu, içkiyle de oluşur.) biçimindedir.

Duyguların alt yapısı, uyarımlar sonucu kana karışan “hormonlardır”. Gülme anında bile kana birkaç hormon karışır.

Tüm sanatlar içinde, en çok hormonal etkilenimi sağlayan uyarıcılara, görsel sanatlar sahiptir. Görsel sanatlarda coşku ve mutluluk sağlayan “estetik etkiler”, “yoklaşma” (çekim), hareketsiz bırakma (empatik özdeşme yaratan yoğunlaşma; itme (karşıtlık) estetik bir anlamın, işlevin ifadesi olmalıdır. O, estetik etki olarak, “güzel”e yönelmelidir. O, kişisel bir yaratımın üslubu olarak, uyumlu, ritimli, yalınlığın estetik anlatımı olmalıdır. Kısaca estetik nesne; özgün, orijinal, anlamlı, işlevsel biricik olan güzel nesnedir. O, teknik ürün değil, tinselleşmiş, “ruh kazanmış” nesnedir.

Gözlerimiz kapalı, uzun süre ayakta duruyor isek, statik dengemiz normaldir. Eğer tersi oluyor ise, dengemizi denetleyen “beyincik” organının yapısında, iç kulakta bozukluk vardır. Göz kapalı olarak yapılan bu deney, görme duyumunun, dengemize olan büyük katkısını anlatır. Görme, fizyolojik dengemizi geliştirip-pekiştirir. Görme olmadan, bedensel denge; kuşkulu, korkulu ve ikircikli olarak en alt düzeyde gerçekleşir. (Atalayer, 1994, s.5)

Yine bedenimizin hareketi ve hızı denge duyumlarımızı etkiler. Dik eksen etrafında dönen bir araçta isek; kafamız dik pozda ise hareketi ve hızı dik, kafamızı eğik tutuyorsak, hareket ve hızı, eğik bir eksen de görüp, duyumsarız. Gözün yönü ve eksensel poz, gelen uyarının duyumlarını farklılaştırır.

Gözden gelen uyarımlar (sinyaller), merkezi sinir sistemini bedenin pozundan, ağırlıktan, diğer kuvvetlerden haberdar ederek dengeliliği ve “duyum fazını” üretir.

Dışımızdaki bir mekanik veya enerjisel hareketi (gözün görme eksen, yer düzlemine paralel durumda iken), nesnenin yer değiştirmesinin “Absolut” (katışıksız) derecesi ile algılarız. Bu ise, objenin yön açısının, 1 derecelik bir kayba (hız izlenebilir bir hız ise) uğramasıdır. Objenin hızı, hız algısının ve gözün kaydetme hızının üstünde ise, obje algılanmaz. Ama hızlı obje, “Ard-İmge” olarak zihne kaydedilir.

“Fiksasyon”² noktası dışındaki sabit (hareketsiz) objeler, asla net olarak algılanmazlar. Ama gözün dikkat kesildiği, “odaklanma noktası” dışındaki objeler hareket ederlerse, otomatik olarak “duyumsanırlar”. Göz, harekete yönelir veya hareket gözün dikkatini çeker. Göz, alansal olarak yöneldiği alandaki sabit (hareketsiz)

² Fiksasyon; odaklanıp kilitleme, dikkat kesilme.

objeleri, daha hızlı ve kolay algılar. Görme alanındaki tüm objeler hareketli ise, hareket algısı çok zorlaşır.

Ayrıca gözün hareketleri de, hareket duyuları üretir. Baş yardımıyla, gözümüzü hızla çevirirsek, görüntüler hızla akıyormuş gibi algılanır. Sabit bir objeye gözümüzü “fıkse” edelim. Parmakla göze dıştan bastırdığımız zaman, objenin hareket ettiği duyumunu alırız. İki göze, yani iki irise (ışığın yoğunluğunu denetler), iki merceğe, iki göme hücrelerinin bulunduğu “sarı beneğe”, iki görme sinir ağına sahibiz. Ama iki ayrı görüntüyü görmeyiz. Beyin zarı iki gözden gelen görme duyularını karşılaştırır. İki görüntünün birleşimi, boyut, derinlik ve boşluk (uzay-mekan) öğelerini sağlar. İki görüntünün birleştirilmesine “Stereoskopik görme” denir.

Gözlerin, “aynı anda” iki görüntü üretmesi, bu iki görüntüyü birleştiren beyinde (iki gözün görme açısı farklıdır), “derinlik ölçümü-derinlik uzaklığı” olarak algılanıp-yorumlanır. Yorumlama algısal sürecin içinde “otomatik” olarak yer alır. İki görüntüye ait obje, gözden çok uzaklaşırsa, görüntülerin “üst üste” çakışmasından oluşan açılardaki değerler (ki bu değerler derinlik yaratır) kaybolur ve görmedeki ölçüm değerleri (stereoskopik görme) yok olur. Eğer izlenen (iki görüntüye ait) obje, bilinen bir obje ise (önceden algılanıp-tanımlanmışsa), zihin çağrışım ve anımsama ile “otomatize” değerleri, uzaktaki obje için üretir ve derinlik ölçümlerini tanımlar.

Hızla hareket eden insanın yakınındaki objeler, sanki uzaktakilerden çok daha hızla (yanımızdan) hareket ediyormuş gibi görünürler. Buna, hareketli “parallaks derinliği algısı” denir. Bu yöntemle, objeler arası uzaklıklar tahmin edilebilmektedir. (Kılıç, 1995, s.37-66)

Derinlik algısı, gözün objeye olan uzaklığının karesi ile ters orantılıdır. Uzaklık fazla ise, “derinlik algısı” azalır, yakınlıkta ise, derinlik algısı net ve kesindir. İnsan gözünde, derinlik keskinliği, “görme keskinliğinden” fazladır. (nedeni, gözün stereoskopik görme yapısıdır.) Derinliği, görme alıcısı hücrelerin “konik” olan yapısı ile, ince kenarlı merceğin optik yapısı pekiştirir. Görme keskinliği: gözü uyaran iki nokta arasındaki en küçük uzaklıktır. Görme keskinliği, göz retinasının, “optik tanıma” ve “lokalizasyon” yetenekliliğidir.

Mekanın ve mekandaki objelerin iki gözle, üç boyutlu olarak duyumlamasına “binoküler derinlik algısı” denir. Bu, çift görüntünün tekleşme “füzyonudur”. Sağ ve sol retinada oluşan iki görüntünün, merkezi sinir sisteminde kaynaştırılarak, “tek

görüntünün” algılanmasıdır. Obje, gözden uzaklaştıkça küçüliymiş gibi görünür. Buna “perspektif kısalma” denir. Ölçüsel ve biçimsel küçülme (kısalma) nedeniyle, objeler bize üç boyutlu görünürler.

Üç boyutlu görmede, psikodinamikler de önemli rol üstlenir. Yan yana olan yüzeyleri, arka arkaya duran kesimleri; bazılarını ön, bazılarını da arkada duruyormuş gibi görmeye eğilim gösteririz.

Yine, değişik yönlerden, bir noktaya yöneltilen iki eksen arasındaki açıya “parallaks açısı” denir. İstem dışı göz hareketleri ile, sabit bir objeyi değişik yönlerden gözlemleyebiliriz. Yani bedenimizi hareket ettirmeden, objelerin, görünen yüzey ve elemanlarını algılayabiliiz. (Zihinde, birikimlere bağlı olarak algıya katılır.) Paralaks açısı, duyumları ile derinlik algısını kuvvetlendirir.

Tek gözle derinlik duygulanmasına, “Monoküler derinlik algısı” denir. Zayıf bir algılamadır.

Gözlemlenen nesne, ortadan kalktığı halde, gözde bıraktığı etkiye bağlı olarak, bir süre daha izlenebilen hayale “ard-ı imaj” (ard imge) denir. Nedeni “foto-şimik” olaylardır.

Bir ateşi, gözümüz önünde hızla, dairesel olarak çevirirsek, beynimizde “ateşten bir halka” algısı oluşur. Arka arkaya gelen, kısa süreli duyumları, göz ayırt edemez. Bu yüzden, uyarıcı kaynağın etkisi, devam ediyor izlenimi yaratır. Ard hayallerin, karanlıktaki devam süresi 1/16, 1/18 saniye, aydınlıkta ise, 1/60 saniyedir. (Sinema, televizyon, gözün bu “ard imaj” izlenimlerine dayanarak oluşur.)

Gözün bu yapısından yararlanarak normal, hızlı ve yavaşlatılmış görüntüler verilebilir. (Hızlandırılmış, yavaşlatılmış film.) Filmin yavaşlatılması, “zamanı büyütme”, filmin hızlandırılması ise, “zamanı toparlama” (büzme)’dir. (Atalayer, 1994, s.8)

Duyumlarımız, uyarımın şiddeti dışında, zaman ve mekan ilişkilerine de bağlıdır. Gözü uyaran ışığın, dalga boyu ve frekansı sabit kalsa da, ışık ve renk duyumları çok farklı izlenimler yaratır. Objenin öz rengi ile birlikte, çevresindeki ışık ve renk etkileri, duyumların oluşumunu belirler. Özellikle zıtlıklar bu konuda çok aktifleşirler.

İnsan gözü, zıtlık içeren (renk, ölçü-biçim, doku, ışık-gölge, derinlik, hareket) etki kaynaklarını, hızlı, derin ve kalıcı olarak algılar. (Görme algısında, uzayın dinginlik ve durgunluğu, uyku getirir, başka ilgi alanlarına yöneliş yaratır.)

İnsan gözü, iris denilen ışık deliklerine sahiptir. Işığın şiddetine ve yoğunluğuna duyarlı olan iris hücreleri, daralıp-genişleme ile, göz içine girecek ışığın etkisini azaltan veya arttıran özelliğe sahiptir. Mercek ise, 25-30 cm'den, sonsuza kadar uzanan odak uzaklığı elastikiyetindedir.

Merçeğin odak noktasında, çok özel ışık alıcısı hücrelerin bir kolonisi vardır. Bu koloniye, "sarı benek" denir. Göz alıcıları iki tiptir. Kısa, konik olanlara "koniler", uzun olanlara "sopacıklar" denir. Aralarında sayısal büyük bir fark vardır.

İnsan gözü aydınlıkta ve "alacakaranlıkta" duyumsar. Karanlıkta "görme" mümkün değildir. Biyolojik evrime bağlı olarak, koniler "gündüz görmede", sopacıklar gece ve "alacakaranlıkta" aktif olurlar ve duyarlılıkları üç renk frekansına göre olup, fotopigment tanecikleriyle birlikte, çok çok hızlı işlem yaparlar. Alıcıların yapı-doku bozuklukları, gelişme eksikliği, dumura uğramaya bağlı olarak, anomalileri, "renk körlüğü" yaratır. Renk körlüğü mavi, kırmızı ve yeşil frekansların duyum sanmamasıdır. Işıkla uyarılan görme alıcıları, çok hızlı olarak pigment yoğunlaşma ve dağılmaları ile sinir sistemine duyum yükler.

Kuşkusuz "görme" algısının tamamı alıcılar ve pigment göçü değildir. Ama pigment "izolasyonu" olmadan, duyum almamız mümkün görünmüyor.

Kavrama, anlama, özümseme yaratan işlevsel bir "görsel algı" için, görme fizyolojisinin sağlığı ve yapısal "eksiksizliği" koşuludur. Gözün anatomik yapısında, beyin zarının, beyin görme merkezinin, evrimsel üstünlüğü ve vitalitesi (yaşam dirimliliği) gereklidir. Bu fizyolojik ve anatomik yapılaşma, ayrıca uzmanlaşıp, işlerlik kazanmalı, eğitilerek yüksek verimliliğe ulaştırılmalıdır. Bireyin ilgi alanına göre, sürekli "fiksasyon" içinde, estetik algı yaratacak şekilde, tüm görme sistemi "yeteneklendirilmelidir." Görme algısında ilerleme, hem fizyolojik, hem anatomik, hem zihinsel koordinasyon ve organizasyon üreten bir eğitimle olasıdır.

2.2. GÖRSEL ALGI

Hava, su ve toprak gibi ışıktaki yaşamın temel öğelerinden birisidir. Doğadaki çoğu şeyin var olması ve büyümesi için ışık gerekir. Çevremize baktığımızda beynimiz, göz aracılığıyla çeşitli ışık sinyallerini algılar. Bunlar nesnelerin üzerine düşen ve nesnelerden yansıyan ışık farklı yoğunluk ve içeriktedir. Nesnelerden yansıyan ışığın yoğunluğu aydınlık ve karanlık alanları yani ışığı ve gölgeyi, yansıyan ışığın içeriğinde rengi ve biçimi ortaya çıkarır.

Sanat kuramcısı Rudolf Arnheim, sanatçının ışık anlayışının insanın genel tutum ve davranışlarını iki biçimde etkilediğini belirtiyor. Birincisi, nesneleri gerçek ortamı içinde farkedilir duruma getiriyor. Mesela, bir heykel iyi bir ışıkla alıcısında değişik etkiler bırakabilir. Yani ışık-gölge bir öge olarak seçici dikkati oluşturur. Bir yapıt (bir heykelin veya bir resmin) üzerindeki ışığın meydana getirdiği aydınlık, karanlık ve gölge o eserin, zihnimize oluşmasını sağlar. Işık parlak bir enerji formudur. İnsan gözü'nün görebildiği beyaz güneş ışığı, içinde değişik renklerdeki ışıkları bulundurur. Beyaz bir ışık prizmadan geçirildiğinde çeşitli renklerdeki ışıklar sırasıyla görülebilir. Farklı farklı görülen renkler aslında birbirinden farklı elektromagnetik dalga boylarıdır. Çevremize ya da nesne üzerinden yansıyarak gelen ışıktır. Yani yansımadır.

Gözümüz ışıkla uyarılır. Uyarım, alıcı hücrelerden, sinirsel elektrik enerjisi olarak, beyin zarına iletilir. Buna biz “duyum” deriz. Duyumların ilk beyinsel ürünü ise “imge”dir. İmgeler, zihinsel etkinlikte çok hızlı değerlendirilip, simge veya kavram olarak, görme merkezi hücrelerine, elektromanyetik partikül (tanecik) olarak kodlanır. Bu ise “algısal bilgi”dir.

Şematize ettiğimiz bu süreç, kuşkusuz bu kertede basit fizyolojik bir olay değildir. Algı süreci, uyarım kaynağına görme fizyolojisine ve zihnin (id) alt bilinç (ego) bilinç ve (süperego) üst bilinç dinamiklerinin işlevsel işlemlerine göre, kompleks bir yapıda çalışır. Alt bilinç (id) dinamiklerinin; güdüler, dürtüler, eğilimler, itki, korku, sezgi, telepati, düş işlevlerine, bilincin; zeka, akıl, mantık örgüsü olan düşünceye, üst bilinç (vicdan, bilinç ideali) yapılaşmalarına, etki-tepki, “evet-hayır” ya da “otomatik” uyum veya spontan girdi oluşumlarına bağlı özel bir bileşimdir.

Algısal Bilme, bulanık-güvensizlik ve işlevsel değersizlik değil, net ve derin bir bilmedir. O, yoğun bir “farkındalık” somutluğudur. Zihinselliği ve görünmezliğinden dolayı soyut ama insanın davranışlarını, kişiliğini yönetip-biçimlendirdiği ve esinde, buluşta, keşfetmede gösterdiği tartışılmaz yücelikleri ile “somut”tur. Algısal bilme, o kertede somuttur ki, beyin hücrelerindeki kodlanması, maddi olan elektromanyetik tanecikler şeklinde olur.

Birey bakar bakmaz, “kırmızı elmadır gördüğüm” diyorsa, görmeye bağlı bilme sürecinde, akli, zekayı ve mantığı içine alan “düşünmeyi” içeren, bir bilme süreci

gerçekleştirmiş demektir. Yargının bireysel olması, yargının toplumsal ortak bilincin kavramını (kırmızı) tekillikçe kullanılması, görme “farkındalığının” özel bir “ben”e ait olması, bilme süreci içindeki “düşüsel etkinliği” yok etmez. “Armudu en iyi, yiyen bilir” bir tekerleme değil, evrensel bir gerçekliktir. (Atalayer, 1994, s.12)

Görmek, insanoğlu için yeni anlam, değer, fikir, felsefe ve yeni bir nesne yaratma çabasıdır. Görsel algı yolu ile elde ettiğimiz kalıcı, derin, anlamlı ve milyonlarca kafamızda yer edinmiş bilgileri tek bir hücreye kodlayabiliriz.

Görsel algının, insan yaşamındaki yeri çok fazladır ve “öğrenme”, tat alma, duyma, dokunma ve koklamadan çok, görme ile gerçekleşir. Görmede kuşkusuz görme organımızın varlığı ile koşulludur. Görsel algının, kapasite ve etki derinliğini anlamak için göz ve fotoğraf makinesini misal verebiliriz.

Fotoğraf makinesi, çok aydınlık ya da koyu gölgedeki, renk ton değerlerini, parıltılıklarını, biçim sınırlarını, ayırt etme objeleri kendi teknolojik olanaklarına göre, “görüldüğü” gibi kaydeder. Halbuki insan gözü, objeleri, kendi gerçeklerini “ayırt ederek” algılar.

Makine, birikim ve deneyim etkinliklerini asla görüntü kaydına geçiremezken, insan gözü, aktardığı duyumlara, deneyimlerini ve yatkınlıklarını ekler. Bu yüzden, bakma, görme derinliği, keskinliği, seçiciliği olarak “yeteneklendirilebilir.” Bunun gibi daha birçok örnek verilebilir.

Görme sisteminin fizyolojik, anatomik yapısından ve de etki kaynağının niteliğinden doğan, “kendiliğinden” algılar iyi bilinirse, “eksi” olanlar denetlenebilir, “artı” olanların verimliliği artırılabilir.

Çevremizdeki bütün nesneler belli bir renkle ortaya çıkan nesne ile onun rengi arasında yapısal bir ilişki vardır. Nesnenin rengi görsel algı olarak içinde bulunduğu mekanın ışıklılığına göre değişse bile, nesnenin rengiyle olan yapısal ilişkisi değişmez. Bu nedenle de nesneler renksiz düşünülemez. Ancak nesneler resmedilirken ya da üç boyutlu hale getirilirken, sanatçı tarafından renk aşamasından geçmesi; hem değişmiş, hem de rengin yapısal öğeleri ve insan gözüyle algılanma sürecinin tanımlanmasıyla gelişmiştir. Nesnelerin belli renkleri çağrıştırmaları nedeniyle, ağacı resmetmek isteyen sanatçı her zaman, hatta çoğu zaman yeşili kullanmamıştır. Sanatçı nesneye bağlı olan rengin aynısını resmetmeye çalışmamıştır. Bu da rengin özgülleştirilmesidir.

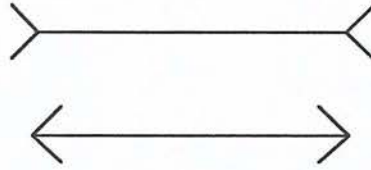
İnsan gözü bile görülebilen ışığın içindeki farklı elektromanyetik dalga boyları farklı renkleri oluşturur. Renk bu boyutuyla fizikçiler tarafından incelenmiş ve geliştirilmiştir.

Rengin, ışığın, formun vb. Fiziksel Algılanması yanında Öznel Algılanması da söz konusudur. Fiziksel olarak biçimi, rengi, ışığı gözümüzle görür ve algılarız. Gözümüz kapalı iken ise bilinçsel algılamamızda söz konusudur. Formu zihnimizde görebilmemiz için ışığa ihtiyaç yoktur. İnsan gözü kapalıyken de zihninde o formu, çok berrak ve birbiriyle karışık olarak görebilir. İnsan gözüünün fizyolojik çalışma sistemi sonucunda beyne ulaşan uyarılarla o formu, o rengi, o ışığı duyumsarız. Bu duyumsama sırasında yine gözün fizyolojisi gereği, retina tabakasında formun öznel algılanmasıyla ilgili olay gerçekleşir. Bu da görsel boyutu ortaya koyma açısından üzerinde önemle durulması gereken bir konudur.

Bunu resim sanatında ele alacak olursak biraz gerilere gitmemiz gerekir. Fransız izlenimcilerini, özellikle de “Noktacıları” (Pointillist) hatırlayalım. Noktacıların rengi kullanma biçimlerini görelim. İzlenimciler, ışık ve renk kuramlarından hareket ederek, rengi, nesnelerin nesnel bir niteliği olarak değil, kişilerin yüklediği öznel bir nitelik olarak görüyorlardı. İzlenimcilere göre renk bir hissedıştır. Seurat ve Signac’ın eserlerinde yetkin örneklerini gördüğümüz biçimiyle, küçük renk noktacıklarından oluşan resim, tek tek küçük renk noktacıklarının meydana getirdiği bütündür. Başka bir deyişle, her bir renk noktacığın bir duyum dersek resmin bütünü duyumlar topluluğu olarak resme bakan kişinin retinasında meydana gelir. İzlenimciler renk karışımını kendilerinden öncekiler gibi resmin üzerinde değil, insan gözüünün fizyolojik yapısından hareketle gözün retina tabakasına bıraktılar. Çünkü izlenimciler şunu biliyorlardı; tuval üzerinde küçük noktacıklar şeklindeki temel renklere (huc) belli bir uzaklıktan bakıldığında bir bütün oluşturur. Noktacıların, resimlerinde kullandığı insan gözüünün fizyolojik yapısıyla ilgili bu gerçek, görüntü için geçerlidir. (Kılıç, 1994, s.53)

Göz pek çok biçime, renge, dokuya, ölçüye ait ışık etkilerini, göz beyine, “hatalı” aktarır. Bunlara göz yanılgıları (hallüsinasyon) denir. Örneğin eşit aralıklarla, çaplarına bölünmüş bir daire içindeki kare, kare olarak asla algılanmaz. (Açısal

deformasyonla algılanır.) Eşit iki doğruyu, içeri ve dışı doğru “ok uçları” ile sınırlama, gözde doğruların eşit olarak algılanmasını bozar. (Biri kısa-biri uzun algılanır) Paralel iki çizginin orta noktasından dışarıya doğru dağılan eşit çizgilere sahip bir biçim, paralelliği bozulmuş olarak algılanan yine paralel iki doğrunun orta ekseninde, eşit aralıklı çizgilerin birleşmesiyle oluşmuş bir biçim, paralellikleri bozulmuş olarak algılanır.



Kaynak: Atalayer, 1994, s.15.

Tüm yaratıcı eylemlerin altında, algısal bilme dinamikleri vardır. Einstein, “bilemediğim, aklımı zorladığım halde bulamadığım formülasyonları, ayna karşısında traş olurken buldum” diyor. Newton, sere-serpe ağaç dibinde uzanmış, dinlenirken düşen elma ile fiziksel kuramını yaratıyor.

Kısaca algısal bilme, dinamik, hareketli, çelişkilerin birlikteliğini yadsımayan, özgür; kalıp-değer, kural denilen surlarla sınırlanmamış bir düşünsellik olup, yüzyıllardır “aklın egemenliği” ile küçümsenip, alt aşağı edildiğinden, adeta üstü örtülüp-kabuklandırılmış yapısına karşın, evrensel bir varoluş dinamosu olarak, her sıradan bireyde bile varlığını korumaktadır. Algılarımızı, akıl ile değerlendirirsek, ortaya ölü donmuşluklar, birbirini tekrarlayan solmuşluklar çıkar.

Duyularımız içinde en devingen, en zengin olanı, görme duyumdur. (Öğrenmenin %80’i bu sistemle sağlanır.) Bakıp görmede, görüp bilmede, bilip kavramada en çok onun verilerine dayanırız. Görsel sanatlarda insan, görsel yoldan kendini, ortamını, çevresini anlama, kavrama, geliştirip değiştirme yönünde eylemleştirir. Algılama, “bilme ve kavramadır.” Görme yetisi, basit fizyolojik bir enerjisel işleminden çok, daha karmaşık bir süreçtir. O halde görme 1-konunun bütünü, 2-bütünü oluşturan parçaları kavramadır. Kurgulanım, dikkat sonucu, görsel algı “nesnelleştirilir”, sürekli güdüleme görmeyi etkin görme otomasyonuna ulaştırır.

Yine, tanıdığımız bir bireyin, hergün gördüğümüz-bildiğimiz yüz organlarındaki değişiklikleri, görme yoluyla; kızgın, durgun, stresli-neşeli, kaygılı-mutlu vs. olarak bilip tanımlamamız düşünselliği de içeren algısal bilmenin derinliğini gösterir.

Algısal bilme süreçleri salt görüntü tanımlama ve kaydetmeyi içermez. O, aynı zamanda biçimin içsel alanını, “töz”ünü, içeriğini bir bütün halinde bilme, kavrama ve özümsemedir.

Görsel Algıda, biçimlerin yalınlığı ve düzenliliği, kolay derin, kalıcı kavrama ve anlama yaratmaktadırlar. Ama kavrama ve anlama, kişinin zihin yetileri ve birikimleri ile sınırlıdır. Görsel algıdan anlamlandırma, bir objeyi, bir varlığı, bir olguyu zihnimizde canlandırabilecek bir göstergeye (işarete-sembole vs.) bağlamadır. Gösterge (ki tüm iletişim araçlarıdır) daima bir uyarıcıdır. Bu anlamda, görsel bilgi; uyarıların (dışımızdaki gerçeğin) anlamlandırılmasıdır. Bu da uyarının, zihine ulaşır ulaşmaz yaptığı canlandırma olarak, zihinsel uyarıcıların (evet-hayırlı) imgelem (zihinsel imge canlandıran), zihinsel bir uyarana bağlı göstergedir denilebilir.

Her birey yaşadığı çağa, içinde varolduğu topluma, toplumdaki sosyal ve ekonomik pozuna göre, felsefi, siyasi, bilimsel, sosyal, kültürel değerlerin “ortalama” yansıması olarak bir dünya görüşünü düşünme, duyma ve yaşam biçimini temsil eder. Kısaca, varolduğu doğasal ve toplumsal ortama göre “algılar”, düşünür, davranır. Beynin görsel bilgi kayıt mekanizması, imge, simge, resimsel ve kavramsaldır. Bireyin algıladığı nesne (gösteren)de gösterilen (içerikler-anlam) ile, zihninde önceden kaydolmuş simgesel-kavramsal bilgiler (zihinsel göstergeler) çakışırsa; tanıma ve anlama (algılama) oluşur. (Atalayer, 1994, s.36)

Her sanat nesnesi hem otonom (bağımsız), hem de iletişimsel bir göstergedir. Algılayıcıların zihinsel göstergeleriyle çakışırsa, yaşam bulur, can kazanır.

Diğer bütün nesneler gibi heykel, hacim olarak mekan içinde yer alırken mekan düzenleyici bir öge olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda mekan içinde yer alan her türlü katı nesneler bir hacim olarak mekan düzenleyicidir. Nesnelerin hacimlerinin insan gözünde algılanması nesnenin içinde bulunduğu mekanın ışıklılığı ile ilgilidir. Başka bir deyişle, ışık nesnesinin plastik özelliklerini belirtmekle birlikte onun yapısal özelliklerini de yönlendirebilmektedir. Nesnenin içinde bulunduğu mekanın ışık değeri

değiştğinde insan gözünde nesnenin hacmi de yanılsama olarak değişir. Köşeli bir nesne yuvarlak, yuvarlak bir nesne köşeli olarak algılanabilir. Nesne hacim olarak mekan içinde yer alırken mekanı da düzenler. Ancak fiziksel gerçeğin dışında görsel olarak düşünüldüğünde nesne, üzerine düşen ve yansıyan ışık aracılığıyla böyle bir işlevi gerçekleştirir.

Nesnenin nasıl aydınlık görüldüğü sorusu, nesnenin mekan içindeki konumunu anlama açısından önemlidir. Bilimsel olarak bir nesnenin aydınlığı nesnenin bulunduğu mekanda ışık yansıtma miktarına bağlıdır. Siyah bir kadife parçası ışığı emdiğinden yansıtması çok azdır, oysa beyaz bir ipek çok daha fazla ışık yansıtır. Fiziksel olarak insan gözü görme işlemi sırasında sonuç olarak ışığın yoğunluğundan etkilenir. Tabii ki bunu da belirleyen, nesnenin içinde bulunduğu mekanın aydınlığı ve nesneden yansıyan ışığın gücüdür. Daha açık bir biçimde söylemek gerekirse, nesnenin aydınlık ve karanlık görülmesi içinde bulunduğu mekanla da ilgilidir. Eğer koyu tonda bir yuvarlak kütle karanlık ortamda, çevresi karanlık kalacak şekilde aydınlatılırsa, yuvarlak kütle aydınlık görülecektir. Kütlenin içinde bulunduğu mekanın ışık yoğunluğu arttırıldığında kütle giderek kararmaya başlar. Bu nedenle görüntü alanı içinde ışıklı ve ışısız (karanlık bölge) bölgeler oranlı kullanıldığında bütün nesneler birbiriyle ilişkilendirilebilir. Buradaki “oran” sözcüğü çizgiselden gölgesel üslûba, sayısız ustanın çalışmalarını da içermektedir.

2.2.1. Optik Göz Yanılgıları

Optik yanılgıların bir kısmı fizyolojik, bir kısmı psikolojik, bir kısmı da hem psikolojik hem de fizyolojiktir. Bu optik göz yanılgıları, ışık, renk, boyut, açı ve uzaklıkla da ilgilidir.

Rengin psikolojik etkileri, optik ilkelere bağlıdır. Örneğin, kırmızı ışık karanlıkta gerçekte olduğundan daha yakın, mavi ışık ise olduğundan daha uzak görünür. Bunda, kırmızının maviye göre uyarı etkisinin daha fazla olması, dalga boyunun daha uzun olması ve kırılma açısının daha düşük olması etkindir. Ayrıca, mavi, koyuluk olarak karanlığa kırmızıdan daha yakındır ve karanlıkla bütünleşerek olduğundan daha uzakta

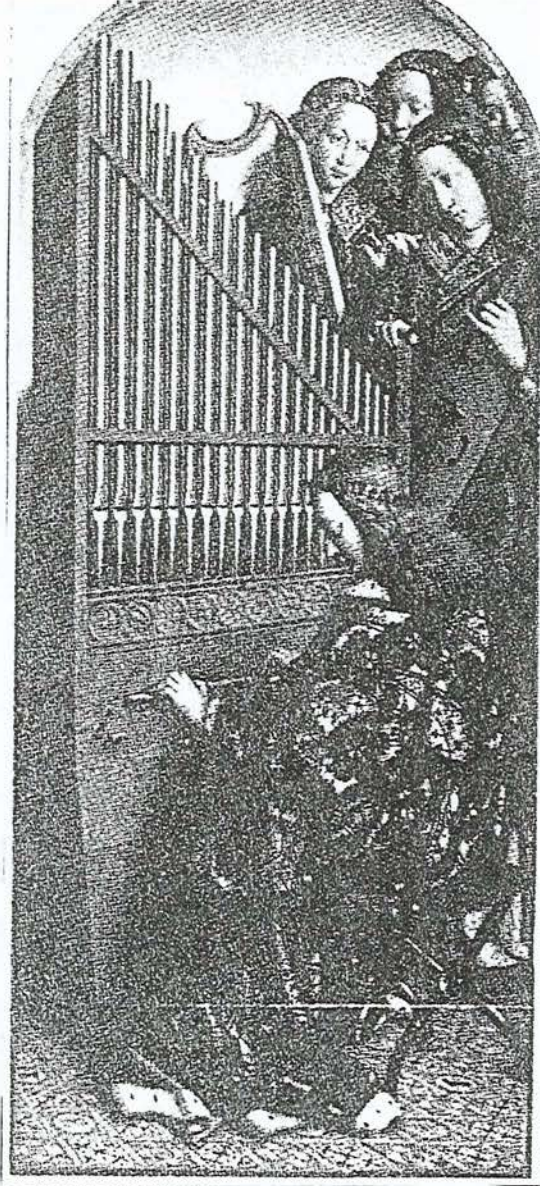
görünür. Bu yanıltıcı etkiler, göz merceğinin kırmızıya karşı başka, maviye karşı başka odaklanmasını sağlar. Beyaz kağıt üzerindeki renkli noktaya bir müddet baktıktan sonra boş kağıda bakan göz, önceki renkli noktaya benzer bir nokta görebilir.

Gerek biçimde, gerek renkte optik yanılmalar, kıyaslamalardaki, yanıltıcı etkilerden kaynaklanmaktadır. Mesela bir üçgen form düşünelim. Bu üçgenin tepesi ile tabanı ortasında yer alan nokta, iki yan kenarın daralarak birbirine yaklaşması nedeniyle tepeye daha yakın görünür.

Optik yanılgılar, genellikle kıyaslamaya dayalı algılama durumu ile kendini gösterir. Burada, birinin diğerine göre durumu ve etkileşimleri söz konusudur. Örneğin ay, güneş ve yıldızlar ufukta iken daha büyük görünürler. Bunun nedeni, gözlemci ile aynı düzlemde olmaları ve karşılaştırma olanağını vermeleridir.

Bizler bu optik göz yanılmasına en çok resim sanatında rastlamaktayız. Buna en iyi örnek Jan Van Eyck'in "Gent Altarında Müzik Çalan Melek" adlı eseridir. Bu eserini ele alarak inceleyelim. Gent sunak resminin bütün röprodüksiyonlarından çok iyi tanıdığımız müzik çalan melekler bölümünde, orgun yanında ya da daha kesin olarak arkasında, röprodüksiyonlarda çoğunlukla iyi seçilemeyen kırmızı ve kahverengi bir şerit görülmektedir. Ancak orgların çalışma şekli iyi bilindiği takdirde bu tuhaf şerit de doğru yorumlanabilir. Sözü edilen şerit, körükleri çalıştıran ve Van Eyck'in resminde vazgeçmek istemediği meleğin saçların ve giysisini temsil etmektedir. Bu resimden on yılı bile bulmayan bir süre önce Fransa'daki bir "Saatler Kitabı"nda yer alan bir minyatür, Van Eyck'in neyi amaçladığını daha açık göstermektedir. (E.H.Gombrich, s.207)

Bir illüzyon hali yaşandığı zaman, durumun objektif ölçüsüne uymayan bazı şeyler yaşanır. (İllüzyonlar, hallüsinasyonlarla karıştırılmamalı; hallüsinasyonlar rüyaya benzeyen imajlardır). İdrak ettiğimiz şey, nesnenin, durumun veya vakanın tertibine veya genel vaziyetine de bağlıdır. Mesela; radyal veya paralel çizgileri olan bir dikdörtgen form düşünelim. Bu formun tam göbek kısmında da kare bir şeklin yer aldığını görürsek, kare formun uzaktan bakıldığındaki dış konturlarının bozulmuş olduğunu görürüz. Görülen biçimin bozuluşu, küçük şeklin retinal uyarıcı olarak zaptetme gücüne dayanır. Burada dik açılı kenar, büyük şeklin çizgisi tesiriyle geniş açılı gibi algılanmasına yol açar. (Gürer, 1970, s.9)



Resim 1: "Gent Altarında Müzik Çalan Melek)

2.2.2. Bağıntılı Ayırtetme

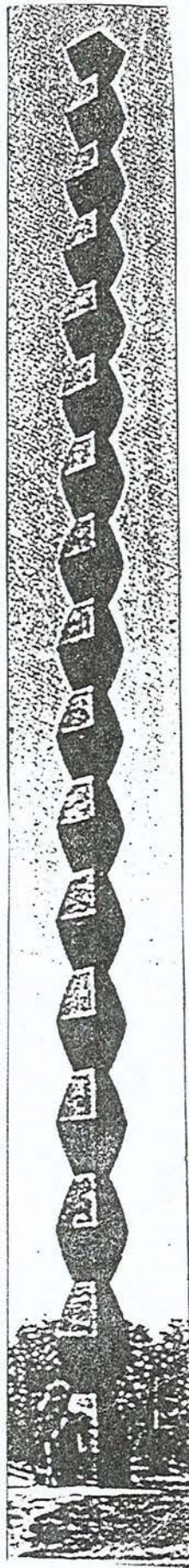
İdrak yaşayışının ve davranışının bazı yönleri öğrenilmiş değildir. Doğustandır. Bunlar arasında geometrik illüzyonlar ve bağıntılı ayırtetme görüldü. İllüzyonlarda olduğu gibi bazı hallerde, çevre etkenlerinde objektif bir varlığı bulunmayan bazı fenomenler idrak edilir. Öyle ki doğru çizgiler eğri veya boyları eşit olan doğruların uzunluğu farklı görülür. Daha evvel böyle durumlarla hiç karşılaşmamış olan kimselerin de aynı illüzyonu yaşadığına göre bu şekillenmelerin geçmiş yaşayıştan bağımsız olduğuna inanılabilir.

İllüzyonlar ve diğer ilkel şekillenmenin bazı hallerini bize telkin eden belki, organizmadır. Dış durum bazı duyu organlarını ve sinir proseslerini faaliyete geçirir, fakat algılanan şey dış durumu değil bu prosesleri uyarır. Örneğin; bir vasita içinde

duran bir kişi, diğer vasıtanın (tren, vapur vs....) hareketi anında, kendi vasıtası hareket ediyormuş zanneder. İşte burada algılanan şey dış duruma değil de, sinir sistemindeki faaliyete uyar. Daha bunun gibi birçok örnek verilebilir. Bunlar bizim kendi günlük yaşantılarımızın bir parçasıdır diyebiliriz. Mesela, lise dönemlerimizdeki fizik deneylerini de örnek verebiliriz. Havada düz görünen sopa, suda ise köşeli biçimde eğik örünür. Sopada böyle bir değışiklik olmadığını düşünebilmemiz için uygun sebepler vardır. Fakat bu durumda düz bir durumda da eğik görünen bir şey vardır ve bunlardan birinin ötekinden daha az ya da çok bir varolana ilişkin olduğunu düşünmek için uygun sebep yoktur. Düz sopa görüntüsü ve eğik sopa görüntüsü duyu verileridir.

Constantin Brancusi'nin, 1937 yılında, yaklaşık 37 m. yüksekliğinde, demir ve çelikten gerçekleştirdiği, "sonsuz sütun" adlı anıtı, birbirinin tam benzeri onbeş ögeden oluşmaktadır. Kare biçiminde tasarlanan bu parçalar uygulamada birer tesbih tanesi gibi ve nerdeyse belirsiz ve keskin kenarlı eğriler olarak üst üste konmuştur. En üstte de gene aynı biçimde yarım bir modül vardır, aynı biçimde bir başka parça ise, en alttaki kare biçiminde bir taban işlevini görmektedir. Belli ki Bancusi, mekanik bir tekrardan çok, yalın anlatımlı zengin bir görsel etki yaratmayı amaçlıyordu. Sütunun tümü ve parçaları bakış açısına göre şaşırtıcı derecede değışen bir özellik kazanıyordu. Modüllerin biçimlerinde yukarıya doğru bakıldığı zaman ortaya çıkabilecek perspektifi, bir göz yanılması meydana getirmekteydi. Gözümüzü yukarıya doğru kaldırdıkça, modüller daha kısa ve kalın, başka bir deyişle daha köşeli ve etkin bir nitelik kazanıyordu. (N.Lynton, 1991, s.50)

Ne görülüyorsa, bu fizik ve fizyolojik, hem de psikolojik etkilere bağlıdır, yani her ikisinin de karışımıdır. Fakat bunlar yalnız başlarına değillerdir. Bir ışıık, renk, derinlik, doku, aralık bulara etkendir, diyebiliriz.



Resim 2: Constantin Brancusi "Sonsuz Sütun"

2.2.2.1. Işık

Görsel bir idrakin çalışabilmesi için ışık önemli bir unsurdur. Karanlık bir odada bulunduğumuz zaman hiçbir şey göremeyiz. Ancak yakılan bir lamba, odadaki eşyayı görünür bir hale getirir. Lamba, mum, güneş gibi bir takım cisimler kendiliklerinden görünebilmektedir.

Karanlık odada bulunan cisimler gibi, ancak bir ışık kaynağı karşısında bulundukları zaman görülebilen cisimlere “karanlık cisimler” denir.

Cisimlerin görülebilmeleri için;

a)Işık kaynağı olanların, dolaylarına ve bu arada kendilerini gören göze ışık yollamaları gerekir.

b)Karanlık cisimlerin görülebilmeleri ise herhangi bir ışık kaynağından çıkarak üzerlerine düşen ışığı dolaylarına ve bu arada göze göndermeleri yoluyla olur.

Bir ışık kaynağından ışık alarak bunu dolaylarına dağıtan ve böylelikle görülebilen cisimlere “aydınlatılmış cisimler” denir.

Işık kaynağından çıkan ışınlar doğrusal bir yolla yayılmaktadır. Işık, yayılırken herhangi bir yüzey üzerine düşerse bir kısmı veya tümü bu yüzey tarafından geriye döndürülür. Ayrıca yüzey pürüzlü ise her doğrultuya doğru geri çevrilmiş ışınlar vardır. Bu halde gelen ışık yayılmaya uğramıştır. Ancak ışığın düşey yüzeyi cilalanmış ise böyle olmaz.

Işık, yaratıcılığın ortaya konmasında da büyük bir etkidir. Çünkü, ister resimsel olsun, ister üç boyutlu bir formda olsun canlandırma ve düzenleme, ancak ışık-gölge, ışık-gölge zıtlığı ve ışık uygunluğu ile bütünlük oluşturur. Bunun, hem psikolojik, hem de fiziksel etki yanı fazlacadır. Çünkü ışık bir enerjidir ve yapının algılanmasında en temel faktördür.

Heykelin konturlarının “netliği”, ışığın şiddeti ile de ilgilidir. Konturların değer kaybetmesi, gölgesel olanakların önem kazanmasıdır. Gölge egemenliği, “esrarlı-alacakaranlık” ifadeler yaratabilir. Tabi buna yine “Gözün karanlıkta daha farklı çalışması” etkidir. Algıda; renk, ölçü, doku, biçim netliği yoktur. Fakat ışık-gölgesel ifadeler ise o yapıta daha “kuvvetli” işaretler gönderir.

Örneğin; a-Bir koni düşünelim. Sadece bu koni çizgiyle, temel sınırları belirlenmiş olsun. İşte o zaman konik sadece kontur olarak görülür. Eni ve boyu olan

iki boyutlu bir nesne durumundadır. Bu durumda nesnenin içinde bulunduğu uzay ve çevresiyle olan ilişkisi belirsizdir. b-Bu koninin sol kısmını karartalım ve bir tarafına ışık verelim, bu durumda, nesnenin üzerinde aydınlıktan karanlığa doğru dereceli bir geçiş görülmektedir. Sol taraftaki bu bölge nesnenin iki boyutlu olmadığına işaretidir. Nesnenin üç boyutlu konik bir yüzeye sahip olduğunu gösterir. Çünkü bu tür gölgeler sadece yuvarlak nesneler üzerinde olur. Gölgenin yukarıdan aşağıya doğru incilmesi de nesnenin konik yapısını belirtir. c-Bu seferde konik nesnenin sağ üstüne bir gölge daha eklersek, bu gölgede nesnenin yapısıyla ilgili yeni bilgiler verir. Nesnenin içinin oyuk olduğunu gösterir. d-Bu sefer koninin gölgesinde (dış gölgesi) ucuna bitişik olması, koninin bir yüzeyi üzerinde durduğunun belirtisidir. Bunun gibi örnekler daha da çoğaltılabilir.

Aydınlanma konusu gölgeyi tanımayı da gerektirir. Çünkü nesnenin görüntü boyutu içindeki hacmini ve çevresindeki nesnelerle olan ilişkisini ortaya çıkartan ışık değil, ışığın oluşturduğu gölgedir. 16. ve 17.yy. arasında, çizgisellik ve gölgesellik resim sanatı içinde iki farklı üsluptu. Buna en iyi örnek; Batı resminin 16.yy.'da çizgisel iken 17.yy.'da gölgeselliğe doğru gelişmiş olmasıdır. Rembrant bunun en iyi örneğidir. O, gölgesel üslubun ustasıdır.

“Nesnelerin anlamı ve güzelliği önce konturlarda aranmıştır. Konturun çevrelediği iç şekillerinde konturlar vardır - gözde sınırlar boyunca ve kenarları izleyerek görmeye yöneltir; kitleyi görüşteyse, dikkat kenarlardan ayrılır, kontur gözüün izlemesi gereken yol olmaktan az ya da çok çıkar ve ilk izlenim, nesnelerin lekeler halinde algılanması olur. Bu leke görüntülerin renk ya da sadece aydınlık ve karanlık alanlar olması önemsizdir.” (Kılıç, 1994, s.31)

“Venüs Heykeli”ni hepimiz biliriz. Bu heykeli, siyah bir fon önüne koyduğumuz zaman, heykel, “aydınlık bir nesne” olarak görülebilir. Fakat bunu ışıklandırma yaptığımız zaman heykel bu ışık-gölge ile uzayın bir parçası oluveriyor ve böylece bütünüle birleşiyor.

Işık-gölge zıtlıklarında; hem algıda, hem algısal “dışvurum” ifadesinde, ışık kontrastları, risklidir. Yapıtta renk farklılıkları ve ışık şiddeti ile elde edeceğimiz görünüşlerdir. Işık şiddetlendikçe, gölgeler de o denli koyulaşmaktadır. Bunun için, kuvvetli ışık kaynağından gelen direkt ışık kullanılır. Işık-gölge farkı, aynı rengin farklı farklı algılanmasını da sağlar. Bir anlamda bu “Cameo Aydınlatması”da ışık-

gölge zıtlığına bir örnektir. Burada görüntü alan içinde dikkati özel olarak belli bir noktada toplar, arka alan tamamen karanlıktır, ön planda ise temanın amacına uygun olarak sadece istenilen yerler aydınlıktır. Güçlü ve nokta ışık veren aydınlatma kaynakları kullanılır. Bu da nesnenin mekanla ilişkisinden çok onun yapısal, içe yönelik özelliklerini ortaya çıkarır. Gölgeler sadece aydınlatılan nesnenin üzerinde hissedilir. Görüntü alanı içindeki diğer bütün alanlar tamamen karanlıktır. Bu yönüyle aydınlık-karanlık zıtlığı fazladır.

Işık uygunluğunda ise; bir yapıtın üzerinde dağılan ışık ve gölgenin eşdeğer şekilde dengeliliğidir de denilebilir. Bu uyumluluk aynı zamanda da, ışıklılığın işleve uyumlu olmasını da ifade eder. Işık uygunluğunda kenar belirginliğini yitirir. Renklerin şiddet ve derinlik etkileri, “denetimli” ışımaları yansıtır.

2.2.2.2. Renk

Renk, ışığın dalga uzunluğuna göre, gözüümüz yoluyla bizde uyandırdığı bir duygudur. Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, mor gibi gökkuşağını meydana getiren bölümlerin özellik ve kimliklerini ayırt etmek için kullandığımız kavramdır.

Renk çemberinin içinde sarı, mavi ve kırmızı renkler eşkenar üçgen teşkil edecek gibi birbirinden aynı mesafe ile ayrılmış bulunmaktadır. Çemberi tamamlayan bütün renkler bu üç rengin karışmasından meydana geldikleri için bu üç renge “ana renkler” diyebiliriz.

Özel bir duyarlılığımız olan bu üç tonu farkedişimiz, gözüümüzün renge bakarken ki davranışından daha ileri merhalede bir gözlem teşkil eder. Bu üç ana rengi zihnimize tesbit etmekle öteki renkleri bu hakim tonlara göre değerlendirdiğimiz üç renk noktası elde etmiş oluruz. Öteki renk tonları, ana renklerden biriyle yakın veya uzak ilişkisi nisbetinde ayırt edilir. Bu bilgiyi kısmen, değişik tonlar elde edebilmek için ana renkleri karıştırmaktan elde ederiz Bu bilgimiz olmasa bile yeşil rengin kırmızıdan ziyade sarı ve maviye yakın olduğunu görürüz. Yeşille sarının aksine, kırmızı ve yeşil birbiriyle anlaşıp kaynaşmaz. Turuncu, daima bize kırmızı ve sarı karışımı olarak görünür, hiçbir zaman maviyle ilgiliymiş gibi görünmez.

Değişik tonların ana renklerden biriyle yakın veya uzak ilişkisini gözlemlemek, sanatçının, bunlardan yararlanarak değişik tesirler yaratmasına yardım eder.

Renk ayırımının belirlenmesinde ve bunların gruplanmasında ilave olarak renk algımızın gözlemlenmesi tek bir tonun değişik görünümle karşısında gözümüzün duyarlılığını da açıklar. Renk tonunun yoğunluğunu, ya da valör değişikliğini farkedebiliriz. Mesela bir yağlıboya resimde ya da bir heykel çalışmasında aynı renk lekесinin koyu veya açık, parlak veya donuk olup olmadığını ayırt edebiliriz.

Rengi algılamak, görme metodunun heyecanla ilgili tek ve güçlü kısmıdır. Renge karşı tepkilerimiz çoğu zaman kesin ve anidir. Bazı renklerin ise insan üzerinde heyecan duygusu uyandırdığını söyleyebiliriz. Mesela mavi bizde istek, üzüntü, yalnızlık duygusu uyaran bir renktir. Hatta serinlik tesiri de yaratır. Öte yandan kırmızı bize sıcaklık duygusu da verir. Genellikle kırmızı renk, maviye nisbetle bize daha yakında görünür. Soğuk renkler bizden uzaklaşmış, sıcak renkler ise yaklaşmış gibi görünürler. Yine bu renkler, tamamıyla duyuşal uyarımlar yaparlar.

Formun, biçimin, varoluş anlamının, içsel içerik ve işlevinin “dışavurum” değerlerinden bir görüntü ögesi de renktir ve ayrıca renk ile sanatçı, kendi yapıtlarına da anlam yükler ve seyircide haz ve etki uyandırır. Renk birçok şeyin anlatıcısıdır da diyebiliriz, daima içsel bir değer, içsel bir anlam taşır.

Her form ve biçim, uygun renklerle anlamsal olarak titreşir. Biçime-şekle, biçimin içsel anlamına uymayan renk, bir oluşu, uyumu yok edebilir ve saçma etkiler bırakabilir. İnsanoğlu görsel algı olarak, tasarımın parçaları ile renk arasında bir bağlantı arama eğilimi taşır. Bu yüzden biçim-renk ilişkisinin, içsel yanı asla kösteklenmemelidir.

Sonuçta renk, ruhu dolaysızca etkilemeye yarayan bir araçtır. Renk bir tuştur. Göz ise çekiktir. Ruh ise; birçok telleri olan piyano.

Sanatçı şu ya da bu tuşa basarak insan ruhunu amacına uygun biçimde titreşime geçiren eldir. (Kandinsky, 1993, s.52)

2.2.2.3. Doku ve Dokunsal Değerler

İki boyutlu plastik değerlerden (çizgi-biçim-ton-renk) üçüncü boyuta (forma) geçerken, bir ara elemanı olarak “Doku” kavramıyla karşılaşırız. Doku, çevremizi

zengin bir şekilde saran, doğa ve insan yapısı bütün yüzey ve formları kuvvetle karakterize eden önemli bir eleman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çevremizdeki her statik cismin yapısı ve her dinamik cismin hareketi bir doku meydana getirmekte, bütün cisimler ve bütün hareketler bizi dokularıyla etkilemektedir. O kadar ki, evrende-doğada dokusuz hiçbir varlığın bulunması olası değildir.

Doğada dokular çoğunluk “Gerçek Doku”lardır. Gözlerimizi kapatarak parmaklarımızı bir ağaç kabuğu, bir portakal yüzeyi üzerinde veya bir kedi yavrusunun sırtında gezdirdiğimiz zaman birbirlerinden çok farklı etkilerle uyarılırız, duygulanırız. Aynı şekilde, karanlık bir odadayken parmaklarımızla yoklayarak cam veya duvar yüzeylerini de dokuları sayesinde ayırt edebiliriz. Bütün yüzeyler dokunulduğu zaman bizde dokunsal duygulanmalar meydana getirirler. O halde, yüzeylerin farklı bir takım dokunsal değerleri vardır. Dokunsal değerler, objenin yüzey kalitesine, yani dokusuna bağlı olarak etkilemektedirler. Bu değerleri en iyi olarak dokunma duygularımızla hissediyoruz. Dokunma duygularımıza hitap eden dokulara da “gerçek dokular” diyoruz. Parmaklarla algılanan “Gerçek Dokular” insan üzerinde kabalık, yumuşak, kayganlık, soğukluk, rahatlık gibi çeşitli duygular meydana getirmektedirler. Tabiat ve insan yapısı bütün objeler için bu, böyledir.

Bir de, parmaklarımızla hissetmediğimiz halde, yalnız gözümüze hitap eden yapay dokular, “Vizüel Dokular” vardır. Bunlar, renklerle, motiflerle, çizgi ve tonlarla teşkil edilmiş iki boyutlu elemanlardır; fakat gözümüze bir doku olarak tesir ederler ve bize yine farklı duygulanmalar verirler.

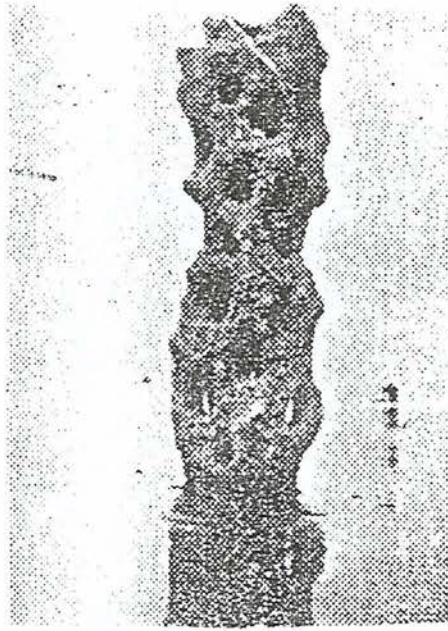
Gerçek ve vizüel dokular ayrı ayrı veya birlikte kullanılabilir. Örneğin, resim sanatında çok kere renklerle yapılan vizüel dokunun yanısıra, kalın boya parçaları koymak suretiyle yer yer parmaklarımızla duyumsayacağımız gerçek dokuya da yer verilmiştir. Mimaride ise çeşitli malzemenin gerçek ve vizüel dokularının düzeni nihai tesire geniş ölçüde katılmaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz gibi, objelerin algısı, ancak elle yoklayarak veya ışık tesiriyle göz yoluyla olur.

Dokunsal ve görsel dokunun ışık yoluyla bizde bıraktığı duygunun grafik ifadesi ise “suni doku”dur. Yapay doku, yalnız çizimle değil, çeşitli yollarla da yapılabilir. Örneğin; kalem, sünger ve fırça darbeleri gibi. Doku farklılaşmaları aynı zamanda, yakınlık-uzaklık algısında önemli rol de oynar; burada dokunun yanısıra değer ve renkte beraber olunca şöyle bir ayırım yapılabilir;

Kaba, parlak ve koyuluk; yakınlık duygusu, yumuşak, mat ve açıklık; uzaklık etkisi verir.

Doku, aynı zamanda; yüzey, renk, ton gibi iki boyut etkisi yapan objeleri, üçüncü boyuta götüren bir ögedir. Formu, biçimi, yüzeyi karakterize eden bir ögedir diyebiliriz. Doku bu nedenle cismin gerçek dış yapısını oluşturur. İşte biz buna doku diyebiliriz. Dokuların etkileri ve ifadeleri yalnız değil; ışıkla birlikte bir bütünlük kazanıyor, denilebilir. Çünkü doku ifadeleri, ışıkla şiddetlenir veya “dinginleşir”. Aynı doku, ışıpta ve gölgede çok farklı etkiler yayabilir. Onun için doku ögesi tek başına değil de aynı zamanda da ışık ile bütünlük oluşturur, diyebiliriz. İnsanoğlu üzerinde yapılan deneylerde, matlık, karanlık, koyuluk, görsel olarak, “sert doku” etkisi verebilir ya da sıcak renkler, dokudaki etkiyi kuvvetlendirir. Ama dokunun etkideki kuvveti, pürüzlü, kaygan, düz, yumuşak, girintili, çıkıntılı yüzeylerde ise dokunsal ifadeleri de kuvvetli bir etki yapar. Etki hedefi ve yönüne göre, doku ifadeleri “estetik haz”ı beraberinde getirir. Doku insanda daima heyecan hissi uyandırır. İçsel anlamı, net bir düzenle ifadelendiren dokunun estetik etkileri derin olmaktadır.(Tüzcet, 1979, s.54)

Doku karakteri ve ifadesine gelince, vizüel ifadeleri meydana getiren formların, yüzeylerin kudreti öncelikle onların doku karakterine dayanır. Parlak bir madeni levha ile pürüzlü bir taş yüzeyi arasında büyük bir ifade farkı vardır. Durgun bir su yüzeyinin aldığı çeşitli dokular veya akan bir suyun dokusu çeşitli ifadelerle, büyük heyecanlar verebilirler. Dokunun insana heyecan verici bir vizüel özelliği vardır. Doğada çok çeşitli ve zıt ifadeler veren dokular bir aradadırlar. Sahillerin sakin kumları, sert ve hareketli kayalar, ritmik ve hüzünlü eski deniz yosunları, yumuşak ve tombul bulutlar hep birbirlerinin ifadelerini tamamlayan düzenler teşkil ederler. Bütün varlıklar dokularıyla yaşarken, malzeme kendi dokusunu yaşamaktadır.



Resim 3: İsimsiz 1

Harap bir su kamışı ile durgun suyun dokularındaki zıtlıktan ilham alan sanatçı. Suyun büyük sükunet ifadesini değerlendiren, hareketli bir doku.



Resim 4: Henry Moore (heykel)

Dokuda ifade kavramı ile işlev kavramı arasında bir bağlantı vardır. Her cismin dokusu aynı zamanda kendi işlevini vizüel olarak ifade etmektedir. Çeşitli formlarda doku karakteri, her devrin malzeme ve teknik imkanlarını, hatta sosyal tutumlarını ifade eden bir öge olagelmıştır.

İnsan elinin düzenlerinde, türlü doku çeşitlemeleri ile ritimler meydana getirmek, istenilen ifadeyi verebilmek mümkündür. Doku çeşitlemelerinin zıtlık ve armoni gibi uyartıcı imkanları vardır. Bütün ustalık, ifade edilecek temel fikrin, hakim unsurun iyice bilinmesi ve bu ifadeyi verecek olan dokuların malzeme, çevre, işlev ilgileri ile,

kontrast ve armoni imkanlarının dozlarında seçilerek tatbik edilmesindedir. Bir yapıtta daima dominant unsur belirtilmeli, kararsızlık olmamalıdır. Fakat buna karşılık yeknesak-monoton-tertiplerden de sakınarak, çeşitli dokuların birbirlerini değerlendirmesine fırsat vermelidir.

Sanatçı, ancak yapıtında yeni dokular yaratarak ve doğadaki muazzam doku çeşitlerini etüt ederek, kendi çalışmalarında dokunun olanaklarından faydalanacak hale gelebilecektir. O zaman çevresindeki her doku heyecan verici olacak ve herşey yeni bir ifade kazanacaktır.

Dokunun yapıtta daha iyi bir ifade kazanabilmesinin ilk şartı ışık ögesidir. Işık, çeşitli dokuları, strüktürleri (iç doku) kendinde saklayan bir elemandır. Her strüktür, belirli bir ışık altında belirli bir karakter kazanır. Strüktürlerin birleştirilmesinde ışığın yönü geliş kuvveti ve karakteri gözde kalır. Işık öyle bir ayarlanmalıdır ki, yapıtı oluşturan dokunun etkisi meydana gelsin.

2.2.2.4. Derinlik

Daha önceki bilgilerimizden de anlaşılacağı üzere bir formun, bir biçimin (hem resimsel, hem üç boyutlu çalışmalarda) algılanabilmesi için alıcısında haz, hoşlanma, zevk yaratabilmesi için, ışık, renk, doku gibi ögelerin bir arada kullanılması sonucu nesnelerin meydana geldiğini unutmamak gerekiyor. İşte bu nesnelerin insanlar tarafından algılanırken, duyumsanırken, bir de derinlik olayı olduğunu, bunun görsel algıda oldukça önemli bir etkidir olduğunu bilmek zorundayız.

Gözümüzle etrafımıza baktığımızda, göze düşen uyarıcıdan gelen titreşimlerin oluşturduğu görüntüler sadece “iki boyutlu”dur. İki boyutlu bir yüzey üzerindeki resim, perspektif kurallarına uygun çizilmese bile, üç boyutlu olarak yani derinlik olarak algılanabilir. Çünkü, her sıradan insan basit perspektifi bilgiye sahiptir. Biliriz ki açık havada nesneleri daha yakında, kapalı ve sisli bir havada ise uzakta görürüz. Aslında derinliği veren en büyük etken ışık olayıdır diyebiliriz. Çünkü, güneşli bir havada bir cismin gölgesi yere ve arkaya düşer. Görünen yüzeyler daha aydınlık ve yakın algılanır. Her normal insan bu ışık-gölge ilişkisinden dolayı, nesneleri derin olarak algılar. Aslında bütün bunlar kendi yaşamımızın birer parçalarıdır. Genellikle, uzaktaki bir cismi, belli belirsiz bir leke olarak görürüz. Fakat o leke bize doğru

yaklaştıkça netleşmeye başlar. Buna en iyi örnek; sokaktaki yürüyen insandır. Karşımızdan gelen bir insanın, uzaktan önce siluet olarak, yaklaştıkça büyük ayrıntılarını, daha sonra küçük ayrıntılarını, yanımıza geldiğinde ise, saçının telini dahi görmemiz bunun kanıtıdır. Bu deneyim ve şartlanma, yüzeydeki formlar arasında ayrıntılı olanın öne çıkmasını sağlamaktadır. Burada belirginlik ve netlik fluğ ve belirsizlik de etken olmaktadır. Çünkü, cisimler uzaklaştıkça netliklerini kaybederler. O halde belirgin-belirsiz form ilişkisinde belirgin form daima öne çıkarken, net olmayan deforme olmuş, ya da ana konturları silik bir form ise daima geri planda kalır, derine gider. (Gürer, 1970, s.15)

2.3. FORM VE BİÇİM ALGISI

Daha önceki form ve biçim tanımlamalarımızdan da bildiğimiz gibi form, daima iç strüktürüne ve parçaların bileşim sistemine göre kazandığı geometrik yapısallığı, keskinlik ya da belirsizliği, güçlülük ya da zayıflığı, ahenkli ya da ahenksizliği, itici ya da çekiciliği gibi, hareket-dirimlilik nitelikleri ile, görüntünün salt imgesinin çok daha derinlerine giden temel işlevselliğinin algılanmasıydı.

Form algısı, yaşadığımız doğal ve sosyal çevreyle var olmaktadır. Görüneni bizler kendimiz görüp, değerlendirip algılarız. Bu, algılamanın çevreyle ve ortamlarla birlikte meydana gelişi ile birey gördüklerinden anlam çıkarıp-algılamaya başlamasıdır. Ama bir yaratıcı bireyde ise, yaratıcı birey kendi yeni ve eski birikimleriyle kavrar ama, “yeni kavrayışlar”, ayrı, farklı, seçilmiş görünen-gösterilen bileşimleri de üretir. Yani o, yeni iletişim ve bildirişimleri maddeleştiren gösterenler üretir. Doğadan alır, yaratıcılık olayında kimi zaman “somut-natüralist”, kimi zaman soyut gösteren dışsal görünenler üretir. Yaratıcı, gösterenle, gösterilenler arasında yeni ilgiler örgüler. Kısaca, yeni formlar içsel etkeliği olan görünüşler yaratır, denilebilir.

Biçimin ve formun, aynı biçimler ortamında, dış görüngen değerleri ve iç anlam-içerik, işlev yapısı, sabit değişmez bir nitelik göstermez. Form ve biçim, “farklı” form ve biçimler yanında, hem dışsal, hem içsel “farklı” titreşimler, etkiler oluşturur. Renk, doku, yön, ışıklılık gibi değerler değişikliklerle kullanılırsa, çok farklı etkiler oluşur. Çevre ilişkilerinin, uzaysal pozun ve örüntü değerlerinin değişiklikleri, form-biçim

anlamını, nitelik olarak etkileyip-değiştirir. Bir formun bütünündeki, parçaların yer değiştirmesi ve çevre değişimleriyle de, bütünü temel anlam, içerik ve işlevini hemen değiştirir. Bu da o formun insanlar üzerinde değişik tarzda algılanabilmesini de sağlar.

Fiziksel denge gibi, asla formülasyon içermeyen, tamamen “sınama-deneme” ve otokritik ile geliştirilen estetik denge-birlik değerleri, kişiseldir. Koyu-açık, ışık-gölge, az-çok, büyük-küçük, yön (dik-yatay, dik-diyagonal, yatay-diyagonal veya üçlü), uzun-kısa, kalın-ince, düz-hareketli, (kırık-eğri), durgun-hızlı, dar-geniş gibi zıtlıklarda, denge birlik içerisinde kullanılırlarsa, estetik değer içerirler. Bu sayılan zıtlık değerler aynı zamanda Form ve Biçimde de yer alırlar. Bunlar aynı zamanda algıya da kaynaklık eden, “gösteren” dışsal değerlerdir.

Açık-Koyu: Renk ton değerleri ve parlaklık-matlık gibi ışık değerleri ile ilgilidir. Yüzeydeki açık-koyu dağılımı, anlama, nesnelerin yapısına göre kişisel olarak geliştirilen “duygu” ile ayarlanır.

Işık-Gölge: Işığın şiddeti ve algı anı ile de ilgilidir. Gündüz görmede aydınlık (Işıklı) değerler fazla, gece görmede ise (Yapay ışıklarda) gölgeler fazladır.

Az-Çok: Renk, doku, ölçü, yön, aralık, form karakteri (yuvarlak, köşeli, düz şekiller) ile ilgilidir. Birden çok ögeyi kapsayabilir. Denge; konu, anlam ve işleve göre kurulur.

Büyük-Küçük: Her ögeyi, ölçüsel olarak içine alan bir değerdir. Algı alanının ölçülerine göre, büyüklüğün sınırı Majör, küçüklüklerin sınırı ise Minör ölçüleri belirler. Alan, konu, işleve göre, her tasarım ögesinin büyük-küçük ilişkisi, duyumsal olarak görsel yolla dengelenir.

Dar-Geniş, Uzun-Kısa, Kalın-İnce: Mekan ve hacmi oluşturan, üç boyutun dengesidir. Ölçüsel olarak dar-genişle, uzun kısayla, kalın inceyle dengelenirse, estetik bir uyum yaratır. Bu da insanların gözündeki bakış açısı daha farklı olabilir.

Düz-Kırık (Eğri): Ögelerin geometrik karakterini belirleyen yapının, zıtlık içinde uyum yaratmasıdır.

Durgun-Hızlı: Hareketle ilgili değerdir. Hız, durgunlukla tanımlanır. Düz, yere paralel, oturmuş ögeler durgunluğu; eğri, yere zıt (diyagonal) ögeler hızı tanımlar. Düz, kırık, eğri çizgilerin aralık (espas) uyum ve zıtlıkları, yön değişiklikleri,

yoğunlukları bu önceden saydığımız zıtlıkları hem yaratır, hem de hedef olarak belirler. (Atalayer, Ders Notları, 1996, Tasarım Teorisi)

O halde form (şekil); zihnin gördüğü (özneldir ve kişiye bağlıdır) ve bireyin dışındaki görünen nesne arasındaki ilişkisidir. Her madde, her varlık, varoluşunun diyalektik çelişme ve zıtlıklarını taşıdığı (varolduğu) sürece; sınırlara bağlı form-biçim algısı varolacaktır.

Bu konu kapsamında şunları belirtebiliriz; Evrende formsuz hiçbir şey yoktur. Mikro ve Makro Kosmos'u, özel araçlarla, salt göze dayanmaksızın incelediğimizde, gözüümüze görünmeyen ya da "sınırsız-sonsuz" görünen şeylerin, "inanılmaz formları"nı algılarız.

Algıda da, imge, işaret, resim, simge ve kavrama dayanmayan ya da "biçimsiz" bir bilgi asla yoktur.

Görmede, biçimlerin dış yüzeyleri, biçimin oluşturduğu gruplar, yüzeyleri örgütleyen, parçalar (ölçü-renk, doku vs.) ilişkileri ve birleşme teknikleri, biçimin iç yapı, yüzey ve mekanı, biçimin strüktürel sistemi kesin bilgiye dönüştürülürse, yaratıcı eylemin birikimi, zengin bir "hazineye" dönüşür.

İyi bir şekil form-biçim algısı;

a)Varoluşun gerekliliği (anlam, işlev),

b)Varoluşun, görüngünün işaret ettiği ilgi (anlatım-ifade),

c)Gerilimleri (iç-dış çelişki ve çatışmaları),

d)Dış yüzeyin yapılaşması (ölçüsü, rengi, dokusu),

e)Dış yüzeyin biçimleniş tarzı (parçaların bileşim sistemi),

f)Dış görüngünün, iç yapılaşması (sınırladığı mekan, bu iç mekanın yüzeyi ve yapılaşması),

g)Şeklin iç yapılaşma düzeni (strüktür),

h)Parçalar arasında işlev, anlam derecelenmesi (gereklilik-gereksizlik sıralaması),

ı)Parçalara bağlı olmaksızın, bütünün karakteristik geometrisi, sınırları,

i)Türün, diğer (farklı) ve benzer (eşdeğer) türlerden ayırt edici "tipik" özellikleri gibi nitel ve nicel noktaların "bilgiye" dönüştürülmesi içerir. Gerekirse bölme, koparma, düzgün kesme, parçalama gibi araçlarla inceleme yapılmalıdır. Zengin form algılarının pekişmesi için, bütünün, üstten, yanlardan (ön, arka, sağ-sol), alttan, açısall (eğimli, profil) ve içsel (bölme veya parça kopararak) görünüşleri, kesinlikle incelenip,

beyne kaydedilmelidir. Renk ve form, renk ve doku birbirleriyle varolurlar. Aynı form, farklı renklerle farklı farklı “anlamlar” içerir. Form-renk-doku ilişkilerinin zenginliği bunlar tabiiki olumlu-olumsuz olarak, bu öğelerin kullanımında, yapının iletim gücünü evrenselleştirebilir. (Atalayer, 1994, s.164)

Sonuç olarak diyebiliriz ki, anlamın, içeriğin, işlevin görünüş kazanması form, algısal olarak uzaysal farklı pozları biçimdir.

2.3.1. Gestalt Psikolojisi

19. yy. sonlarına doğru, 1912’de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Kafka’nın deneysel çalışmalarıyla başlayan Gestalt Psikolojisi Almanya’da doğmuştur.

Gestalt Psikolojisi bir bakıma zihinsel yaşantının incelenmesinin, insancıl yaklaşımla anlatılmasıdır. Parçalar karakteristik özelliklerini, bağlı bulundukları bütünden, alırlar ve bulundukları yere göre fonksiyonelleşirler. İşte bir bütün halinde bulunan ve Türkçe karşılığı, “şekil, uzuvlaşma” olan psikolojik olaya “Gestalt” denir. Gestalt Psikolojisinde algı bir bütündür. Ama temel ilke, bütün sadece parçaların toplamı değil, daha öte birşeydir.

Algının bütünlüğüne dayanan Gestalt yasaları;

1-Benzerlik Kanunu: Birçok biçim bir arada bulunduğunda, benzer olanlar gruplaşır.

2-İyi Sınır-Kontur Kanunu: Biçimlerin benzer sınırları, benzer dış çizgileri, çizgisel bileşimleri, bütünlük yaratma eğilimi gösterir.

3-Ortak Aktivite Kanunu: Belirli bir yönde yoğunlaşan, belirli bir yöne akma etkisi yaratan biçimler gruplaşma eğilimi gösterirler.

4-Tamamlanmış-Kapalı Biçimler Kanunu: Aynı koşullarda, bir yüzeyi belirleyen çizgiler, bir bütün olma eğilimi gösterirler.

5-Yakınlık Kanunu: G  z belirli aralıkları tamamlayarak algılama yapar. Birbirlerini mesafece yakın olan elemanlar, bir bütün, grup olma eğilimindedirler. Bunların kalıp haline getirildiğini ve kalıpların dışına   ıkılamadığını göstermiştir.

Deneye dayanarak Gestalt Psikolojisine göre formlar; tanınmış formlar, anlamlı formlar, basit formlar, tekrar eden formlar, farklılaşmış formlar, geometrik, yapay, üç boyutlu formlar; kavramsal formlar, semiyotik³ formlar niteliklerindedirler.

6-Birikim-Deney Kanunu: En ilkel biçimlerin bile anlaşılmalrı deneye dayanır. Deneylenmiş biçimler arasında gruplaşma eğilimi fazladır.

Gestalt Psikolojisi; ilk başta fenomolojik⁴ olarak gelişmiş olmakla birlikte, fenomolojinin insan-nesne ilişkisini almış ve natüralist olmuştur.

Daha sonra Gestalt kuramcıları işlevselliği ve özneyi yok saymışlardır. Artistik görünüşün belli bir karakteristik perspektifi karşıladığı görüşü, Gestalt psikolojisiyle bağdaştırılır.

Gestalt Kuramında, olasılık mantığına dayalı esnekliğinden dolayı tutarlıdır. “Gestalt Kuramında görme olayının temelini oluşturur. Gestalt Kuramı olasılık üstüne kurulduğundan, sürekli yararlığını koruyabildiği gibi, çift değerli içeriksiz işlevsel klasik mantığın, içinde “insan” olgusu olan görsel dünyaya karşı olan duyarsızlığına, karşı bir denge kurar.” (Denel, 1981, s.7)

Bütün psikologlar Gestalt Psikolojisinin, yakınlık, benzerlik, simetri, iyi şekil ve bunların alt başlıklarına indirgenebilen özellikleri ile ilgili “bütün algısı” konusunda aynı görüştedirler.

Ne var ki yeni Gestaltçılar dahil bu kanunların, sanatın, tasarım, organizasyon, düzen yaratan kanunları ile bir ilgisi olmadığını düşünürler. Gestalt Kanunları daha çok iki boyutlu elemanların düzeninde yardımcı olurlar. Üç boyutlu tasarlama yetersizdirler.

Gestalt Psikolojisi ile ilgili yapılan deneylerde, algılama ve tasarlama; kapalı, dengeli, simetrik biçimler tercih edilmiş ve kolay algılanmıştır. Karmaşık biçimler içine yerleştiren basit biçimler hiç görülmemiştir. Bu deney, algılayan kişinin, her şeyi kendi çevre ve koşulunda görme eğiliminde olduğudur.

³ **Semiyotik;** gösterge bildirişimi sağlayan gösterge düzeylerinin üretken, işleyiş, algılama biçimleri.

⁴ **Fenomoloji;** görüngü, duyularla alınan şey, ard arda gelen görüngülerin ya da görüngüler bütünüün betimi.

2.3.2. Form Düzenleme Yöntemleri

Bir sanat yapıtını çözümlmek için veya ondan haz ve zevk alabilmek için değişik yollar vardır. Biçim, mekan, ışık-gölge ve renk gibi ögeler sanat yapıtında (ister resim, ister heykel olsun) sınırları belirlenir ve bir uyum içerisinde yerleştirilir ve yaratıcılık ön plana geçmiş olur. Genel olarak, bütünü yaratmanın yolunu belirleyen ilke ise “zıtlık”dır. İşte bu “zıtlık” dediğimiz olay, evrendeki tüm varoluşları belirler ve bir yapıtın ifadelendirilmesinde, kişiye deneme olanağını da sağlamış olur. Bu yöntemler kişiye, duyuşal-görsel komplekslerinden temizler, yaratma hazzı ve coşkusu yaratır.

Dolayısıyla, yeni bir biçim, şekil yaratışın, elde edildiği anda “geçmiş zamana” düşen, “eski” algısal bilginin “yıkımı” olduğu bilincine kavuşulur ve her yeni form ve biçim yaratılışı, eskinin yıkılması-parçalanması sonucu doğar.”

İşte bu “Form Düzenleme Yöntemleri”ni kısaca tanımlayalım.

2.3.2.1. Ekleme

Görerek çizilen ve üç boyutlu halde, kişinin kendi kendi bilgi ve isteklerine göre, yeni bir karakter olacak tarzda, yeni eklenen parçalarla yeni bir formun örgütlenmesidir. Yani öge, parça-parçacık ekleme. Objeyi kendi doğal veya yapay ortamında bulundurarak, kendi karakteristik yapısını bozmadan eklemeler yapmak. (Örneğin, bir elmaya ayak, gözlük, fener, kilot gibi ayrı bir işlev gerçekliğine özgü ögeleri eklemek gibi.) Eklemede özgün bir yolda, bütünü birkaç parçaya ayırıp, aralara parçalar eklemektir.

2.3.2.2. Modülasyon

Ölçüsel ve oransal olarak birbiriyle uyum içinde olan bir obje, bilinçli bir tarzda modülleme sistemi ile parçalara ayrılır. Modülde, geometrik karakter ve birleşim strüktürü istenebilir. Modül esaslı parçalar yeniden bir bütünlük oluşturacak tarzda, bir sistem dahilinde birleştirilir. Bu işleme “modülasyon” diyoruz.

2.3.2.3. Şematize Etme

Görsel gerçeklik ile elde edilmiş bütün, genel karakteri (türüne özgü biçimi) bozulmayacak tarzda, “arındırılır”. Yani biz buna “soyutlama” da diyebiliriz. Yalınlaştırılan yapıt, obje, simgesel ve kavramsal bir “şema” içerecek tarzda, yeniden üretilir. Yani biraz önce değindiğimiz gibi stilizasyon ve soyutlama yapılır.

2.3.2.4. Uyarlama

Bir bütüne, başka bir işlem, görev veya ödev yükleyerek, farklı bir anlam, işlev veya görüngü uyarlamasıdır. Yani bir çeşit de adaptasyon denilebilir. Yine, uyarlamaya örnek verecek olursak; elmayı yeme işlevi dışında, kadeh olarak, göz olarak uyarlamak. Bir çekici, bir otomobil farı olarak, ayrı bir işlemin gerçeğiymiş gibi ifadelendirilir.

2.3.2.5. Çevresel Değişim

Biraz fantazi alanına giren bir yöntem; dış ortam-çevre değişikliklerini içeren birleştirme; obje veya objelerin, varlıkların bulundukları, alışılan-bilinen çevre ve ortam örüntüsünü, olanaksız çevre koşullarında görüntüleme olarak belirtilebilir. Örneğin, elma ağacını kutup ortamına yerleştirerek, kendi gerçek çevresini değiştirmek. Satış sehpasını, meyva kasesini değiştirmek gibi.

2.3.2.6. Soyut Bölme

1- Soyut olarak (tanımlı; kare, üçgen, çokgen, çizgisel vs., tanımsız; amorf, belirsiz, keyfi), bir bütünü parçalara ayırmaktır. Bütünü boz-yap oyunu işlemine dönüştürerek, alışılmamış, esprili bir bütün yeni bir bütün oluşturmak.

2- Bütünü kendi gerçek parçalarına ayırmak.Parçaları yeni bir görüntü içerecek tarzda (konuyla anlam ilişkisi olacak-alışılmamış biçimde) toplamak.

3- Bütünü, tamamen bireysel anlam ve istem değerleriyle parçalara bölmek ve yeniden toplamak. (Farklı yerlerde uyum içerecek tarzda, veya aynı yerlerde espas farklarıyla)

Bölmenin amacı; bütünü yeni bir görüngü değerleriyle birleştirmek içindir. Aynı ve zıt olanları, bir birlik arzedecek tarzda uyumlandırmak, birleşme noktalarını gerçekçi olarak çözümleyerek, yeni bileşimi tümlük düzeyine yükseltmektir. Yeni bir tamlık; yapıcı, birleştirici, bütünleştirici, dengeli ve doğalmış gibi ögesel birleşim içerebilmelidir.

2.3.2.7. Büyültme

Objeye veya varlıkların, kendi doğal ölçülerine göre büyültülmesidir. Böylece obje veya varlık, kendi doğal veya yapay ortamında, güçlülük, ağırlık, hacimsel ve kütsel etkisinde baskın ve egemen bir etki ve yapılanış kazanacaktır. (Uzatma, atletik kılma, devleştirme, bazı öğelerini kalınlaştırma ve büyültme). Büyültme muhteşem bir etki yaratacak ölçülerde olmalıdır. Bu büyültme olayı aynı zamanda algılama olayında da oldukça önemli bir etkidir, denilebilir. Büyültme, bir bütünü bir ögesi veya birkaç ögesiyle de uygulanabilir.

2.3.2.8. Ters Çevirme

Her objenin veya varlığın kendi kapattığı hacme göre dış yüzey görünüşleri vardır. Bunlar; ön, arka, alt, üst gibi. Konunun bilinen ve hemen algılanan alt tutunma yüzeyini yapısına göre tersine çevirmektir. Altı üste, üst yüzeyi de alta çevirirsek, yüzeylerde var olan biçimsel öğelerin, parçaların yönlerini ters yöne döndürdüğümüzde simetrik olarak bir bütünü içinde yer alan parçaların simetrik ve asimetrik parçalarını simetrik kılınırsa işte o zaman ters çevirme olayını yapmış oluruz.

Herkesçe bilinen bardak örneğine göre, yarıya kadar dolu olan bardağın, yarısının boş olması söz konusudur. Bir odada tavan, duvarlara tutunan dış üst örtü olarak belirtilir, ya da duvarlar, tavana asılmış elemanlardır. Tersine çevirmede negatif-pozitif ilişkisi de yer alır.

2.3.2.9. Malzeme ve Doku Değiştirme

Her objenin, her varlığın, kendisinin ve çevresinin doğal veya yapay bir malzemesi, dokusu (dış yüzey örtüsü) vardır. Obje ve varlığın malzeme ve dokusunu değiştirirsek, o zaman objedeki görüntü de dışsal bir değişiklik meydana gelir ve bu da yeni bir form, yeni bir biçim yaratmada önemli etkenlerden biridir.

2.3.2.10. Görsel Çekicilik Oluşturma

“Süs” asla estetik bir değer salt ögesi değildir. Ama estetik değerler içinde, dozunda ve yeterli kullanılırsa albeni ve çekicilik etkisi meydana gelir. Haz yaratır. Süs unsuru taşımayan obje veya varlıkların, yüzeysel öğelerde süsleme olunca dış görünüşleri değişir. İster süsleyelim, isterse süsü ön plana çıkartalım, fakat yaptığımız, eklediğimiz süs anlam yükleyelim. Anlamlı sembol ve motifleri süslemede kullanmak her zaman daha iyi sonuçlar verir.

2.3.2.11. Yapısal Transformasyon (Aktarma)

Aktarma olayında ise; objelerin ve varlıkların kendi yapısal sistemini silmek ve başka yapı sistemlerine ait iç taşıyıcı sistemi (strüktürü) ile birleştirmek söz konusudur. Karakteristik olan, her objenin yatay-dikey yük taşıma eksenini de değiştirmektir.

2.3.2.12. Çıkarma Yapma

Bir bütünü oluşturan ana parçalardan, öğelerden, parçacıklardan bazılarında eksiltme, çıkarıp atma, soyut da olabilir.

Bu yöntemler, iyi bir öğrenme yoluyla özümsemelidir. Özellikle özümsemelidir, çünkü bu yöntemleri arada bir, ismarlama kullanmak, sırttan sonuçlar doğurur. Bu yöntemler, akıl yoluyla, sorunla belirlenmiş konuya uygulanırsa, zorlamalı sonuçlar oluşturur.

Yöntemler analiz edildiğinde, her yöntemin “tuhaf-saçma” gibi görüngüler örgütlendiği anlaşılır. Bu yapılarda kıvrak iş görece zihin gücü akıl değil-zekadır. Bu yöntemleri zekice kullanmak için, belleğe bu yöntemlerin anlamı, işlevi ve hedefi adeta

kazınmalıdır. Her koşulda, her anda zihni, zeka egemenliğinde bu yöntemlerle örmeye, algılamaya, düşünmeye ulaştırmak için, bu bilgiler birey tarafından kesinlikle özümsemelidir.

Bir kez okumakla, bu yöntemleri belleğe kaydetmek pek olası değildir. Her an, her yerde, her görsel iletişimde, zihnin bu teknikleri kullanarak işlem yapması için, bu tekniklere tek tek, gerekirse tekrarlar önem ve ağırlık vererek derin bir öğrenme gerçekleştirilmelidir.

Durup dururken, yerken-içerken bile bu tekniklerle, her konu ve obje üzerine yapılacak antrenman deneyimleri; zihnin böyle çalışmasını koşullayıp-güdüleyerek motive edecektir. (Atalayer, 1996, Tasarım Teorisi Ders Notları)

2.3.3. Sembolik (Somut) Formlar

“Sanat yapıtı, tek ve ayrı bir şeydir. Özgür olup kendi ereğine kendi içinde sahiptir. Buna rağmen onunla yeni bir bütün, realitenin (gerçek) ve tinsel dünyanın yeni bir imgesi dile getirilir. Birey, sanat yapıtı karşısında onun ötesinde olan dingin (statik) soyut bir tümeli düşünmez, çünkü onun özünü ve tümünü sembolik olarak kavrar. Objektif varlık alanında, organizma fenomenlerinde de tıpkı sanat yapıtında olduğu gibi sembolik bir eleman vardır” demiştir Cassirer.

Cassirer sembolik formu her zaman için somut olarak görmüştür. Çünkü yaşamla ilgili öylesine bir anlam taşırlar ki Cassirer; “İsa zihninin imgelere gereksinme duyan bir zihin olduğunu söyleyecek yerde sembollere gereksinme duyan bir zihin olduğunu söylememiz gerekir.” der. Ama, burada Cassirer, imgeleri bırakıp onların yerine sembolleri koymamız gerektiğini söylemek istemiyor. Böyle bir yanlış anlamaya yer vermemek gerek. Çünkü her zaman imge ve sembol, zihin için lüzumlu elemanlardır.

Şu halde sembol (somut); insan yaşamında belirli bir rolü olan bir formun aracı dile getirici, gösterici bir elemandır diyebiliriz.

Form anlayışı somut bir anlayıştır. Sanatın formları ise; canlı realiteyi bizim için açıklayan formlardır. Böylece insan ve doğa, sanat ve yaşam aracılığı ile yakınlaşıyor. Çünkü insan daha çok bilimsel yasaların objektif dünyasına aittir ve hayal gücünde diğer dünyaları bilinçliliğine uygun formlara göre keşfeder.

Formlar sistemi aslında bir etkinlik olan insan bilinçliliğiyle de ilgilidir. Çünkü bilinçlilik, verilen bir içeriği kendi ötesindeki bir anlam dünyasını açıklayacak tarzda ve içeriği de sembolik bir tasavvur olarak ele alır. Çeşitli formlar, böyle bir anlamın farklı yapılarıdır da.

Sembolik formlar, insanın dünyasında, yaşamla ilgili formlar olarak büyük bir önem taşırlar. Çünkü hep onların yaşamlarından koparak, onlardan da birşeyler yüklü somut formlar çıkmaktadır.

Sonuç olarak sembolik form, dış formla ideanın tam birliğini arar; klasik form ise, bunu duyular ve hayal gücü için, tinsel tasavvurunda bulunur. Romantik de ise; kendi üzerinde yükselen sınırsız tinselliğine geçirir. Yani bizler bu üç temel sanat formunu birbirinden ayırıyoruz. Ayrıca şunu da belirtmek lazım, sembolik bir formda da ayrılması gereken iki terim vardır. İlki anlam, ikincisi de anlatımdır. Bunlardan ilki, yani anlam, zihnin bir kavramı; ikincisi ise duyuşsal olay, kendisini duyulara gösteren bir imgedir.

Cassirer, bir sanat yapıtının, öykünme kategorisi adı altına sokulduğunu düşünüyordu. Çünkü temel işlevlerinin mimetik olduğunu söylüyordu. Bu anlayışa göre öykünme, dış nesnelerin öykünülmesiydi. Öykünmeye gelince bu, temel bir içgüdü, insan doğasının yok edilemeyen bir olgusuydu. Cassirer bu anlayışta öykünmenin aynı zamanda tükenmez bir haz kaynağı olduğunu da belirtiyordu. Buna bir örnek verecek olursak; bazı objelerin kendilerini görmek, bize acı verdiği halde, bunların en realist represantasyonlarını sanatta seyrederken haz duyarız. Ama tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin formlarını “sanat eseri” olarak karşımıza çıktıklarında, estetik haz duyarak seyrederiz. (Arat, 1977, s.5, 17)

Sanat devamlı bir somutlaştırma süreci olarak tanımlanabilir. Sanat, nesnelerin formunun sezgisini verir. Ama bu asla daha önce sahip olduğumuz bir şeyin tekrarı değildir. Bu, gerçek ve büyük bir keşiftir. Sanatçı, tıpkı bilim adamının doğa yasalarının ve olaylarının bir keşfedicisi olması gibi, doğanın formlarının keşfedicisidir. Bütün dönemlerin büyük sanatçıları bu özel görev ve sanat yeteneğinin sahipleridir. Örneğin; Leonardo da Vinci’ye göre ressam sembolik formda idea, gerçek anlatımını, bulamaz. Çünkü soyut, durgun ve belirsiz olduğu için gerçek özünü pekiştiren bir dış görünüm ortaya koyamaz. Böyle bir ilgi içinde düşünülen bu iki terim (form ve idea⁵) oransızlık ve heterojenliklerini ortaya koyar.

⁵ **İdea**; o alandaki en son düşünce.

İşte sembolik form, burada tinsel, duyuşal-maddi bir realite olarak form arasında tam bir uyuma erişildiği takdirde, yetkinliğe erişmiştir. İki eleman arasındaki tüm düşmanlık, tam bir uyuma yer vermek üzere ortadan kalkmıştır. Ama, bu gelişmiş tarzında bile, tin, bu formdan hoşnut olamaz. Çünkü bu formda onun gerçekleşmesi değildir. Mutlak bir gerçekleşme için tin, kendi içsel özünün derinliklerine iner. Klasik formda kendini belli özel bir karakterde gösterir. Sınırlı olanlardan kaçmaz; onun dış formu, form olarak tümüyle görülebilir ve sınırlıdır. Madde ve idea aynı özelliği göstermek zorundadırlar. Çünkü aralarında tam bir birleşme vardır. Ancak bir tüm oluşturmak için kendisini dış görünüşle birleştirebilir.

Güzellik ideası kendini mutlak veya sınırsız bir tin olarak kavradığı zaman, aynı zamanda da artık dış dünyanın formlarında tam olarak gerçekleşmediğini keşfeder. Tin olarak gerçek bütünlüğünü ancak kendi dünyasında bulur. Ama bununla da kalmaz klasik sanatın temelini oluşturan bu bütünlüğü de parçalar. Kendi içinde sığınacak bir yer bulmak üzere dış dünyayı terkeder. İşte böylece romantik form tipi meydana gelmiş olur. Dış dünyadan ödünç alınmış imgeleriyle duyuşal tasavvur artık özgür tinselliği dile getirmeye yeterli değildir. Form, ideaya yabancılaşmış ve kayıtsızlaşmıştır.

İşte burada, **madde** ve **form** ayrımını Romantik Sanat'ın meydana getirdiğini görüyoruz.

Sanatçı, sembolik bir formu oluştururken, yaratırken, belli bir deneysel objeyi kopya etmez. Onun bize verdiği doğa parçasının, bireysel ve bir anlık fiziksel bilgisidir. Sanatçı nesneleğin atmosferini, ışık ve gölge oyunları ile dile getirmeyi ister. Cassirer'e göre bir doğa parçası, şafak sökerken, öğlen sıcaklığında veya yağmurlu yahut güneşli bir günde aynı değildir. Estetik algımız daha büyük bir çeşitliliği içine alır ve günlük duyu algımızdan daha karmaşık bir düzene aittir. Duyu algılamasında biz çevremizdeki objelerin ortak ve devamlı özelliklerini kavramakla tatmin oluruz.

İster resim, ister heykel sanatında olsun, her ikisi de sembolik formda, gerçekleri ifade edicidir. Ama, biçim verici (formativ) olmadan da ifade edici olamaz. Bu süreç, belli bir duyuşal ortamda ortaya çıkmaktadır. Geotine, "herhangi bir sorumluluk ve korkudan kurtulur kurtulmaz, uyum içinde yaratıcı olan Demigod, etrafında üzerine kendi tinsel gücünü işleyebileceği bir madde araştırır" diyor. Cassirer'e göre modern estetik kuramların çoğunda özellikle Croce ve onun öğrenci ve izleyicilerinde bu madde etmeni unutulmuş veya minimum dereceye indirgenmiştir. Croce biçimden çok ifade

olayı ile ilgilenmiş, biçimi sanat yapıtının hem karakteri hem de değeri ile ilgisiz saymıştır. Onca önemli olan tek şey, sanatçının sezgisidir; yoksa bu sezginin belli bir madde içinde dışlaştırılması değil... Hiç şüphe yok, maddenin bir önemi vardır. Ama bu önem teknik bir önemdir ve hiçbir şekilde estetik değildir.

İnsan ruhunun hareketlerini, bütün derinlikleri ve çeşitlilikleriyle verir. Ama bu hareketlerin form, ölçü ve ritimleri herhangi bir tek duygu durumuyla karşılaştırılmaz. Sanatta yalın veya tek bir duygusal nitelik hissetmeyiz. O, yaşamın kendisinin dinamik bir süreci, neşe ve keder, ümit ve korku, sevinç ve ümitsizlik gibi zıt kutuplar arasında devamlı bir gidip-gelmedir. Passionlarımıza (tutkularımıza) estetik form vermek, onları özgür ve etkin bir duruma sokmak demektir. Sanatçının yapıtında tutkunun gücü, form verici bir güç olmuştur. “Sembolik form” sanatın hem amacı, hem de aracı oluyor. Sanatın aracıdır çünkü, sanatçı kendini ancak bu fomlarla anlatabilir. Görüşlerini, duyu izlenimlerini ve duygularını bu formlarla dile getirir. Sembolik Formun, sanatın amacı olmasına gelince bunu da şu anlamda anlamamız gerekir; sanatçının ereği realiteyi veya kendi kişisel yaşantılarını dile getirmek olduğuna göre, realitenin veya kişisel yaşantıların doğal formları, sanatta sembolik formlar olarak geliştirilir. Öyleyse sanatla, sembolik form arasındaki ilişki çok köklü ve güçlü bir anlam taşıyan bir ilişkidir. Araçla, amaç bir yerde ayrılaşmakta, birbirinin içinde eriyip kaybolmakta, böylece sembolik form türü olmaktadır. (Arat, 1977, s.18)

2.3.4. Salt (Soyut) Formlar

Salt formlar daha çok sembolik formlardan daha farklı olarak soyut şemalar olarak kavranıyor. Sembolik form daha somut iken, Kant da salt formu tam tersi olarak ele almıştır.

Mekan ve zaman, “görünün salt formlarıdır”. Mekan ve zaman içinde neden-etki, töz-ilinek bağlantıları ile kavradığımız şeyleri birbirine bağlayan ilgi kavramları veya iki kategoridir. Bu form, hem “duyulur” hem “kavranabilir” olan aprioridir. Yani, zamanın akışı içinde deneyden öğrenilemezler. Induksiyon⁶ yaparak da çıkarılamazlar. Formların tersine tüm bilgi içerikleri deney aracılığıyla verilir. Bu

⁶ Induksiyon; özelden genelleme.

maddedir ve yalnız hem sezgi hem de düşüncenin formları aracılığıyla anlaşılıp kavranabilir. (Arat, 1977, s.136)

Kant’a göre biz estetik yargılarımızda objeyle obje olarak değil, objenin salt kontemplasyonu (seyri) ile ilgileniriz. Estetik, evrensellik, güzellik yüklemine özel bir bireye sınırlandırılmayacağı, bu yüklem tüm insanları yargılama alanına ait olduğu anlamına gelir. Sanatçının hayal gücü, nesnelerin formlarını keyfi bulmaz. Onları görülebilir ve tanınabilir duruma getirerek gerçek biçimleri içinde bize gösterir. Sanatçı realitenin belli bir yönünü seçer ama bu seçme süreci aynı zamanda bir dışlaştırma sürecidir de. “Bir kere sanatçının görüş açısı içine girdikten sonra dünyaya artık onun gözleri ile bakmaya zorlanırsınız. Bize sanki evreni daha önce hiçbir zaman bu özel ışık altında görmemiştik gibi gelir. Ama buna rağmen bu ışığın bir anlık bir ışık olmadığını biliriz. Sanat yapıtı aracılığıyla bu ışık, kalıcı ve devamlı bir hale gelmiştir.”

İşte realite bir kez kendini bize bu özel şekilde açtıktan sonra onu artık bu biçim içinde görmeye devam ederiz.

2.3.5. Algısal ve Nesnel Şekil-Zemin İlişkisi

Algılama sürecinde, zeka işlevlerinde katıldığı, imgelerin nesnelleşmesi ve sanatçıda üst seviyede “örgütlenmesi”, şekli algılamanın özellikleriyle de ilgilidir. Yaratıcı zeka ile çalışan bir algılama sürecinde duyumsal imgelerin, simge-resim-kavram olarak “anamlı” bir içerikle paketlenip, örgütlenmesi, şekil-zemin psikolojisinin de bilinmesi gerekmektedir.

Şekil-zemin ilişkileri algıya bağlı şekil ve zemin tanımı, didaktik bir çizgide yapılacaktır.

Görsel algıda, titreşim yayan öncül ve özgül her nokta, çizgi, doku, görüntü değer yoğunlukları şekil (form), bunların dışında kalan yüzey ve elemanlar “renge-dokusu-ışıklığı-ölçüsü ne olursa olsun, zemin olarak, kendiliğinden göz tarafından kuvvetlice ayrılıp-algılanırlar. Zemin net olmayan, görüngü yoğunluğudur.

Gözün dikkat kesilme ve yoğunlaşma alanı fazla geniş ve derin değildir. Gözün genişlik ve derinlik olarak, netlediği alan, “form”, net alan dışında ama görme alanına giren alan ise “zemin” olarak, adeta “spontan” algılanır. Nedeni, obje ve varlıkların

daima; “uzaysal bir mekana tutunmalarından, öncelikle göz tarafından görülmelerinden, arka, uzaysal plandan, ileri-yukarı doğru sivriliyormuş, fırlıyormuş gibi, egemence görünme “öncülüğü” kazanmış olmasındandır. Üstelik göz, doğanın bu yapısına, yıllarca koşullanmış olduğundan, şekil algısında, zihinsel olarak daima bir zemine (fona) gereksinim duyulur. Bireylerin, tüm yaşantılarında, görsel algı yoluyla elde ettiği bilgileri, bu “temele” oturtur. Bazı kuralları vardır ki bunlar şekil-zemin algısında, algı olayını kuvvetlendirir veya zayıflatır. Bunlardan biraz bahsedelim.

Gruplaşma; burada göz yakın-aralıklı, aralıksız biçimleri, gruplayarak bir bütün algısı yaratır. Göz birbirine benzer şekilleri, bir bütün halinde beyne iletir. Şekil uyarıcıları daima örgütlenme eğilimi taşıyarak “gruplaşırlar”. Benzer, aralıksız, yakın aralıklara sahip biçimler, bir bütün olarak titreşirler, küme olarak algılanırlar, yani zeminden uzaktaki titreşimden kuvvetlice koparlar. Aralık, form, renk, doku, işlev benzerlikleri gruplanırlar. (Atalayer, 1994, s.41)

Tamamlama; olayında ise yine, gözde, “kör nokta” üzerinde düşen görüntüler, beyinde “tamamlanarak” algılanır. Görsel algıda, gözde oluşan “eksik-kopuk-boşluklu” biçimleri zihin tamamlama eğilimindedir. İnce kenarlı mercek, uzaktaki biçimlerin eksikliklerini, küçültme özelliğinden dolayı, bir bütün olarak görüngüler.

Yani bireyler, görsel uyarım yaratan titreşimlerdeki eksik parçaları tamamlayarak, bir bütün oluşturma, yatkınlığı-koşullanması kazanırlar. İnsanlar, eksikliği “tam görme” eğilim ve güdüsüne sahiptirler.

Algı değişmezlikleri; öteki anlamıyla sabitliklerin ise; nesnelerin enerjisel titreşimleri ve uyarımlarına karşı, bireylerde bazı “değişmeyen” kararlılıklar vardır. Tanıdığımız bir şahıs, bize sokakta yaklaştıkça büyüyormuş gibi görünmez, sıradan insanlarda bilinen nesnelere ait, uzakta küçük, yakında büyük algısı bulunmaz. Bilinen-hemen tanımlanan- adlandırılan nesne varlıklar, görsel algıda kendi ölçü-renk-doku özellikleri ile algılanır.

Oysa ki, her şartta uzaktaki biçimin görüntüsü gözde küçük, yakındaki biçimin ölçüsü büyük olarak oluşur. Fiziksel olarak nesne ve varlıkların gözde yarattığı uyarımlar, uzaklığa bakış açısına ve yönüne göre farklılık göstermesine karşın, bireylerde nesnelerin görüntüleri algı düzeyinde değişmez kalır. Sanatçı bu kararlı algı özelliklerinden yararlanan, estetik üretimde bunları yorumlayan kişidir. Bu

Algılama olayında, gözün birinci derecede “netlediği ve zoom” yaptığı, şekillerin meydana getirdiği alanla, şekillerin arkasında kalan alanı, birbirinden kesince ayrıldığı ileri sürülmektedir. Gerçi şekil-zemin arasında eşdeğer dağılım varsa örneğin satranç tahtası gibi, bu ayırım pek kolay olmayabilir. Ama algıda farketme ve belirleme, belirgin olan şekildir ve zemin yani, arka plan veya fonun belirsizliğinden kolayca, göz tarafından ayırt edilir. Çünkü gözün netlediği derinlik çok dardır. Dolayısıyla şekil-zemin ilişkilerindeki belirlilik-belirsizlik, tamamen göze yani görsel algıya bağlıdır.

Nesnelerin-varlıkların bütünsel görünüşünde bile; parçalardan bir kısmı zemin olarak organize olur. Bundan çıkan sonuç şudur; şekiller muhakkak bir zemine bağlı olarak algılanırlar. Zemini olan veya bütünü oluşturan parçalardan bir kısım zemin sel görünüş kazanan düzenlerden şekiller; ışık, leke, doku, geometri, kontur değerleri yönünden belirginleşirler.

Görsel algının bu özelliğinin bilincinde olarak, sanatçı, şekil-zemin ilişkilerini düzenlemelidir. Bu düzenlemeleri belirleyen kurallar şunlardır: a-Sayısal fazlalık zemin algısı yaratır, b-Aynı geometri ve ölçüye sahip biçimlerden altta olanı zemin idraki yaratır. c-Egemenlik kuramayan şekiller, zemin olmaya yönelirler. d-Matlık, fluğluk, karanlık, zemin algısı yaratır. e-Saydamlık, şekil-zemin ilişkilerini kuvvetlendirir. f-Işıksal ve ölçüsel eşdeğerlilik, şekil zemin ilişkilerini zayıflatır. Bu kurallar çerçevesinde, şekil-zemin ilişkilerinin belirlendiği üç tür organizasyon kurulabilir ki bunlarda;

- 1-Şekil zemine egemendir,
- 2-Şekil zeminle eşdeğerdir,
- 3-Zemin şekle egemendir.

Şekil-zemin ilişkilerinin nesnelliği, özellikle mimari, heykel tasarımı da önemli bir yer tutar. Vaziyet planında her mekan ve diğer plan elemanları çevreyi, zemini etkiler ve belirler. Binalar arasındaki hacimsel ilişkiler, binalar arasında kalan mekanların, alanların biçimlerin; ölçüsü, yeri, düzenleri ve binalarla çevre arasındaki ilişkiler, şekil-zemin kurallarına bağlıdır. Bir hacim-mekan yoğunluğu olan heykel içinde, aynı değerler geçerlidir.

Boyut ne olursa olsun, şekil-zemin bağıntıları kurabilmek için, şekil ifadeleri ile zemin ifadelerinin farklarını bilmek lazımdır. Bu ayırım ise dört şekilde sıralanabilir:

- 1-Zeminin karakterine göre;

Bunun için önce görmeyi; bakmayı değil, görmeyi öğrenmeliyiz. Bakmakla görmek, gevezelik etmekle, konuşmak gibi ayrı şeylerdir. Mesela bir masaya bakarsak sadece onun kullanılabilirliğini farkedebiliriz. Ancak bu masaya görerek bakınca, otomatik şekilde algılayarak ondan bir imge elde edecek yerde biçimini incelemeli, masaüstü düzeyine, dikey bacakların nasıl bağlandığına, köşelerin nasıl birleştiğine, oymalarına dikkat etmeliyiz. Görmek gözümüzü alabildiğince açmaktan ibaret de değildir. Asıl gözümüzün neyin üzerinde yoğunlaştıracağımızı düşünmeliyiz. Eğer görmek istiyorsak, gözümüz ve zihnimiz bir arada çalışmalı diyebiliriz.

Yapıtla başbaşa kalındığı zaman, biçim; bakan kişi için sadece bir araç, amaca ulaşmak için, ruhsal titreşimleri olanca çok sesliliği ile içinde duyurabilmek, bakana birşey aktarabilmek, haz ve heyecan uyandırabilmek için araçtır. (İpşiroğlu, 1991, s.53)

Sanatçının bir formu, ortaya koyarken, kullandığı iç ve dış dünyanın simgesi, kendi ruhlarımız ve zihinlerimiz içinde birer simgedir. Ve bakan kişide de bu böyledir. Belki sanatçıyla aynı fikre, düşünceye sahip olamayabilir ama onunda bu dünyadan aldıkları, etkilendiği bir parça, mutlaka o formda yansıyabilir ya da hissedilebilir. (Genç-Sipahioğlu, 1990, s.43)

Bir sanat eserinden duyduğumuz hazlanma derecesi, görme konusundaki yeteneğimizin işaretidir. Görsel alışkanlığımız arttıkça, sanatçının yarattığı görsel biçimden duyduğumuz zevk de o nisbette büyür. Bununla beraber bu zevki, sanatçının ifade ettiği düşüncenin bizdeki tepkisiyle karıştırılmamalıdır. Örneğin; savaşın yıkıcılığına karşı olan bir resim, aynı şeyleri hissettirebilir yada tiksinti uyandırabilir. Ya da yavrusunu kucağına almış bir anne heykeli de bizde çocukluk çevremize ait düşünceleri çağırıştırabilir. Garip bir heykel bile sevilen bir roman veya tarih kahramanını canlandırdığı için pekala hoşumuza gidebilir.

Bu gibi zihin uyarılmalarının bir sanat eseri karşısındaki tepkimizde tabii bir payı vardır. Bununla beraber, aldığımız zevkin, sanatçıdaki düşünceye giydirilmiş biçim yapısı dışında, sırf o fikre karşı kişisel bir tepkiden ibaret olup olmadığını ayırt edebilecek yeterlikte dürüst ve uyanık olmalıyız. Böyle tepkiler görsel alışkanlığımızdan gelmez, fakat değişik konularda, önceden edinilmiş kavramlardan ileri gelir. Bir sanat eserindeki fikirden aldığımız uyarı, bu kavramlarla şartlıdır. İfade edilen kavram bizimkine benziyorsa zevk duyarız. Bizdeki kavramla çatışıyorsa zevk

duymayız, ya da başka bir kavram meydana getirmek, eskilerden birini değiştirmek için bu duyuma alışabiliriz. Ama konunun formu ne olursa olsun bu tarz tepki aynı kalır.

Eğer eşyanın kendisine özgü biçimine dayanan bu ek uyarıya alışkın değilsek, her sanat dalının öznel ifade niteliğine de yabancı kalırız. Bir kimsenin fikirlerini resimle, bir başkasının şiirle veya müzikle, heykelle ifade ederken, ne yaptığını takdir edemeyiz. Görmesini öğrenmemişsek sanatçının dehasını ve estetik deneyiminin kaynağını teşkil eden fikir-görsel biçim kaynaşması, bizim için mevcut olmayacaktır. Sanatçı, nasıl görmek gerektiğini öğrenmede çizgi veya renk gibi elemanların görsel alışkanlığımız için yararlı özelliklerini kabul etmiştir. Fikirlerinin ifadesinde “tabii ve zaruri” olarak kullandığı bu elemanların tesirine, karşıda o nisbette duyarlı davranmıştır. Görme tarzından nasibimizi alabilmek için bizim de o elemanları tanımamız gerekir.

Görme usulü hakkında fikir edinmeye ise Mısır Vazosu (Resim 5) gibi bir nesneyle karşılaşıldığı zaman, gözümüzün yaptığı hareketi takip etmekle başlayabiliriz. Bu vazoyu incelerken süsleme olarak üzerine yapılmış çizgilerin en önce gözümüzü çektiğini anlarız. Bu süslemeler üzerinde durduğu sırada gözümüzün yaptığı işi, süsleme çizgilerini takip ediyor diye niteleriz. Bu çizgiler, gözümüze şu anda basılı resimdeki çizgilerin takip ettiği hareketi yaptırır görünmektedir.



Resim 5: Mısır işi cam vazo

Böylece sanatçı, çizgiyle resim yaptığı zaman, gözümüzün takip edebileceği bir iz meydana getirmiş olur.

Aslında göz hareketimizin bağlandığı iki temel yöntem vardır: yatay ve dikey. Bu hareket, iki nokta arasındaki düz çizgi gibi basit, ya da vazodaki çizgi hareketi gibi daha karmaşık olabilir. Burada, vazonun yüzeyine yayılmış motiflerin dalgalı çizgilerini takip ederken gözümüz, dalgalı ve enlemesine bir hareket yapar. Bu hareketlerdeki düzenlilik, motifleri meydana getirir ve biz çizginin niteliğini çabucak algılarız. Eğer motif, belirlenmeyerek sürüp gitseydi gözümüz yorulur, çizgiye karşı ilgisini kaybederdi. Göz hareketine tesiri bakımından böyle çizgilere “monoton” deriz. Hem, çizgi gözümüz için sadece bir hareket vesilesi değildir. Belli tarzdaki çizgiler bizde özel duyumlar uyandırabilir.

Eski Mısır vazosundaki çizgilerden yapılmış basit motif yerine, değişik çizgi örgüleriyle dolu bir desen ya da yağlıboya bir resimle karşılaşılsaydı, tepkilerimiz daha incelmış olur ve heyecan diyebileceğimiz hale yaklaşırdı. Zihnimizdeki bu tepkiler, sadece göz hareketleriyle çizgilerin tanınması için uyarılmış değildir. Karşılaştığımız benzer durumların verdiği ve hafızamızda kalan öteki duygu ve heyecanlarımızla, çizgiler arasında bağıntı kurmaya yarar. Hafızamız böyle durumlar arasında bağıntı kurabilir. Tabii ileri derecedeki bir çağrışım ancak görsel alışkanlığımızın genişliğiyle mümkündür. Bir durumun görsel elemanlarını ne kadar sık ve ne kadar istekle gözlemlersek zihnimizdeki tepkide o kadar ani ve o nisbette de süzme olur.

Mesela Michalengelo’nun “Şevkat” isimli grup heykelinde de figürlerin yüz ifadelerine baktığımız zaman hepsinin de İsa’yı acı ve üzüntü içinde tuttuklarını görürüz. Hiçbir grubun yarattığı bütünlük dışına tamamen veya kısmen çıkmamış. Burada kolların ve ayakların düzenlenişi, dikkatimizi bunlarla figürlerin ilişkileri üzerinde yoğunlaştırmaktadır. İsa’nın, grup ortasında desteksiz şekilde sarkıtılmış kolu ilk anda gözümüzü çekerek elini ve yarasını herşeyden önce görmemizi sağlar. Kolun vaziyeti iki ya da kendisine yönelmiş iki figürün hareketlerini bölen bir çizgi meydana getirmektedir. Yani biz, bu heykele baktığımız zaman, gözümüz, İsa’nın yarasını belli eden elini, ölümle hareketsizleşen yüzüne, sonunda da, acılı bakışı heykelin bütününe saran, İsa’yı aşırı bir şefkatle kucaklayan çevresindeki insanları, görsel olarak algılarız. Burada heykeltraş anlatımını çok iyi bir şekilde ifadelendirmiştir ve seyircide bunu açıkça görebilmektedir.



Resim 6: Michalengelo “Şevkat”

2.4. HEYKELDE DİŞ GÖRÜNTÜ DEĞERLERİ

İnsan, bu evrensel varoluşları görsel algı yoluyla kavrar ve kavramlaştırır. Yaratıcılık, kendini dışı vurarak, estetik iletişimin nesnesini üretmek zorundadır. Yeni bütün, görünüş kazanırken, kaçınılmaz olarak, “elemanter parçalara” gereksinim duyar. Yapılanın algılanabilmesi için, görme duyumunu etkileyecek görüntü öğelerine sahip olması gerekir.

Form ve biçimin “belirlenmesini” sağlayan kurallar tamamen şekli oluşturan öğelerin yapısıyla da ilgilidir. Öğelerin tamlığı, anlatımı ve kendini tanıtımı, form ve biçimi ayıran en başlı faktörlerdir.

İster resimde ister seramikte, ister heykel sanatında olsun, bir sanat yapıtının canlılığını, uygunluğunu, gücünü, estetik etkisini görünür hale getiren öğeler vardır ki, bunlar duyumsama ile kavranırlar. İşte, anlamı, işlevi, güzelliği anlatım değeri olarak yaşama geçiren elemanlar, somut görüntü öğeleridir. Bu öğeler ise; ölçü ve aralık öğeleridir. Şimdi bunları kısaca ele alalım.

2.4.1. Form'da Ölçü Ögesi

İnsanoğlu etrafındakileri, doğayı ve toplumu algılarken, daima kendi varlıksal büyüklüğüne göre, algılamada bulunur. Kendi eninde, boyunda, yüksekliğindeki nesne ve varlıkları, ölçüsel olarak değerlendirir. Büyüklük-küçüklük, insana göre bakış açısında değişimlere uğrar. Mesela bir insan, boyutları küçük olan bir sanat eserinden son derece haz alabilir. Etkilenebilirken, bir başkasının gözünde ise; sevimli, sempatik bir görüntü yaratabilir. Onun için nesneler, varlıklar arasındaki büyüklük-küçüklük de insana göre bir ölçü ilişkisi olarak değer ifade eder.

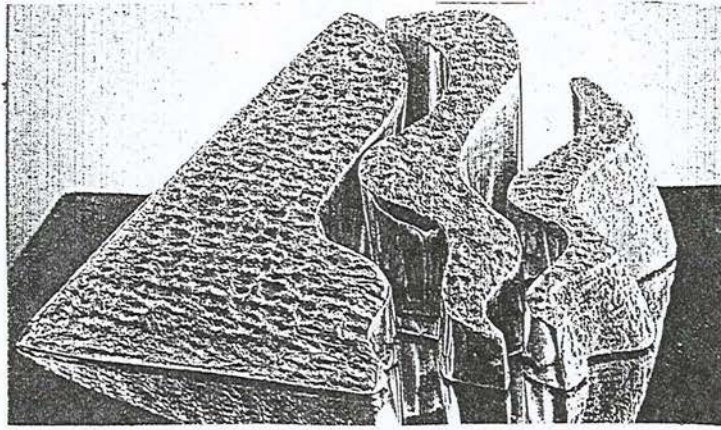
Ölçü yukarıda belirttiğimiz gibi, varolanın insan tarafından birimlendirilmesidir. Doğada her nesnellik, “büyük ve titiz” bir ölçü düzeni içindedir. Nesne ve varlıkların sınırları, alan ve hacimleri, ağırlık ve uzunlukları, kendi öznelliklerine göre sınırlanmıştır, derecelenmiştir. İnsanoğlu doğayı algılarken, değiştirirken, kullanırken, kavramsal açıdan soyut, ama değerlendirmede kullanılabilir objektiflikte birimlendirmeler yapar. Ölçülendirmede, insanın kullandığı en soyut ve genel birim; matematiksel sayılardır. Matematiksel sayılara bağlı her ölçü, salt sayısal açıdan bile birbirine zıttır.

Bir yapıtın aynı zamanda da derin ve üç boyutlu görünmesini de sağlayan öğelerden biridir ölçü. Küçük ölçüler daima yapılan işin daha uzaktaymış imajını verirken, büyük ölçüde buna ters olarak daha yakın ve büyüklük görünümü sağlar. Bu ayrıca ölçü değerlerini algılama olayında da gerilim güçleri olarak etki yapar. Bireyin zihin birikimi, deneyim ve görsel zenginliği, yüzeyin üzerindeki titreşimleri, kavrama-anlama seviyesini belirler.

Büyüklük-küçüklük değerleri, bir hissetme bir duyarlılıktır. Birey, doğuştan getirdiği sezgisel ölçü, oran duygusu yapma yetisi ile aldığı matematik bilgisini sentezleyerek; “parçalar arkasındaki ölçü ilişkileri”ni proporsiyon⁷ ilişkisini kurar. İnsanın görmesine nesne olan, birbiriyle ölçü ilişkisine giren her birim, uzay duygusunu da beraberinde getirir. İlişkiye giren birimler (sınırlanmış yüzeyler), birden çoksa, üç boyutluluk algısını da artırır. (Atalayer, 1996, Tasarım Teorisi ders notları)

⁷ Proporsiyon; ölçü değerleri arasındaki bağlantıya denir.

Ölçü; varolan şeylerin uzayda kapladıkları yerin, işlevlerin vb. değerlerinin birimlendirilmesidir. İster iki, ister üç boyutlu olsun, isterse uygun, isterse zıt olsun biçimler, düzen içinde “gerekli büyüklükleri” ile rol alırlar. Bu tanımda üç özellik önemli oluyor diyebiliriz. Bunlar; 1-Varolan şeyler 2-Gerekli büyüklükler, 3-Biçimlendirme, düzen. Doğa ve uzay kendiliğinden (Spontane) bir ölçü organizasyonudur. Parmak karınca için büyük, vücut için ise küçüktür. Demek ölçü için, maddi bir koşulda; şeyler arasındaki ilişkidir ve bu ilişkiyi kurabilecek bilinçtir. Bu ölçü konusuna bir örnek olarak Meriç Hızal’ın “Toroslar” adlı (Resim 7) yapıtını verebiliriz.

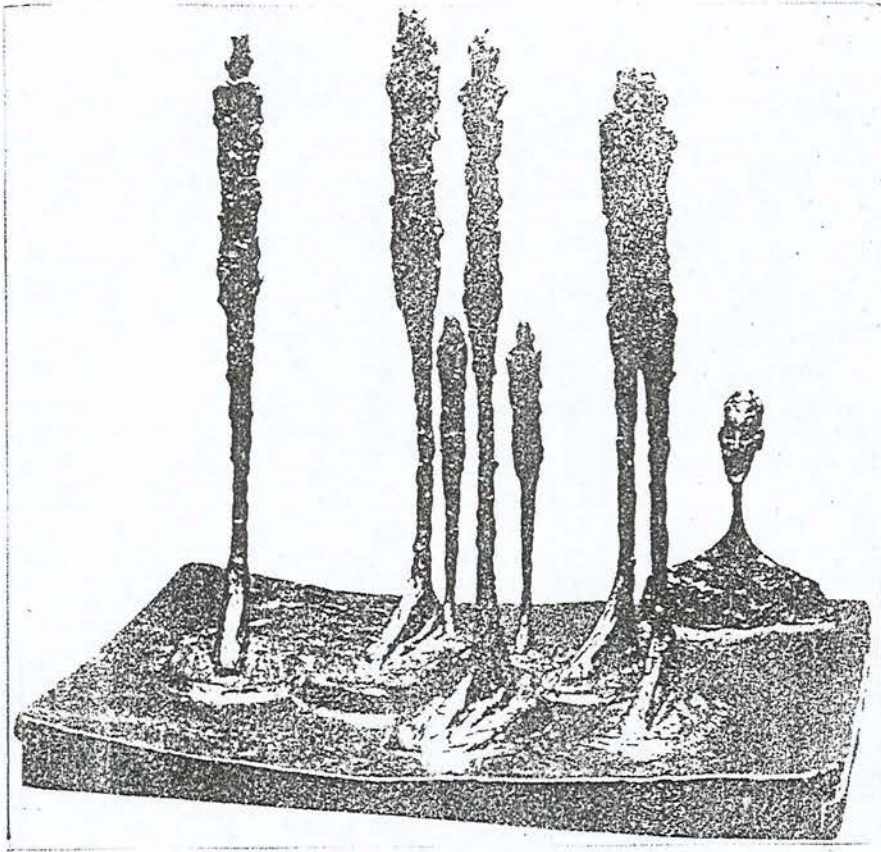


Resim 7: Meriç Hızal, “Toroslar”

Meriç Hızal Toroslar adlı bu yapıtıyla kültürüne, doğasına sahip çıkamadığımız Anadolu’nun keşfedilmeyi bekleyen gizemlerini, güzelliklerini, çelişkilerini irdelemiş ve burada Torosları anlatmaya çalışırkenki kullandığı ölçü birimleri de sanatçının anlatımına daha bir etki veriyor diyebiliriz.(Gürsel, 1994, s.152).

Doğada varolan her nesnelliğin kendine has bir ölçülendirmesi varsa, tasarım öğelerinde, değerlerinin de bir ölçülendirmesi var mıdır? Kuşkusuz evet. Bu deneyle ve zamanla kazanılır. Her sanat ögesinin ölçü değerleri; a)Fonksiyona, b)Malzemeye, c)Çevreye, d)Elemanın geometrisine ve strüktürel özelliğine bağlıdır. Bunlarla belirlenir.

Ölçü ve oran, görsel sanat dallarında çok kullanılan bir kavramdır ve genel olarak insan, herşeyi “kendine göre” ölçülendirir. Kendi değerinin ölçü bilincinin dışına taşan oranlar, insanı hemen rahatsız eder. Heykel ve ölçü, heykel varlığının zorunlu nesnel ilişkisidir. Her ölçü, insan için ölçüdür. Her heykel ölçüsüde insana göre bir ölçüdür. Ölçü uyumu ve gerçekliği olmayan heykel, değerini tamamen yitirir.



Resim 8: Alberta Giammetti "Orman"

2.4.1.1. Ölçüde Oran İlişkisi

Ölçüler arasında, mutlaka uyum, ahenk, denetim ve gereklilik ilişkisi kurulmalıdır. Büyüklük, nicelik, derece bakımından bir öge veya birçok öge ile ölçüsel ilişki iyi kurulmalıdır. Oran, iki şey arasındaki, özellikle ölçüsel uygunluktur. İki veya daha fazla nicelik, büyüklük arasındaki bağıntıdır. İnsan, bilinçli veya bilinçsiz olarak kendisine göre, ölçüler arasında "oranlamalar yapar" büyütülebilir ya da küçütülebilir. İşte o zaman yapılan şey duyumsanır.

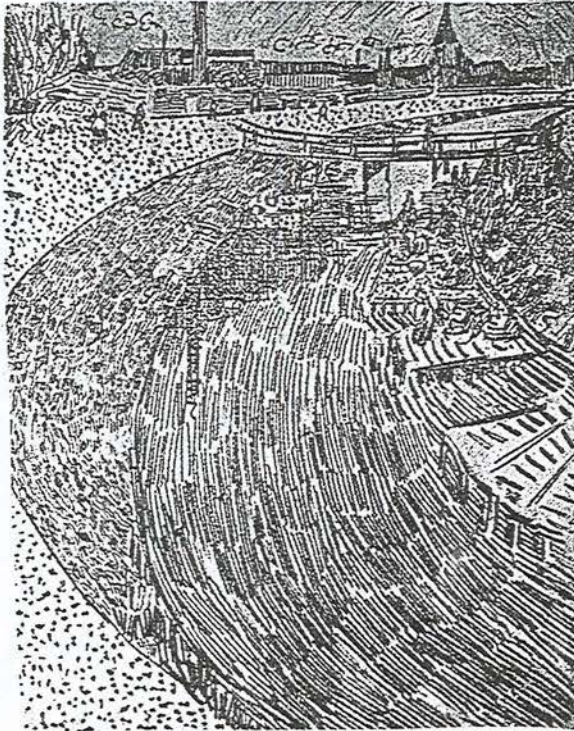
Oran, estetik ifadenin de gücüdür. Bir yapıtın etkisini şiddetlendirebilir veya hatta da yok edebilir. Onun için orantılama olayı gelişigüzel değilde dikkatle yapılmalıdır. Ölçü, görsel sanatlarda, tamamen, "oran" ilişkisiyle var olur. Oransızlık, "nisbetsizlik", kıyas ve karşılaştırma olarak, ölçüsüz, hesapsız bir görünüm kılar. Bu ölçüsel uyumsuzluktur. İnsanın ölçülerine uyan, en uygun oran, "altın kesit"tir. 1.618 ölçüsüne eşdeğer düşen altın oran, kendinden önceki iki yarının toplamı (0, 1, 2, 3, 4, 8, ...), önceki sayıyla oranlanırsa, çıkan sayıda 1.618'dir. İnsan o zaman bu orandan haz duyar. Altın olan gibi ölçüler, heykel içinde geçerlidir. Ölçüsel oranı; kendi parçalarıyla ve çevresiyle uygun kuramayan bir yapıt, heykel gerçekliğini yitirir.

2.4.1.2. Ölçü ve Strüktür

Strüktür, heykelin iç yapı sistemidir. Yani iç dokusudur da diyebiliriz. Strüktür nesne ve varlığa ayakta durmasına, denge içerisinde durmasını sağlayan bir sistemdir. Farklı kuvvet, ağırlık ve gerilimlere mukavemet ve denge kazandıran ölçü tekrarlarına sahip iç yapı düzenine strüktür denir. Strüktür, sistemsel tekrarları ile, kendini doku olarak ifadelendirir.

Strüktür, belirli ışık altında karakter kazanır. Işık ise; çeşitli strüktürleri kendinde saklayan bir elemandır. Strüktürlerin birleştirilmesinde ışığın yönü, geliş kuvveti ve karakteri gözde kalır. Işık öyle ayarlanmalıdır ki kendisinden bir strüktür meydana gelsin. Işığın yanısıra negatif çizgilerle de strüktür elde edilmiştir. Resim 9'da yer alan resimde görüldüğü gibi negatif çizgilerle de strüktür elde edilmiştir. Örnekte olduğu gibi sanatçı, değişik çizgi değerleriyle tabiattan değişik strüktür etkilerini sergilemeyi başarmıştır.

Heykel ve strüktür, yapının varlık nedenidir. Dik durmayı başarmak, yıkılmamak, çökmemek, zamana dayanmak, heykelin iç yapı-taşıyıcı sistemi ile ilgilidir. Bu görünmeyen ama varlığın sürekliliğini sağlayan strüktür ögesi, heyeli vareden bir nesnel iç ögedir.



Resim 9: Van Goght (resim)

Çeşitli formların strüktürü bugün bize kullanılan malzememin olanaklarını göstermektedir. Dünya görüşü ve teknik, teknolojik düzey, strüktürel örgünün bir yansımasıdır.

Kısaca strüktür bir heykelin iç yapı dokusudur ve onun ayakta dengede durmasını sağlayan tek unsurdur.

2.4.2. Formda Yön Ögesi

Yön, insanın kendi varlığına göre, uzaysal ve mekansal yerini “belirleyen”, hem kavramsal hem de “somut” yani (uygulama gerçekliği olan) bir ögedir.

Dünyaya gelen her insan yürümeyi başardıktan sonra, yön duygusunu da kazanır, geliştirir.

Yerçekimine bağlı olan yaşam, bu temel pozuna göre, ön ve arka, alt-üst gibi, temel uzaysal yer tutuşunu seçer, kavramlaştırır, bilir. İnsanın görme açısı, yatay yönde daha geniştir. Bu yüzden, coğrafi yönler (doğu-batı-kuzey-güney) yatay yönlerdir. Birde üst ve alt olmak üzere iki yön daha vardır. Üst-alt (yukarı ve aşağı), insanın yatay görme ekseninin altı ve üstünü işaretlerler. “Ön” kavramıyla ifade edilen yön, insanın görme organının bulunduğu “cepheyi” içeren bir tanımlamadır. İnsanın, görmeyi başardığı yüzeyi, nesnelere yükleyerek, işlevsel olan yüzeyini “önleştirir.” Ön, ayrıca, insanın “hareket” etme doğrultusunu (kusursuz, güvenli, düzenli) belirler. Arka ise, az bilinen karanlık, belirsiz olan, önün zıttıdır.

“Satış üzerinde yön tayini; mekan tam olarak sınırlandırılmış bir yerdir... Sağ ve sol, yukarı veya aşağı “yön”ün ölçüsüdür. Satış üzerindeki boyutlar, orta noktada daima çift yönlü olurlar. Çekim çift yönlüdür. Kızgın ve sakin durumlarında olduğu gibi; böylece “ideal orta nokta” hem yönleri, hem boyutları ispat edebilir yapar... Yön, cisimlerin etkilerinde, algılarında objektif değişiklikler yaratır.”(Atalayer, 1994, s.200)

P.Klee’nin ifade ettiği gibi, “hareket ve yön” birbirlerine bağlı ve birbirlerini belirleyen iki ayrı gerçekliktir. Hareket, sakin (dingin; dengede) olduğu noktalarda bile; daima “çift yönde” hareket ediyormuş etkisi yapar. Bu etkilenim, durgun noktada karşılaşan ve birbirlerini sıfırlayan, dengeleyen kuvvetler ile, insandaki “yön bilinci”nin yarattığı zıtlıktan doğar. “Objektif olarak denge içinde olan kuvvetler (bir

yüzeyde ya da noktada) daima iki yönü ifade ederler. Bu duruma en iyi örnek, “aynı şeklin” yön olarak iki ayrı pozisyonda gösterilmesi durumunda, “algı ve etki” bakımından iki ayrı nitelik meydana gelmesidir.

Cisimler ve çizgi, nokta, yüzey ve üç boyutlu hacimler, doğada karmaşık veya düzgün-düzenli olmak üzere, göze çeşitli doğrultularda görünürler. Durağan veya hareketli (aktif veya pasif) hacimli şeyler (üç boyutlu cisimler veya bunların üzerindeki yüzeysel, çizgisel görünüm) bir takım doğrultulara bakarlar veya bir takım doğrultular belirlerler, çizerler. Bu işaretlemeye, dizilime “yön” adını veriyoruz. Kısaca cisimlerin, çizgi ve yüzeylerin uzayda baktığı yana, cihete “yön” denir. Her elemanın taşıdığı fiziki ve görsel kuvvetlerle de ilgilidir. Yüzeysel veya hacimsel bir şekillendirmede yön daima kullanılacaktır. Yön kendi iç şartları (kuvvetler) ve dış şartları (insanın yön bilinci) ile kavranmazsa, soyut bir kavram olmaktan öte birşey ifade etmez.

Yön “duyumu” salt görmeye bağlı değildir. Diğer duyumlarla “birleşik” olarak algılanır. Sağ-sol, aşağı-yukarı, ön-arka kavramları, diğer duyumların katılımı ile oluşur:

Yerçekiminin “aksi-zıt” doğrultusu, yukarıyı, cephemizin (gözlerimizin tarafını) ön, tersini arka olarak biliriz. Bu kavramlar “rölatiftir”. İnsan, görüntüyü değil, görünen şeyi duyumsar.

Görme duygusuna, bilincine göre nesne ve varlıkları yön olarak ayırt eder, tasnifler, tanımlarız. Tasarımlarda, öğelerin, parçaların yerleri, yöne göre tayin edilir, yerleştirilir.

Yapıtta, özellikle görsel hareket kaynaklarının hareket noktası, hareketi oluşturan öğelerin güçleri ve bunların uzaysal doğrultuları, biçimlerin, içsel strüktürünün “dokusal” bakışimleri, yön duyumunu ve algısını pekiştirir.

Yatay-dikey, yukarı-aşağı, paralel-eğik, alt-üst, arka-ön, sağ-sol gibi yönler, plastik değerlerin yerleşim yerleri, gerilimleri ve doğrultularını belirlemede kullanılırlar.

Yön, daima kendi zıttıyla vardır. Arka önün, alt üstün, yatay dikeyin vs. zıttıdır.

Bir yüzeyde, mekanda, tek bir öge bile ön işaretler. Estetik nesnenin, içsel gerilimlerine göre yönelişler, daima “dengeye” ulaşmak isterler. Objede yön, kuvvetlerin, içsel gerilimlerin dengesini sağlayan ögedir.

Yön olayı, aynı zamanda yapıtta derinlik olayını gösterir ve derinlik duygusunu ve algısını etkiler ve belirler. Derinlik, yön ögesiyle hem anlam, hem işlev kazanır.

Kısaca, yön farklılıkları, zıtlıkları, içsel strüktürü, içsel gerilimleri, hareketi, derinliği belirleyen, farklı etki ve algı yaratan, çelişmelerin bütünlüğüdür.

Cisimlerin, yüzeylerin “aynı” yönde olmaları, yaklaşık aynı yönde dizilmeleri “yön uygunluğudur.” Farklı yönde dizilişler zıtlık yaratır. Yalnız tek yönün varlığı “monotonluk”tur. Sanatçı şekillendirmelerinde “monotonluğu” yön olarakta bozmalıdır. Bozmaktan kasıt; uygun ve zıt yönleri öyle kullanmalıyız ki, bu çelişmeler, bir denge, bir bütünlük yaratsın. Biçimlerin dizilim ve tekrarları yön belirler. Önde-arkada görünen renk ve dokular yön belirler. Egemen aralıklar, biçimler arası yersel ve uzaysal boşluklar, yön belirlerler. Tüm bu belirlemeler ise sadece insana göredir.

2.4.2.1. Yön Çeşitleri

Yön çeşitlerine üç başlık altında bakarsak a) Coğrafik Yön, b)Sosyal Yön, c)Görsel Bakımdan Yön olarak adlandırabiliriz.

a)Coğrafik Yön Çeşitleri’nde; kuzey, güney, doğu, batı vs. olarak adlandırılır.

b)Sosyal Yönde ise; ileri-geri, sağ-sol vs. olarak adlandırılır.

c)Görsel Olan Yönde; yatay, dik, eğik, paralel; görsel etki ve plastik kapsam olarak.

Alt, üst, arka, ön; derinlik tesiri olarak çeşitlenir.

İnsan, yerçekimine karşı koyarak denge kurar. Görsel duyumlar, insanın bu dengesine göre algılanıp kaydedilir.

Nesnelerin, doğrudan O’nu uzay ve mekanda sınırlayan formuda, yön olarak görsel kuvvetleri etkilerini belirler. Özellikle formun “ekseni”, görmeye bağlı olarak, yön duyumunu oluşturur.

Yönlerin sanatsal anlamlarına şöyle bir bakacak olursak;

Yatay yönler: Durağanlık, hareketsizlik, pasiflik ve ağırlık etkileri,

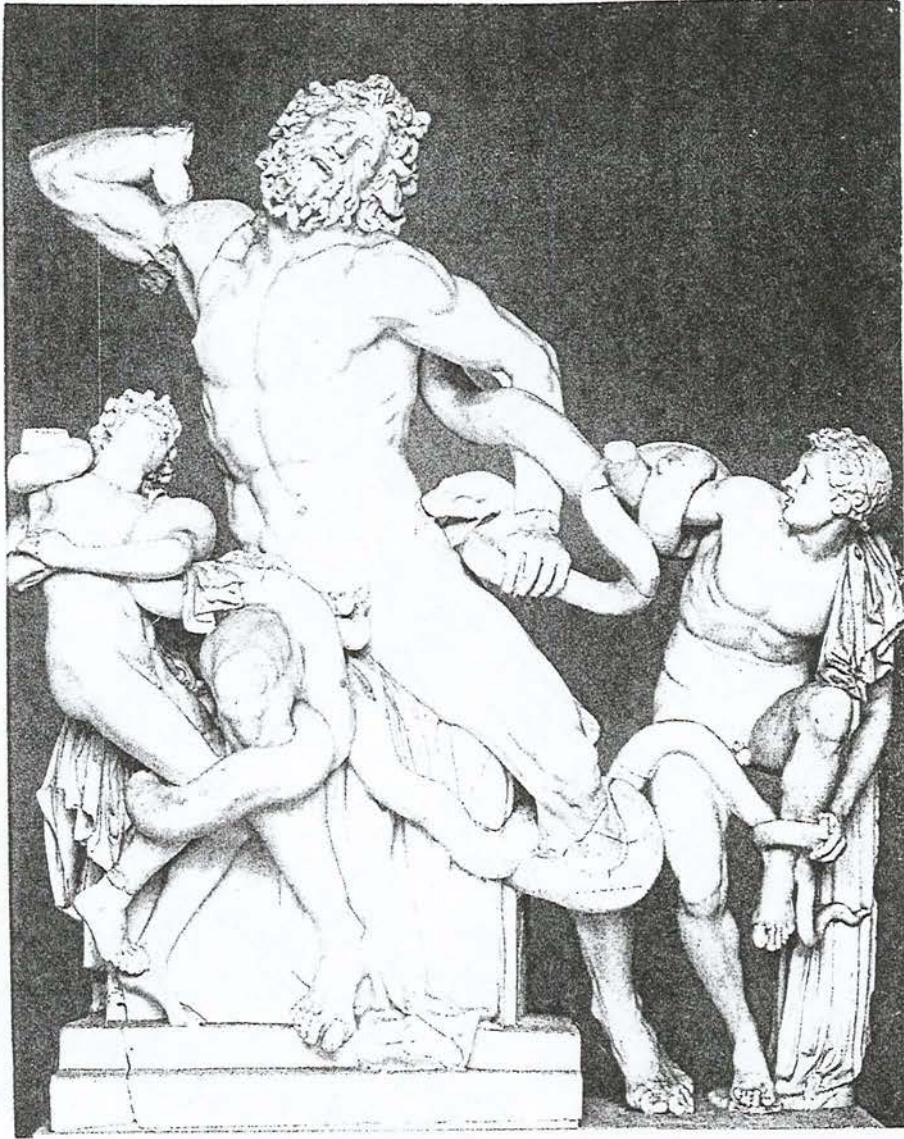
Dik yönler: Kımıldılık, hareketlilik, dinamizm etkileri,

Eğik yönler: Yumuşak, sürekli bir hareketi,

Paralel Yönler: Monotonluk, sessizlik, sükunet etkileri ifade ederler. (Atalayer, 1994, s.203)

Michalengelo'nun (Resim 10)'daki yapıtında da görüldüğü gibi yön duyumu, bakılınca hemen farkediliyor. Yapıtta, özellikle bir hareket söz konusu. Bu da eserin yön duyumunu ve algısını ortaya koyuyor ve pasif yerine aktif bir kitle tesiri yaratıyor. Birçok sanat yapıtına baktığımızda bunun gibi örnekler verilebilir diyebiliriz.

Heykel ve yön, strüktür gibi varlık-neden ilişkisidir. Kabartmalar dahil, her heykel varlığı yataydan, düz mekandan yön olarak bir kopuş-tımanış-yükseliştir. Heykel çevreden-zeminden yön olarak ayrılır. Genişler, kabarır, yükselir. Bu yapı, yön zıtlıkları-uygunlukları ile varlık kazanır.



Resim 10: Michalengelo (heykel)

Yapıtta, uygunluk ve zıtlıklar, bu psişik ifadelerle dikkate alınarak, bir denge içinde (ya uygunluğun egemenliğinde, ya zıtlığın egemenliğinde) kullanılmalıdır. Yan yana gelen biçimler, yatay ve düşey yönleri bir eserin “kitle tesirinde” önemli rol oynarlar. Yatay konumlar, dik konumların, eğik konumlar simetrik konumların aralarından geçişlerde kullanılan uygun veya zıt yönler daima pozitif bir etki ya da negatif kitle tesiri yaratırlar. Aynı etkiler, yön olarak uygunluk ve zıtlıkların, dış mekan düzenlemelerinde, iç mekanlarda da aynı rolü oynarlar.

2.4.3. Formda Aralık (Espas) Düzenlemesi

Göz, objelere olan uzaklıkları, derinlik olarak “ters orantılı” algılar. Uzaklık arttıkça, derinlik algısı azalır. Uzaklığı netçe algılama, “derinlik keskinliği”, ölçüsel bir değer olarak “algılanmalıdır.”

Gözü uyaran, en küçük iki uzaklık, görme alanındaki minör aralıktır. Görme alanında, kopukluk yaratmadan algılanabilen, en büyük uzaklık majör aralıktır.

Aralık, yüzeyler, cisimler arasındaki uzaklıktır. Görsel algıda ise, bu doğasal yapısından çok daha etkili bir öğedir. İnsanın görme alanı, çok belirgin bir ölçüye ve özelliğe sahiptir. “Herhangi bir bütünün algılanması, algılanan cismin göz seviyesinden yukarıda kalan ölçüsünün iki katı bir uzaklıktan bakışı gerektirir.” (Atalayer, 1994, s.208)

İnsanın bakış açısının oluşturduğu cisimleri net ve belli bir perspektif yapı ile algılar. O halde, algıda cisimler arasındaki mesafe; algı alanının büyüklüğü ile, cisme olan uzaklıkla orantılıdır. Yani algı alanının ölçüsü, formlar arasındaki “mesafelerin” tesbitinde birinci dereceden rol oynar. Başka bir deyişle, her alan, kendi boyutları ile orantılı bir aralık derecelenmesine sahiptir. Herhangi bir görüş alanındaki aralık, çok büyük veya çok küçük başka bir alanda, “uyumsuz, dengesiz, belirsiz” olur. Dolayısı ile, cisimlerin görsel etkilerinin net, berrak, kuvvetli, anlamlı ve anlaşılır olmasında, “aralık” belirleyici bir faktördür. Görüş uzaklığına ve görüş alanının büyüklüğüne bağlı olarak, her organizasyonun en büyük ve en küçük bir aralığı bulunur.

“Algısal çeşitlilik, birde aralar arasındaki mesafedendir. Bunlar arasındaki çeşitliliklerle de sağlanır. Aralığa, tekrarlar arasındaki mesafedir denilebilir. Bu

aralardan sert, kati ve büyük olanlar majör, küçük olanlar ise minör, ikisi arasında olanlar vasat aralıktır. Birbirlerine yakın aralıklar çeşitliliği azaltır ve monotonluk doğurur.” (L.F.Hodgden’den Akt. Atalayer)

Hiç kuşkusuz her şekillendirme alanının majör ve minör aralıkları farklı farklıdır. Aynı renk ve dokuları olan biçimleri; aralıksız, aynı aralıkta ve farklı aralıklarla düzenleme yaparsak, hepsinde ayrı ayrı tesir ve görünüşler elde ederiz. O zaman sorun, fonksiyona bağlı olarak aralık ögesini ölçüye, dokuya; rengi, biçimleri, alan büyüklüğünü yöne göre kullanabilmektedir. Sürekli yakın-benzer aralıklar monotonluk yaratır. Aralık, biçimler arasındaki uzunluk olarak da, “derinlik” elde etmede kullanılır. Kısaca aralık, biçimlerin fonksiyonunu, ölçülerini, yönlerini, tesirlerini belirleyen, etkileyen, güdümleyen bir ögedir.

Hareket etkileri, kuvvetlerin dengelenişi, bir bütün olma daima aralık ögesiyle sağlanabilir. Düzen kurmanın, somut öğelerinden biri de aralıktır diyebiliriz. Heykel, bir espas sanatıdır. Heykelin kendi bütünlüğünü oluşturan parçalar uygun-işlevsel ve gerekli aralıklarla düzenlenirse, bütünlük sağlar. Heykel çevreden uygun aralıkta-uzaklıkta bulunursa bütünlüğünü sergiler. Uygun ortamda, uygun uzaklıkta olmayan heykel, etkisini yitirir.

2.5. HEYKEL SANATINDA ALGIYA ETKEN OLAN FAKTÖRLER

Bir sanat yapıtına baktığımızda onun görüntüsü, bizde haz ve zevk uyandırabilir. Bu da yapıtın estetik değer taşıyan bir yapıt haline gelmesini sağlar.

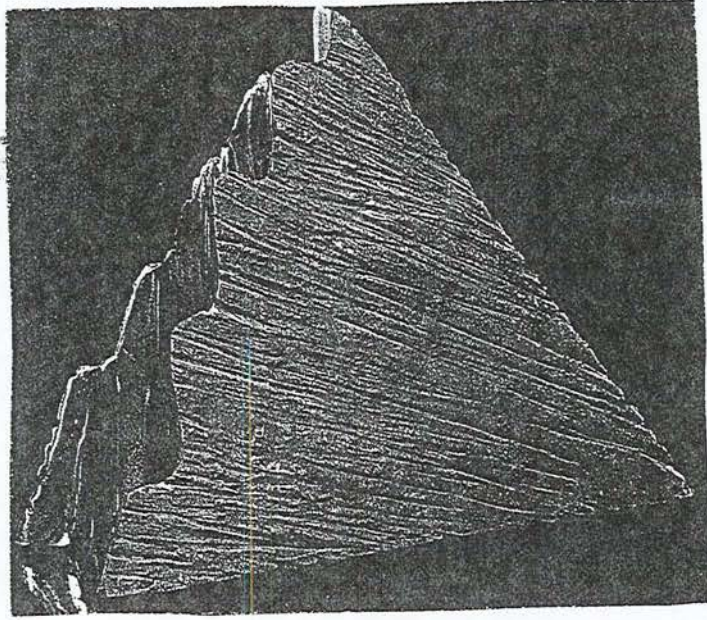
Algılama, objelere, nesnelere de önem katar. Fakat bir sanat yapıtı algılanırken sırf kendi içinde değerlendirilmez. Aynı zamanda o yapıtın kendisi ve kendisinin dışındaki etken faktörler vardır ki bunlarla birlikte bir bütünlük oluşturur ve insan üzerinde etkili bir sonuç bırakır. İşte bu faktörleri ele alacağız.

2.5.1. Görsel Düzen

Bir sanat eserinin meydana gelmesinde ve dışsal olarak etki eden öğelerin ifadedeki rolü üzerinde yoğunlaşmıştık. Bununla beraber sanatçı, eserlerini, yalnız bu

öğeler açısından değil, bunların eserdeki bütünlüğü sağlayan düzenlenişi bakımından da ele alır. Nitekim bir eserde tek bir öğeden bile aldığımız izlenimler, sanatçının bu izlenimlere yüklediği “öz”ün sonucudur. Böylece sanatçı, yapıtında muhtelif öğeleri düzenleme işini de bir duygu veya düşüncüyü aktarmada bir başka ifade ögesi olarak kullanır.

Bu tarz düzenlemeyi Meriç Hızal’ın “Ateş” adlı heykelinde de görüyoruz. Sanatçı, hem ortaya çıkardığı formu, hem de malzemeyi çok iyi bir tarzda bütünleştirmiş ve bu da, anlatılmak istenileni, insanlar üzerindeki etkiyi daha kalıcı kılmıştır. Burada bronzun özgün işlenişi ve iç kısımdaki dokunun, bronz gibi bir kalıcı madde ile dengelenmesi, insanda ilk olarak dinamizmi ve devingenliği, sağlam, dengeli, dış ve iç mekan etkisi güçlü bir biçim etkisi veriyor. (Yücel, 1994, .154)



Resim 11: Meriç Hızal, “Ateş”

Bir sanat yapıtının düzenlenmesi, o andaki yaratma işleminden, yapıtı üzerinde çalışan sanatçının ona son biçimini verirken sağladığı biçim bütünlüğünden doğar. Ya da, sanat yapıtı daha ilk anda, özel düzenleme yönüyle ortaya çıkmış olabilir. Her yapıtın ortaya koyduğu kompozisyon sorunu ancak sanatçının yapıtına vermek istediği tesir yönünden çözümlenebileceğinden her sanat yapıtı, düzen bakımından kendine özgü olmalıdır, tek kalmalıdır. Kendine özgü sorunları çözümlerken sanatçıya belirli ve geniş ilkeler, metodlar yol gösterir. Bu temel kompozisyon kurallarına ait formüller çoğu zaman sanatçının tecrübesiyle bizim, belli düzenlemelere karşı tepkilerimizden

doğar. Bu nedenle sanatçı, yapıtını düzenlerken takip edeceği ilkeleri yalnız önündeki bu metodlardan herhangi birinin ifade imkanlarını temel almak suretiyle tayin eder.

Sanatçının, eserini düzenler ve bütünlüğünü (ister malzeme konusunda olsun, ister heykelin çevresiyle olan bütünlüğünde olsun) sağlarken takip ettiği yollardan biri de o yapıtı, mekanda özel bir noktadan gördüğümüze bizi inandırmaktır.

Sanatçının yapıtını düzenlemesinde ve bütünlüğü sağlamasında bir başka yol da denge duygusu yaratmasıdır. Tam bir denge duygusu sağlanabilmesi çeşitli yöntemlere başvuran sanatçıların denedikleri en basit usul, orta eksenin iki tarafını da eşit kuvvetle tutmaktır. Simetri kelimesiyle ifade ettiğimiz bu düzen, eksenin iki tarafında benzer şiddetle algılanmadığı müddetçe denge duygumuzu tatmin etmek için formları mutlak surette eşit iki parçaya bölmek demek değildir. Bellini'nin deseni, simetrinin böyle kullanılışına bir örnektir. Mimari yapıya ait formlar, orta eksen tarafından iki eşit kısma bölünmüştür ve her kısımda nesneler ve insan figürleri, sırf kendi hüviyetlerinden dolayı değil, dengedeki payları nisbetinde tarafımızdan algılanır.

Yapıtı düzenlemekle sanatçı bize yalnız nesneler, ya da alanlar arasındaki dengeyi değil, bu dengeyi ne yoldan sağladığını da belli eder. Bir formun ötekiyle bağıntısı, bize dengenin nasıl meydana geldiğini gösterebilir. Gözümüz, sanatçının denge kurmak için takip ettiği yolu yeniden tekrarlar ve yaratır. Nitekim müziğin bizde uyandırdığı ritm duygusu çağrışımıyla hareketlerimizde bir düzen etkisi hasıl olur. Bu alışkanlık, bir sanat eserindeki biçimlerin sadece değişmesi veya tekrarlanmasıyla başlayabilir. Bizde, nesneleri renk, biçim, valör, ya da konu benzerlikleri arasındaki bağıntı dolayısıyla görme eğilimi vardır. Örneğin; sarı bir cisim gözümüzü çektiği zaman resimde hemen öteki sarı lekeleri ararız, ya da öncelikle köşeli biçimlerin bulunduğu bir heykelde, yuvarlak bir form varsa bu, bizim için asıl görme noktası olabilir ve gözümüzü yapıtta belirli bir yoldan dolaştırabilir.

Yapmak istediği etkiye bağlı olarak sanatçı, yapıtını düzenlerken, ritm duygusunu çeşitli yollardan kuvvetle belirtir. Bir sanat eserinde özü ifade için düzenlemenin payı zorunlu olduğundan her eserin yalnız kendine özgü, tek bir kompozisyon tarzı vardır. Bununla beraber çizgiler, renkler veya biçimler arasındaki belli uyarlamalar bizi şu veya bu tarzdan daha çok tatmin eder ve hoşumuza gider. Bu sebeple, bir sanatçının, bir başka sanatçının yapıtındakine benzer bir kompozisyon

yapmış olmasına şaşmamalıdır. Her ne kadar, sözü geçen iki yapıt birbirine görüntüde çok benzese de, her ikisinin kompozisyonu çok farklı yollarla düzenlenmiş olabilir.

2.5.2. Heykel ve Mekan

Mekan, insanı madde ve mesafenin ortak tesirleriyle etkileyen bir çevre kavramıdır. Böyle olduğuna göre, mekan algılamasını meydana getiren, bu iki ögeden biri olan maddenin, yani malzemenin, plastik değerlerinin de bu konudaki önemli yeri meydandadır.

Gerçekten, sanat yapıtının kullanıldığı malzemenin çeşitli doku değerleri, kişinin mekan ve sanat yapıtının algılanmasında büyük roller oynamaktadır. Dokuda ışık-ışsıksızlık, hareket-sükunet, sıklık-seyreklilik, kesilmeler-tekrarlar ve dördüncü boyutla değişen, yürüyen, bağlanan mekanlarda bu dokuların aldığı değişik değerlerin yakınlık ve uzaklık tesirlerinin düzenlenmesi insan üzerinde çok çeşitli etkiler meydana getirmektedir. Bir sanatçı olarak, amaca en uygun etkileri arayıp bulmak ve bu etkileri sağlayacak plastik elemanların yanısıra görsel algıya yardımcı olan elemanları önemle ve başarıyla, yerli yerinde kullanmak bizim görevimizdir.

Bir heykelin algılanmasında yani mekanla birlikte algılanmasına “mesafe ve malzeme” diyoruz. Buradaki mesafe kavramının doğrudan doğruya malzemenin plastik değerlerine tabi olarak oluştuğu mutlak bir kavram olmaktan çıktığı görülür. Öyleki, metrik ölçüyle sabit olan bir mesafedeki malzemeye çeşitli plastik değerlerin tatbikiyle, vizüel mesafe algısı çok değişebilmektedir. Yani, metrik mesafe kavramıyla, vizüel olarak algılanan mesafe kavramı her zaman aynı değildir, çok kere ayrı ayrı şeylerdir. Metrik olarak sabit bir mesafede, kendisini sınırlayan ögeler ile yapacağımız çeşitli düzenlerde hep başka başka vizüel mesafe algısı meydana gelebilmektedir.

Aslında mekanı sınırlayan form ile onu oluşturan malzeme, mekanın ayrılmaz bir bütünlüğünü teşkil eder. Mekan ve form içli-dışlıdır. Mekanı sınırlayan form, o mekandan asla kopuk sayılmaz. Fakat bilinmelidir ki, formun, biçimin, çevreden gelebilecek herhangi bir etkiye rağmen daima dengede ve ön planda kendisini çıkartacak tarzda durabilmesidir. İşte o zaman çevreyle bir bütünlük ve uyum sağlarsa o yapıt mekanla bütünleşmiş, yerleşmiş demektir. Bir yapıtın mekanla bütünleşmesini ve bir formun, maddi varlığını hissettirmesine en iyi örnek Ernest Barlach’tır. Sanatçının “Kılıç Çeken Adam” (1911) adlı yapıtında form ve mekan ilişkisini nasıl kullandığını ve nasıl hissettirdiğini göreceğiz. (Lowry 1972, s.85)

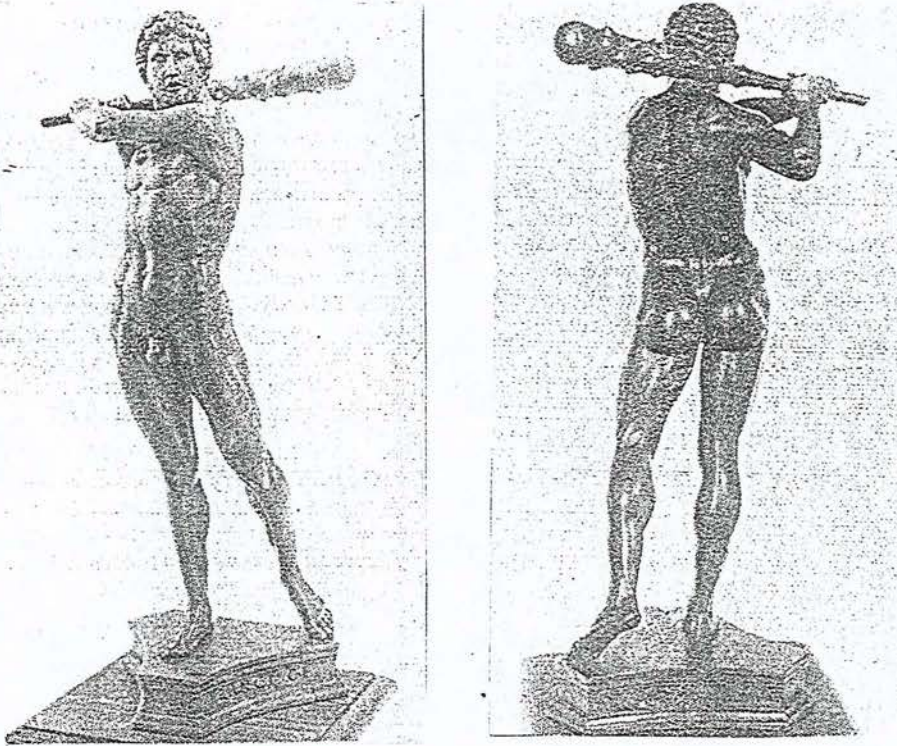


Resim 12: Ernest Barlach “Kılıç Çeken Adam”

Sanatçı bu tek formunda, baktığımız zaman, adamın dolu ve boş formlar arasındaki mahiyetini algılamamızı sağlıyor. Kılıç ve ellerin yanlara doğru gerilişi, pelerininin yayılan çizgisi, adamın kılıç çekme hareketi yapacağı fikrini veriyor. Kılıç ve ellerle dikkatimizi çeken orta nokta, aynı zamanda da bu figürdeki formların birbiri içine girdiğini bildiğimiz en kocaman yerdir. Formda bir nesnenin bir başka nesne içinde bulunduğu dair algımız, elin bir kılıcı tutarken öteki elin kabzayı kavramasından doğuyor. Sanatçı, kılıç çekildiği zaman gerçekte ne olacağı hakkındaki kesin bilgiyi bize önceden sezdirmektedir. Barlach, gövdeyi karşıdan gösterip başı sertçe yana döndürmekle bize, kuvvetin boşanmak üzere olduğunu sezdirmektedir.

Barlach, mekandaki nesneleri nasıl algıladığımız hakkındaki bilgilerini, tek formun maddi varlığını bize şiddetle hissettirmek için kullanmıştır. Sanatçı bize, algılamaya karşı duyarlılığımızdan, yararlanarak, kendine özgü tarzını düzeyler ve biçimler arasındaki bağıntıları daha iyi görülür hale getirmek için kullanmıştır. Kısaca diyebiliriz ki; Barlach, yapıtını mekan içerisinde rahat kullanmış ve ön planda sunabilmiş seyircisine.

Heykel ve mekanın birlikte, görsel algıyı kuvvetlendirdiği de bir gerçek. Francesco'da Sant' Agata tarafından yapılmış küçük ağaç heykelde, sanatçı figüre, kasları oynar halde gösteren ve bize vücut gerilişini hissettiren bir vaziyet vermeyi tercih etmiş. Hafifçe kalkık ayak, bu ayağın yana ve geriye hareketi, kolların ve sopayı kavrayan ellerin durumu, tepeden tırnağa bütün vücudun gerilme halinde olduğunu hissettiriyor. Bu vaziyette uzun müddet kalmanın imkansız olduğunu bildiğimizden, doğuracağı savunma hareketini bekliyoruz. Bu figüre karşı duyarlılığımız, çok kuvvetlidir ve heykelin yarattığı mekan hissi de o derece güçlüdür. Heykel, hareket ve davranışıyla çevresindeki mekanı da hareketlendirmekte ve biz, bu hareketin yarattığı geniş bir mekan çevresi algılamaktayız.



Resim 13: Francescoda Sant' Agada

Heykel mekanla bütünleşince, gözümüz nesneler arasında başka yoldan kurulması imkansız ilintiler ve hareket imkanlarındaki değişiklikler ile büyülenmiş oluyor diyebiliriz. Yine her heykel, aynı zamanda uzayı varlığıyla kapatan bir "mekandır." Her varlık gibi, heykel ağırlık, hacim, yoğunluk, ölçü ve yüzey olarak bir mekan örter. Kenarları, yüzeyleri ile heykel, mimari gibi bir kullanım mekanı değil ama "bilgi-duygu-haz" üreten bir estetik mekandır.

2.5.3. Çizginin Heykeldeki Etkisi

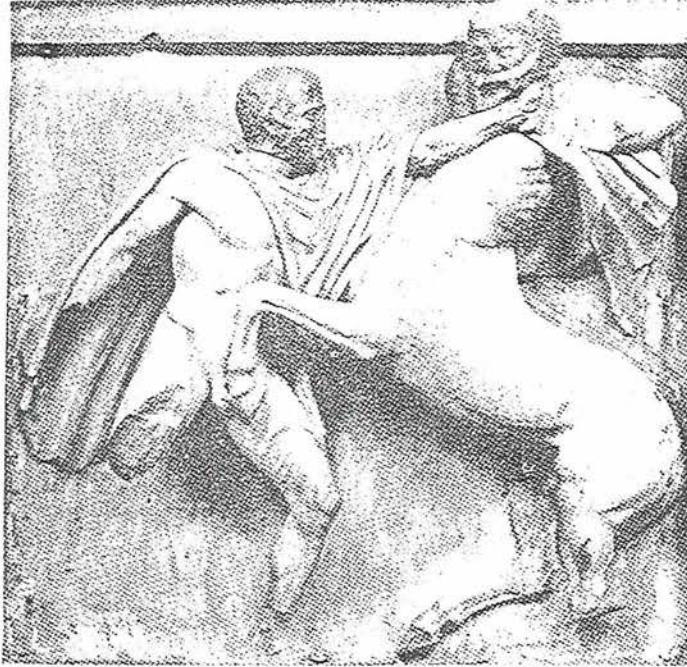
Çizginin, göz nesneyi incelerken yaptığı hareketlerin kağıt üzerinde basit bir tesbiti demek olduğunu gördük. Yine gördük ki sanatçı, çizgiye hükmederek bizde değişik duyumlar uyandırabilir. Bu duyumlar, Mısır Vazosu'na bakarken, gözün hareketiyle doğrudan doğruya hasıl olan zevkten başlıyor; bu durumların her birinde duygularımızın uyarılışı sanatçının çizgisine bağlıdır. Aynı zamanda çizgi, kişilerin kendilerini çevreleyen dünyayı anlamalarına yardım eder.

Nesnenin bize nasıl görüldüğünü tesbit ederken bütünü görme alışkanlığımızı çoğu zaman asıl temel elemanlara indirgeriz. Bir nesneyi algılamamıza yarayan görme usullerinden birini, adeta içgüdümüzle yalınlaştırarak geliştirir, stenografi yazısı haline koyarız. Mesela beş yaşındaki çocuk erkekle, kadını, elbiselerinin dış çizgilerini görmekle ayırt etmiş. Bir nesneyi algılamamızda ilk adım, çoğu zaman onun biçimini belirleyen kenar çizgilerinin algılanmasıdır. Bunun için, bir eteklik de basit birkaç çizgiyle biçimlendirilebilir. Biçimlerin kenar çizgilerini tesbit ederken bu çizgilerin o nesnede gerçekten mevcut olmadığını biliriz ama bize görünüşünü sağladığı için nesneyi yine de bu çizgilerle gösteririz. Çünkü biz, nesnelerin biçim yapısını ilk anda dış ve kenar çizgileriyle algılarız. Gerçekte, nesneyi bütünüyle algıladığımızın farkında değilizdir. Ayrıntılarıyla algılamak ise pek nadir görülen bir şeydir. Nitekim Mısır Vazosuna baktığımız zaman yüzeyindeki süsleme çizgilerini görmeden önce, biçim yapısını kenar çizgileriyle algılamıştık. Bununla beraber, gördüğümüz bir şeyi çizgi yoluyla tesbit ederken, bunu, görme alışkanlığımızın şekillerinden yalnız birine göre yaparız.

Bir nesneyi ana çizgileriyle göstermek, gerçekte birbirinden başka olan öteki nesnelerle aralarında bağıntı kurmamıza yarar. Ağaç, yüksek bina, sütun ya da ayakta duran insan formu zihnimizde dikey yokuşları yüzünden birbiriyle bağlanır. Dört yaşındaki çocuk bu çeşitli nesneleri, temel öğeleri dikeylik olduğundan, bir sıra çizgiyle resmetmiş bulunuyor. Gözümüz, çeşitli nesneleri yalnız ortak dikeylik yönünden görmekle de kalmaz. Az sonra bunlardaki dikeylik ortaklığı dolayısıyla aralarında bütün nitelikleriyle bağıntı kurar. Ağaç kökleriyle toprağa sımsıkı bağlıdır, yapı göklere yükselir, insan formu ayakta durur ve hepsi, bütün bu nitelikler dikey bir çizgide ifadesini bulabilir. Tecrübemiz arttıkça bu dikey biçim niteliğini namusluluk,

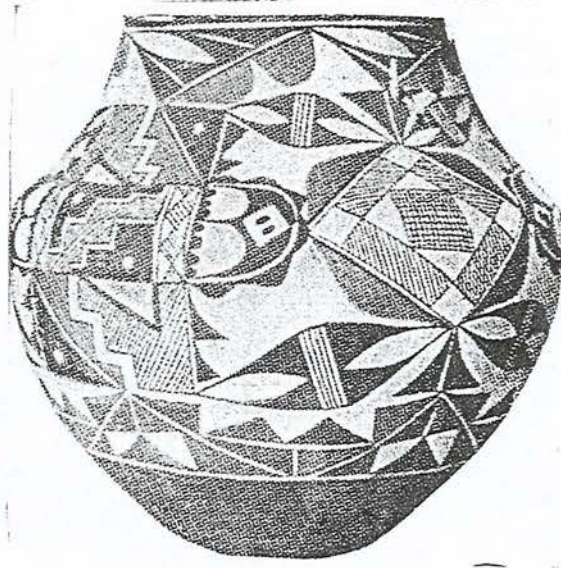
doğruluk ya da üstünlük gibi daha karmaşık kavramların ifadesinde kullanırız. Konuşma dilinde bu çağrışımların sağladığı mecazlar vardır. “Kuvvetin Kalesi”, “Toplumsal Temel Direği”, “Ayağı Toprakta Adam”. “Kökleri Gerçeğe Bağlı Bir Hüküm” gibi. Eğer bir sanatçı, yapıtında böyle niteliklere yer vermek istiyorsa bizde aynı tepkileri yaratacak çağrışımları uyarıcı biçimlere başvuracaktır.

Klasik çağdan kalma bir başka döğüş sahnesini, Parthenon tapınağı cephesindeki Lapith’le Kentaurus’un savaşıını gösteren kabartmalarda buluruz. (Resim 14) Burada gözüümüz, karşıt yönlerden inen diyagonal çizgilerin bizde çalışma duygusu yaratan kuvvetli örgüsüle yüzyüze gelir. Kentaurus’un gövdesini, böğrüünden ön ayaklarına uzanan diyagonal çizgiye zıt, ikinci bir eğri halinde görürüz. Karşıt yönde de, Kentaurus’u kuvvetle geriye kaçtıran Lapith’in koluyla meydana gelmiş şiddetli diyagonal çizgi görülür.



Resim14: Parthenon Tapınağı

Kentaurus’la Lapith’in ayaklarında, Lapith’in sağ kolunda çatışmanın sertliğini güçlendiren daha başka eğriler de gözüümüze çarpar. Yine farkedebiliriz ki, pelerinin yuvarlak çizgileri gözüümüze hızla Lapith’in sol omuzundan, sağ omuzuna götürmekte, daha sonra göğsü boydan boya geçerek yeniden dize kaydırmaktadır. Yaptığımız bu göz hareketi Lapith figürünü kolayca kavramamıza yardım ederek uzanmış kolun kudretini bize hissettirir.



Resim 15: Acom Kızılderilileri

Bununla beraber bu çömleği üç boyutlu bir nesne olarak görüşümüz, öteki üç boyutlu sanat yapıtlarından edindiğimiz bilgiden farklıdır. Bu kıızılderili çömleğini sadece kendine özgü formu olan üç boyutlu bir nesne olarak görmüyor, aynı zamanda iç kısmını da algılıyoruz. Düz yüzeydeki biçimlendirme, çömleğin bütün yüzeyini kuşatır halde görüldüğünden, içine birşey konulabileceği gerçeğini duyuyor, çömleği birşey kapsayan biçim olarak görüyoruz. Tabii bu izlenimimiz, kısmen çömleğin aslında bir kap olduğu hakkındaki ön bilgimize dayanıyorsa da bir nesnenin mekan muhtevası niteliklerini farkedişimiz, sanatçının yüzeyi kullanım tarzına geniş ölçüde bağlıdır. (Lowry, 1972, s.142)

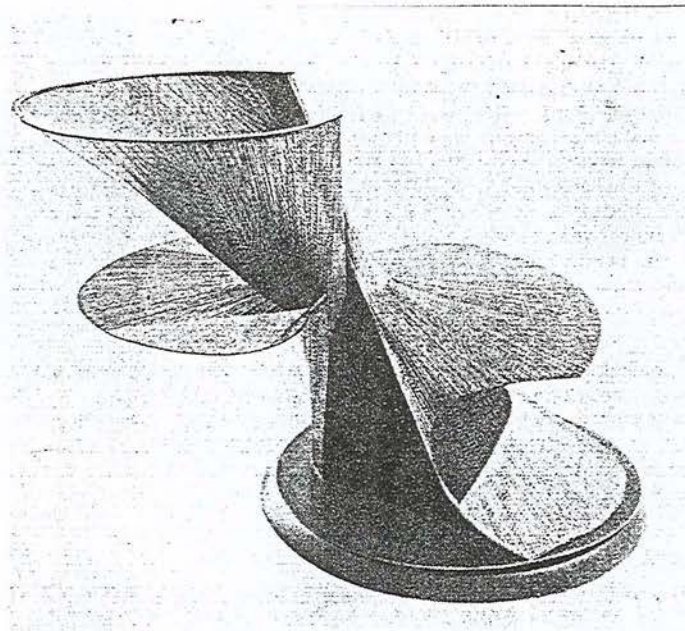
Örneğin burada görülen nesnelerde, bunlardan herbiri bir mekanı kapsamasına rağmen özellikle bir tanesinin görünüşü bize bunu hissettirmektedir. Mohica kıızılderililerinin kurbağa testisi (Resim 16) bir kap olduğunu bildiğimiz halde bize, gerçekte kapsadığı mekanı sezdirmemektedir. Kurbağa gövdesinin plastik biçimlenme özelliğinden ilham alan sanatçı, testinin büyük yüzeyine ilaveler yapmış ve kulpu olmasa testi her hangi bir heykel gibi göreceğimiz tarzda işlemiştir.



Resim 16: Mohica Küpi

Örneğin Antoine Pevsner, yaptığı heykeli malzemenin kendi formu olarak anlaşılacak ve görülecek bir mekan dokusu şeklinde tasarlanmıştır. Sanki bu heykel, tunç Çin kupasının dışı doğru bükülerek içindeki mekanı gösterecek bir yarık haline getirilmiş tarzıdır. Pevsner'in eserindeki hareket duygusu somut kısımlarla boşluklar arasındaki gerilimin yükselişini belirtiyor. Bu duygu, sadece eserdeki helezon tarzının neticesi değildir. Burada hapsedilmiş bir mekan bulunduğu hakkındaki duygularımızdan ileri gelmektedir. Bu mekan, çevresini kuşatan duvarın gücünü bize duyumsatmakla madenden ibaret nesneyi, bir canlı ve organik birbiçime dönüştürür. Mekanla malzeme arasındaki denge, yapıtta büyüyen, daha fazla mekan kapsamakta devam olanak sağlayan bir oturmuşluk veriyor. Burada, büyüme sırasındaki bir anı görüyoruz.

Tamamıyla kapalı bir biçimde olduğu taktirde, bu heykelin neye benzeyeceğini tasarlamağa çalışırsak, yapının karakterini tayinde mekanın önemi daha belirli hale gelir. Katı ve helezon tarzda bir biçim olan heykel, bir hareket sembolü olarak görülebilir, ama çok geçmeden hareket eden bir nesne haline gelirdi. Somutlukla boşluk arasındaki heykele hareket gücünü sağlayan gerilim kaybolurdu.



Resim 17: Antoine Pevsner “Gelişebilen Sütun”

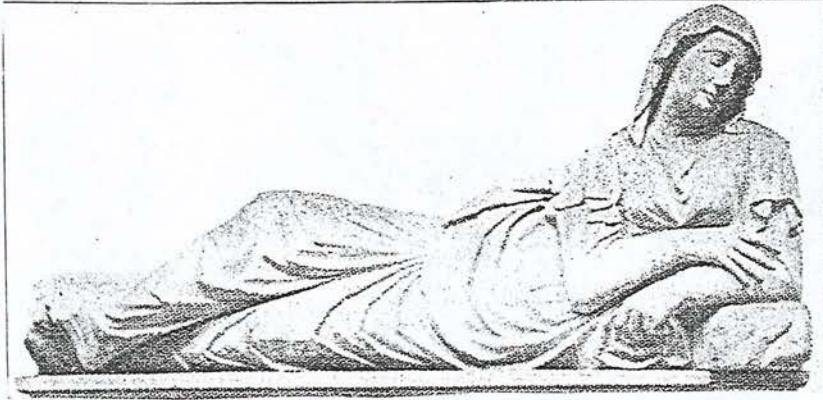
Arnolfo Di Combio ile Matisse’nin uzanmış kadın formlarını inceleyelim ve mekan ile heykel arasındaki bütünlüğü gözler önüne serelim.

Bu iki yapıt arasında açıkça görülen bir hayli fark vardır. Biri taştan yontulmuş, öbürü yumuşak bir malzemeden yapılmıştır. Birinin figürü kol ve bacakları dinlenme halinde, ötekinkiler gergin. Ama her iki formu anlatışımız, varlığı ve yokluğu nisbetinde, ama büyük ölçüde mekan faktörüne bağlı. Arnolfo’nun formundaki anıtsallık sadece onun boyutlarında değil, kitlesi oluşundan doğuyor. Bu kitle izlenimi hem yapıttaki kenar çizgilerinin sadeliğinden, hem de formun çeşitli kısımları arasında normal olarak bulunması gereken mekan ilişkisinin ortadan kaldırılmasından doğuyor. Neticede formun ağırlığını, onu sıkıca yerine çivileyen yerçekimi gücünü kesinlikle algılıyoruz. Bu izlenim bize hiç de formun kımıldama imkanını düşündürmüyor. Ama duruşunun değişeceğini hesaba katarsak bu hareketin ağır ve hantal olacağını, kalın kol ve bacaklardaki ağırlığın, kımıldayacak gücü bulabilmek için büyük bir gayret bekleyecektir. (Lowry, 1972, s.191)

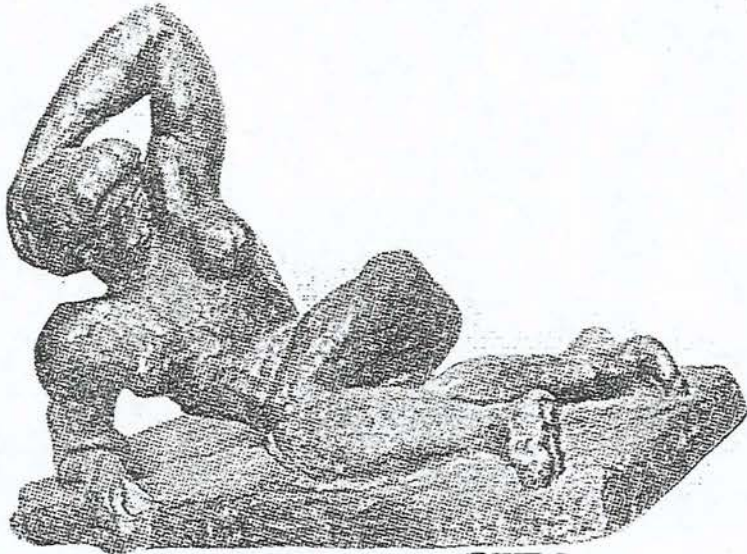
Buna karşılık Matisse’in figüründe kol ve bacaklar ağır ve kiteli görünümlerine rağmen kuvvetli bir hareket yeteneği sezdirmektedir. Duruşu yüzünden formun bize duyurduğu kas gerilimi, somutluk ve mekanın karşılıklı tesirleriyle kuvvetlendirilmektedir. Kol ve bacakları çevreleyip belirleyen mekan sadece somut malzemedeki deliklerden ibaret değildir. Ama açıklıklar, formu sarar, mekanı bize duyumsatır. Bu mekanın kısmen belirli bir kanala yönelmesi, bize, onun, heykel

etrafındaki akışını bildirir. Neticede form, şu anda kapladığı mekandan, ihtimal dahilindeki hareketleriyle daha büyük bir mekana yayılmıştır. Somutluk ve boşluk arasındaki bu karşılıklı etkiler, o forma şaşırtıcı bir canlılık verir.

Matisse'in somut malzemeyle mekan arasındaki ilişkiler, Pevsner'in, o somut malzemenin mekan çevresinde hareket ettiği heykelinde bulduğumuz ilişkilerin tam tersinedir. Matisse'de mekan, formun etrafında, içinde ve dışında dalgalanarak somut formu kuşatır.



Resim 18: Arnolf Di Cambio "Meryem Doğumda"



Resim 19: Henri Matisse "Uzanmış Çıplak"

Kısacası diyebiliriz ki, maddi mekanda, bir sanat yapıtının ortaya çıkmasında ve onun üç boyutlu olmasını sağlayan somut malzeme ile mekan arasında tam bir birliktelik vardır. Tek bu yanıyla da değil aynı zamanda ortaya çıkan formunda kendisinin yarattığı ortaya çıkarttığı bir merkez vardır.

2.5.5. Form ile Malzemenin Bütünlüğü

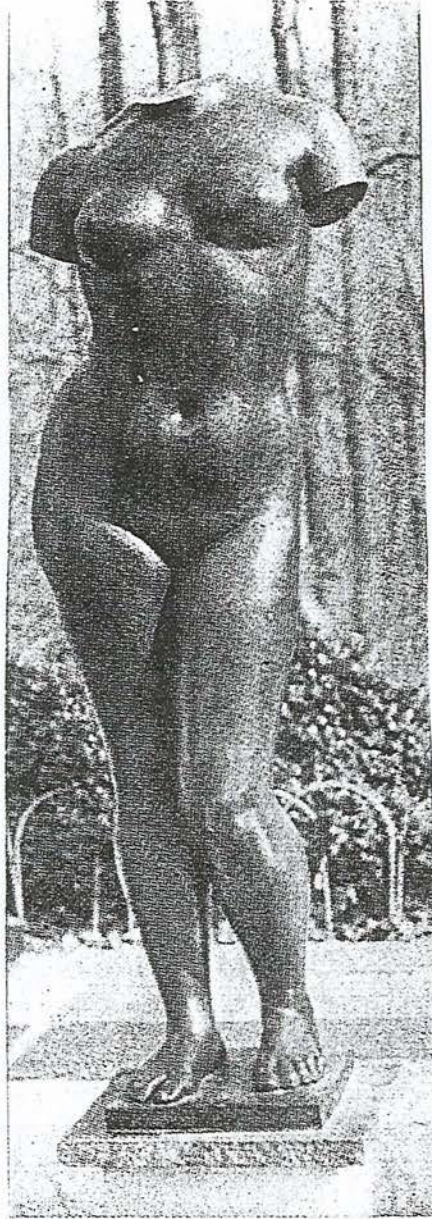
Sanatçının, kendisini ifade edebilmesi için belli bir sanat yapıtı aracılığıyla “konuşmuş olması” gerekir. Görsel biçimler sadece sanatçının fırça, kalem ya da heykeltraş kalemi gibi aletlerinden doğar. Bunun için görsel elemanlara karşı tepkimiz ister istemez yapıtın yaratıldığı maddi malzemeye ilişkilidir. Farklı malzemenin farklı özellikleri olduğundan, yapıtın görünürdeki etkisi de farklı yollardan meydana gelir. Bu nedenle, yapıtla temasımız, sanatçının kullandığı çeşitli malzemeye doğrudan doğruya koşullanmasındandır. Nasıl çizginin, ya da rengin ifade bakımından yapısı, sanatçının o çizgi veya renge koyduğu içeriğe bağlıysa öylece, bir yapıtın bütünündeki özü ifade etmek de onu meydana getiren vasıtaya bağlıdır.

Aslında, her sanatın kendine özgü ifade niteliğini tam anlamıyla tanıyabilmek için birinin resim, bir başkasının şiir, ya da ötekinin operayı tercih ettiğini hesaba katmalıyız. Bunun gibi, bir ressamın yağlıboya, bir başkasının suluboya, yahut bir heykeltraşın, taş ötekinin çamur kullanarak eser verdiğini gözönünde tutmalıyız. Kullanışı olmak, kendini ifade etmek isteyen bir sanatçının şu veya bu malzemeyi seçmesi için neden teşkil etmez. Sanatçının yağlıboyayı suluboyaya tercih etmesi, yağlıboyanın hazır, kolay ve kullanışlı olmasından değil, düşüncesini anlatmak için nitelikleri daha elverişli bir vasıta olmasındandır. Malzeme seçimi, fikirle form kaynaşmasında yeri olan yamama değil, temel yeri olan bir iştir. Fikirle onu ifadede kullanılan aracı, yaratma işlemindeki yerleri birbirlerinden ayırd edilemeyen değerlerdir.

Bir heykele baktığımızda, heykelin, resme nisbetle bilhassa malzemesi yüzünden daha gerçek bir varlığı temsil ettiğini ve ona dokunabileceğimizi hemen anlarız. Normal olarak bir heykelin tunçtan mı, taştan veya ağaçtan mı yapılmış olduğunu biliriz ve bu bilince erince de malzemenin değişik renklerine, yüzeylerine karşı zihnimizde bir tepki uyanır. Mesela Maillol’ün yaptığı heykel hakkındaki izlenimimizin genişlik derecesi tunç yüzeyinin kırmızımsı pasından ileri gelir. (Resim 20) Forma ustaca dengelenmiş bir duruş vererek Maillol, insan vücudundaki güzelliğin ritmik ifadesini elde etmiştir. Ama yapıtın içeriği, kısmen, heykelin böyle yapılmış olmasındadır. Maillol’e göre insan, vücudunun duruşu, bilhassa madeni bir nesneden yapıldığı zaman bize fazladan bir anlam getirir. Vücudun tunçtan dökülmüş olması onu sanat yapıtı haline getirir ama,

bundan alınan etki yalnız tasvir mahiyetinde olan görünüşü hakkındaki bilgimizden değil, malzemenin, kendi güzelliğinden aldığımız zevkten, metal yüzeyde ışık oyunlarına karşı duyarlılığımızdan ileri gelir. Güzelliğin hissedilme niteliğine karşı duyarlılığımızı harekete geçirmekte malzeme önemli bir rol oynar. Ayrıca heykeltraşın yarattığı görsel biçimde de sanatçının varabildiği dereceyi tayin eder ve heykelin meydana gelmesinde geniş bir pay alır.

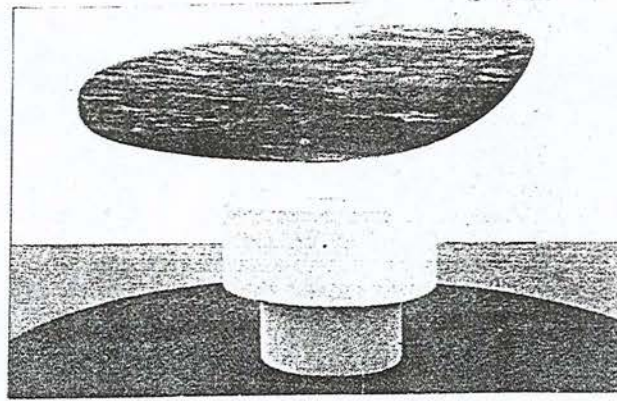
Yağlıboya resim ve desen malzemesi gibi, heykeltraşın elverişli bulduğu türlü türlü malzemede, maddi nitelikleri dolayısıyla yapıtın biçim yapısını etkiler. Örneğin taş, yontucunun keskin ağızlı kalemine kolayca boyun eğer ama, yapıt bittiği zaman, bu kalemin görünüş üzerindeki izlerini elle yoklamak kabil olur. Sanatçının, elindeki malzemeyi sanat yapıtına dönüştürürken çalışma tarzı, heykel malzemesinin forma etkinin sadece tek görüntüsüdür. Asıl mühim olan, heykeltraş üzerinde çalışmaya başlamadan önce malzemenin kendiliğinden sahip olduğu biçim yapısıdır. Bir taş blok veya ağaç, mesela, kendine özgü hacim ve biçimleri olan malzemelerdir. Ağaç ya da taş, tabii biçim yapıları dolayısıyla, heykeltraşın yaratmak istediği yapıtın kanavası vazifesini görür. Aksine, yoğrulabilen malzemelerin özel bir hacim ve kitlesi yoktur. Yoğurularak yapılan yapıtlar, daha önce mevcut ve ilham alınabilecek bir formdan yoksun olduğu için, plastrine biçim vermek, çamur veya mumla bir form ortaya çıkarmak, sadece sanatçının hayal gücüne bağlıdır.(Lowry, 1972, s.133)



Resim 20: Aristide Maillol

Barlach'ın ağaç figürüyle, Michalengelo'nun mermer gruplu tek parçadan ibaret malzeme yontularak meydana getirilmiştir. Sanatçı, aslı ağaç veya taş olan parçanın fazla kısımlarını yontup atarak bu formu yaratmıştır. Yani böyle yaparak sanatçı, formu ortaya çıkarmıştır. Bu söz. taş yontucusunun, malzemesinde önceden mevcut biçimi sezgisiyle nasıl meydana koyduğunu da izah eder. Sanatçı, özel boyutlardaki taş veya ağaç parçası içinde yaratmak istediği imgeyi görür, çünkü malzemesinin temelini teşkil eden hacim nitelikleri, yapısındaki biçimlendirilme imkanını sanatçıya hissettirir. Malzemenin hacmi ve kitlesi, yapının görsel elemanlarına temel teşkil eder ve böylece heykel konusundaki bizim kendi tecrübemiz de artmış olur.

Taş yontucusu için, bir taş blok veya ağaç parçası, heykel malzemesi olduğundan dolayı, ondaki yapıt kavramıyla, heykel kavramı arasında köprü vazifesi görür. Kendi yapıtında tesir derecesi ise, taş yontucusunun eğilimine bağlıdır. Örneğin, aklına gelen tasarımı, tabii yapısındaki özel biçimine uyarak elindeki malzemeyi çizebilir. Brancusi'nin “Balık” adlı eserindeki (Resim 21) form özelliği bunu örneklemektedir.

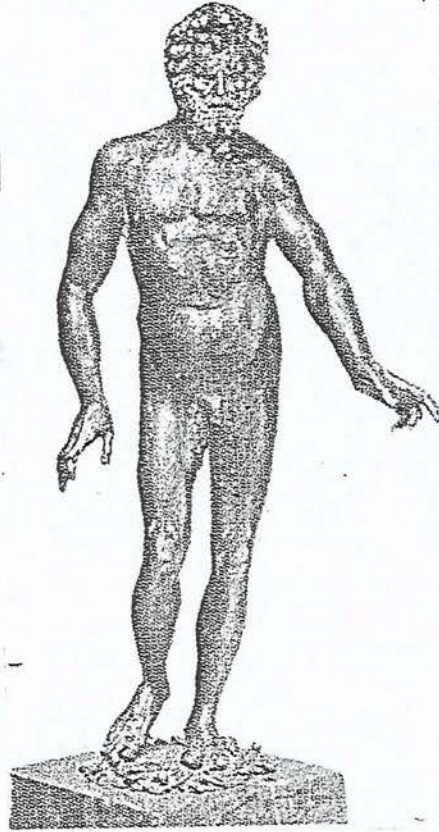


Resim 21: Constantin Brancusi “Balık”

Form özelliği sadece mermerin damarlı oluşundan değil, taşın, bütünündeki biçimden gelir. Heykelin, hemen hiç el sürülmemiş de zaman ve havanın işlemesiyle tesadüfen yaratılmış bir nesne görüntüsü vardır. Biçim ve malzeme öyle bir anlaşma içindedir ki, yapıt sadece tabiatta bulunan bir nesnenin tasvir edilmiş olmasından ibaret kalmıyor, kendisinde o nesnenin var olduğunu belirtiyor. Malzemenin orijinal halini muhafaza ettiği duygusu, başka heykeltıraşların yapıtında, Brancusi'deki kadar belirgin değildir. Taş yontucusu da malzemesinin yapısına önem vermemezlik etmez ve ondaki özelliği büyük ustalıkla, hünerle yenmeğe kalkışmazsa, etkisini kısmen bu özellikten alan bir yapıtı, sezişiyle yaratabilir. Mesela “Pieta”yı yaratırken Michelangelo'nun hangi usule başvurduğunu tamamiyle bilemiyoruz, ama figürlerin kendi aralarında bir piramit kuracak şekilde düzenlenmiş olması, bunların grubu temsil eden bütünle teker teker ilgili olarak önceden tasarlandığını gösteriyor. Bu biçimlendirme tarzı, Michelangelo'nun yapıtını mermerden yapmaya kararlı olduğunu belirtmektedir. Eğer Michelangelo, mermer yerine tuncu seçmiş olsaydı şüphesiz gruptakiler ve görünüşleri bakımından çok başka bir “Pieta” yaratırdı.

Sienna'da bulunmuş tunctan “Küçük Adem” heykeline bakacak olursak bu maddenin çeşitli niteliklerini görebiliriz. (Resim 22). Burada heykelin muhtelif kısımları arasındaki ilintiler formun basit ve tek bir parçadan yontulmuş olduğu hissini

vermez. Tunca dökülmeden önce mumdan modle edilen “Adem” formunu sanatçı, eğilip bükülebilen yumuşak malzemeyi alet kullanarak ya da parmaklarıyla yapmıştır. Adem formu, malzemenin fazla kısımları atılarak meydana getirilmemiş, heykeltraşın gözleri önünde, yavaş yavaş ilaveler yapılmak suretiyle yaratılmıştır. Heykeltraş, biçimden yoksun olan mumu şekillendirmeye çalışırken ona heykelin türlü kısımlarını gerek birbiriyle, gerek bu kısımları çevreleyen mekanla ilgili bir duruş vermeyi tasarlamıştır. Hareketlerine bakılınca hepsinin birden yaratıldığı hissini veren nesne ve mekanı vücuda getirmek için heykeltraş, belli bir biçime göre form görüntülerinde değişiklikler yapmaktan çok, yarattığı mekanda form değişikliği aramıştır.

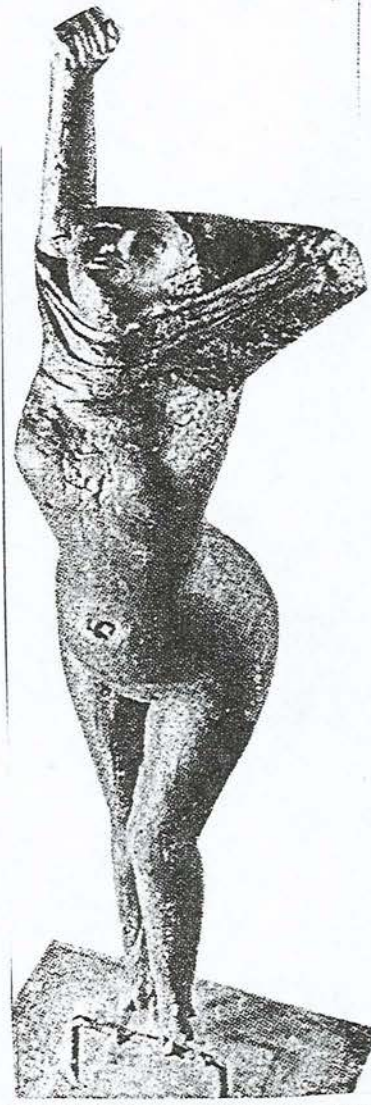


Resim 22: Sienna Heykeli



Resim 23: David Hayes “Giyinen Kadın”

Butler’in yaptığı tunçtan genç kız formunda (Resim 24) yüzeyin dokusu bu yapının başlangıçta çamurdan modle edildiğini gösterir ama form, bu gelişmenin çok kuvvetli olduğuna delildir. Nesnenin, çevresindeki mekanla ilişkilerine Siennalı sanatçıdan daha az önem veren Butler, her ne kadar hareketi şansında kalıyorsa da yine bize kımıldayan bir figür sunuyor. Bu formun da parça ilave etmek usulüyle yapıldığını anlayabiliyoruz, yumuşak çamur, formu ayakta tutacak olan metal destek üzerine yapıştırılmak suretiyle kalıba sokulmuştur. Form, içten dış yüzeye doğru geliştirilerek yapılmış ve katı formun her parçası, vücuda, kendine özgü bir hareket gerginliği sağlayacak tarzda sanatçı tarafından düzenlenmiştir.



Resim 24: Reginald Butler "Kız"

Hayes'in kaynak lambası kullanarak bir tabaka metalden yaptığı benzer konudaki yapıt (Resim 23), Butler'in heykelinden gelen tecrübemize karşı, malzemenin ve biçimlendirme araçlarının ne kadar önemli olduğunu gösterecek değerdedir. Metalden bir destek üzerine katı malzemeyi kalıplamak yerine sanatçı, formu, malzemesini boşlukta kendi üzerine katlayarak yaratıyor. Bu tarzda yaratma, hacim konusunda heykeltıraş taş yontucusu kadar düşündürür. Ancak burada heykeltıraş, kuşatacağı mekanı bildiği için dolu bir kitle tesiri aramamıştır. Bu giyinen kadın formu hacimli olmasına rağmen şaşılacak kadar hafiftir. Sadece formdaki hareketi anlıyoruz, üstelik kendi kendini izah eden bir hareket de değil; elbisenin aşağıya sarkmış kısmına doğru yükselen vücudu gösteriyor o kadar. Hayes'in yapıtı, konu bakımından Butler'inkine benzer. Biçim hareketi ise Barlach'ın yapıtını yansıtır. Öyle bir yapıt ki ona karşı tepkimizin ötekilerden farklı oluşu, büyük ölçüde her üçünde kullanılan malzeme farkından doğmaktadır.(Lowry, 1972, s.137)

Heykeltraşın da, ressam gibi, seçebileceği, herbirinin nitelikleri başka çeşit çeşit malzemesi vardır. Bunların her biri, sanat yapıtı haline gelebilmek için yarı aletlere gereksinim hissettirir. Taş, ağaç ve metal gibi değişik tiplerin her biri heykeltraşa bir başka ifade imkanı sağlar. Ressam gibi heykeltraşda ilhamını malzemenin kendisinden alır, ya da gerçekleştirmek istediği fikre uygun bir malzeme seçer. Yoksa yapıtından gelme bir açık ayırım söz konusu değildir. Zaten çağdaş heykeltraşlar yapıtlarının yapısını tayin ederken, malzemeye özel bir özen gösteriyorlar. Yapıştırma (collage) tekniğinde çalışan ressamlar gibi, onlarda önceden biçime girmiş hazır malzemenin tesir gücünden yararlanıyorlar. Demir çubuklar, yaylar, saat parçaları kullanıyorlar.

İster resim sanatında olsun, isterse heykel sanatında, bir yapıtı en iyi anlatmanın ve çözümleyebilmenin yollarından biri de malzemedir diyebiliriz ve bir sanat yapıtının yaratılışında kullanılan malzemenin ne kadar önemli yeri olduğu da verilen örneklerle kanıtlanmaktadır. Form ve malzeme, birbirini bütünleyen iki parça denilebilir.

2.5.6. Form ve Devingenlik (Hareket)

Hareket, enerjinin devinimidir. Madde enerjiye, enerjide maddeye dönüşürken hareket yaratır. Her varoluşta dışsal (görünen), içsel (görünmeyen), sınırlı veya sınırsız bir hareket vardır. Nesne veya varlıkların nitelik değiştirmeleri, yer değiştirmeleri veya yerleri sabit olduğu halde pozisyon değiştirmeleri, bir hareketi ifade eder. Fiziksel, kimyasal ve organik hareketlerin hepsine birden, genel olarak “mekanik” hareket denilmektedir. (Atalayer, 1994, s.97)

Bu mekanik hareketin dışında, tasarımda “estetiksel” içeriği olan ve “görsel hareket” diye adlandırılan hareket tesir ve idrakleri vardır. Nesne ve varlıkların fiziksel strüktürlerine göre değişen “doku, form ve kontur” öğeleri ışık enerjisine bağlı olarak, farklı farklı etki ve titreşimler yaratırlar. Bu faktörler ve gözüün görme yeteneği, görsel hareket tesirlerini belirler.

Tasarım öğeleriyle elde edilen bu hareket tesirleri, tamamen görseldir. Biçim, ölçü, doku, yön, renk, çevre farklılıklarıyla hareket tesirleri elde edilir. Kısaca, öğelerin uygunluk ve zıtlıklar içerisinde düzenlenmesi, yapıtın görsel algılamaya bağlı estetiksel hareketliliğini sağlamaktadır. Hareket insan beynini düzenli ve devamlı

uyarır. Böylece dikkat ve algılama süreklilik kazanır, algılayıcı tasarın her yönüyle ilgilenir.

Hareketin temeli zıtlığa dayanır. Fizikte, eşit kuvvetler denge yaratır ve hareket “sıfır”dır, yoktur.

Ögelerin kendi içlerinde ve birbirleri arasındaki zıtlıklar, alıcıda kuvvetli görsel hareket ışımaları yaratır. Zıtlıklar temelinde örgütlenen hareket etkileri, algıyı pekiştirir, kuvvetlendirir, kalıcılık sağlar.

Ögelere bağlı olarak biçimlenen hareket, güçlü etkili estetik değerler içerir. Hareketin, estetik etki değerleri, içeriğin daha iyi ve daha kalıcı olarak, seyirci tarafından okunmasını sağlar.

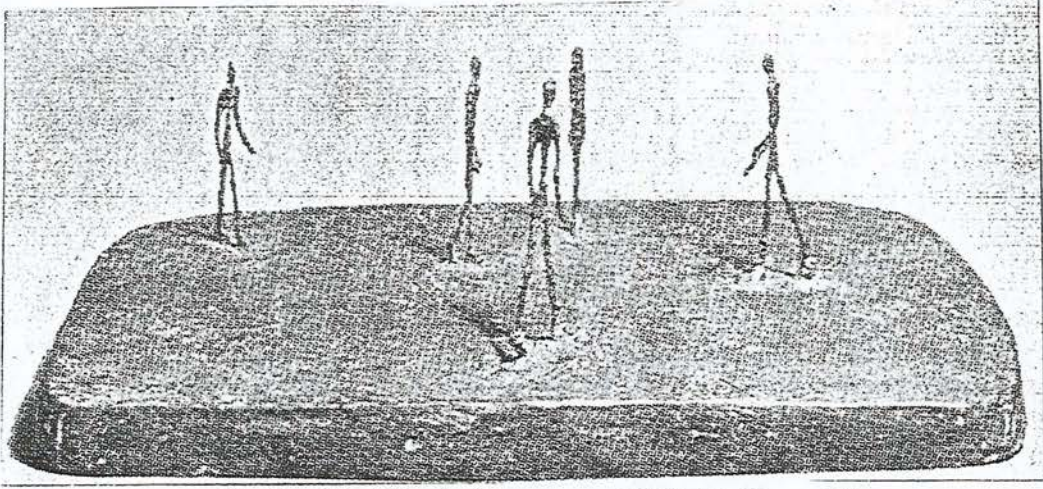
Günlük yaşantımızda, alıştığımız form ve biçimler, yer çekimine uygun bir “poz” ile algılanır. Uzaysal poz, ışığın aydınlattığı yüzeyler ve ışıksızlık (gölge), ışık frekanslarının oluşturduğu renk; derinlik, öndelik, arkadalık gibi faktörler, görsel hareket algısında etkinleşir. Algılanan görünümünün, ögesel, değersel, görsel güçler yönlerine, yönelişlerine ve algılayıcının yön duygusuna göre, görsel hareketi oluştururlar.

İnsan gözü, soldan sağa doğru, görsel harekete bağlı “anlamları” daha net ve daha derin kavramaktadır.

Gerçekten ögelerle elde edilen hareket, görsel algıda üçüncü boyutu oluşturur.

“Yumuşak, etkili sakin, dinamik, monoton, dingin, ritmik” gibi estetik kavramlarla ifadesini bulan hareket; estetik değer olarak, sanatçının teknik ve ustalığı ile etki gücü kazanan, iletişimin görsel bir değeridir.

Bu konuyu daha iyi anlayabilmemiz için Giacommetti’nin çalışmasından örnek vererek başlayalım. (Resim 25) Alberto Giacometti’nin “Şehir Kavşağı” adlı yapıtında, esas itibariyle mekanın değişik noktalarında tekrarlarda formlar, bölünmemiş bir mekanda ayrı noktalara çıkarıldığından aralarında gördüğümüz ilişki, belli bir zamanda olacak hareketi bize sezdirmektedir. Giacometti, kısa bir zaman süresi içinde olup bitmiş bir hikaye anlatmak yerine, bize, belli bir anda ne olabileceğini hissettiriyor. (Lowry, 1972, s.212)



Resim 25: Alberto Giacometti “Şehir Kavşağı”

İnce, tel gibi ve dimdik formlarla bunların bastığı geniş, kalın zemin arasındaki zıtlık sayesinde Giacometti, formları yerlerine çakılmış gibi gösteriyor. Bu zıtlığın yarattığı gerginlik hali, her nesnenin duruşuyla telkin edilmiş yönelme gücü tarafından daha da arttırılmaktadır. Forma bol bol aktarılan bu yönelme gücü, zemine kazılmış bir iz katları apaçık görülmektedir. Her formu hiçbir şey yapmadan bekleyip duruyormuş gibi değil, harekete geçmek üzereymiş gibi görüyoruz. Zaman gelince her biri, kendileri için çizilen izde yola çıkacaklardır.

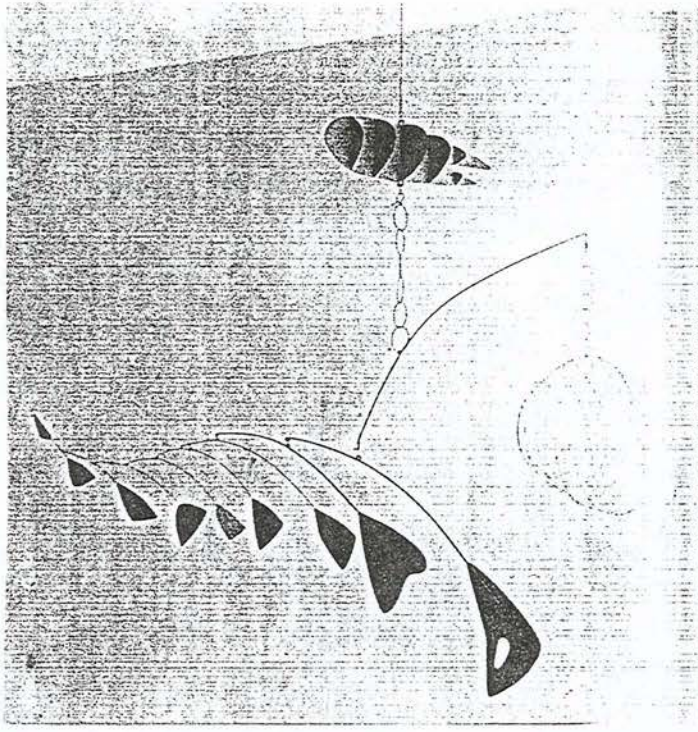
Heykel kaidesindeki kesişmeyle, bu yön verilışten doğan güçler sayesinde Giacometti, bir sabit nesneler grubunu, gelecekteki hareketlerini ima ederek birbirine bağlamıştır.

Dikkatimizi Giacometti’nin heykelinden hemen Calder’in hareketli heykeline (Resim 26) çevirirsek bu boyalı formların henüz durdurulmuş olduğu hissine kapılırız. Daha önceki başıboş hareketlilik, artık yöntemlenmiş ve kontrol altına alınmış görünür. Resimde bizce mevcut olan mekan-zaman-hareketlilik özdeşliği, boyalı formlar artık madde dünyasında var olan ve mekanik kanunlarının konusu haline gelmiş metal şekillere dönüştüğünden, ister istemez ortadan kaybolur. Ama hareketli heykele bakmaya devam ettikçe bu şekillerle Calder’in anlam ve varlığı yalnız hareketlerinde belirlenmiş bir sanat eseri yarattığını anlarız. Hareketli heykelin her ayrı parçasını öbürüne bağlamak ve hepsini mekanda sabit bir noktaya bağlamak zorunluğu, Calder için oluş halindeki özel hareket tipini ifade eden bir vasıta sağlamıştır. Bir kere harekete geçirildiği zaman, bu hareket süresince geçecek zaman parçasını tayin ettiği gibi, eserinin göstereceği hareketlerin tipini ve sayısını da kesinlikle kontrol edebilir. Hareketli heykeldeki malzemenin ne olacağı, sadece Calder’in yaratmak niyetinde

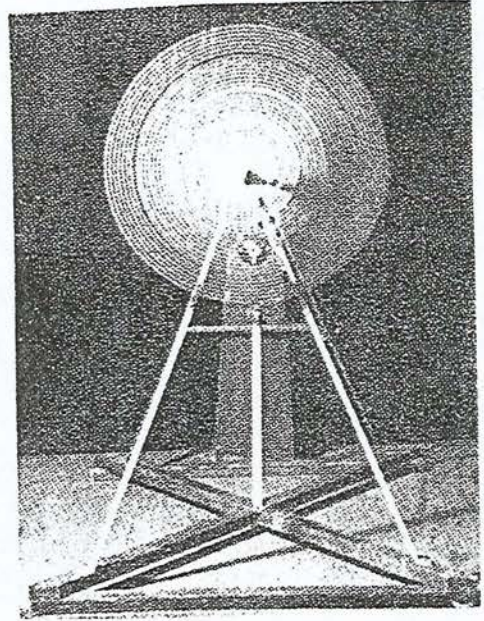
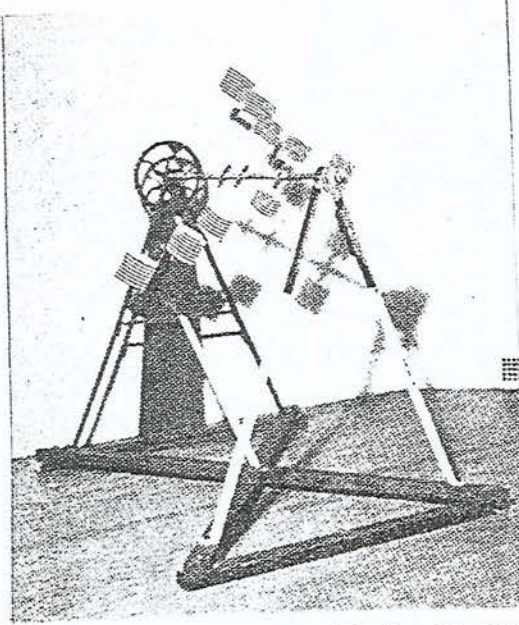
olduğu hareket hakkındaki anlayışına bağlıdır. Bir bale topluluğundaki her dansçı gibi bu heykelin de her parçası yapacağı hareketlerin özelliğine göre tayin edilir. Biz bu gösterinin aynı anda ve birbiri ardınca oluşumunu seyrederken gösteri de yalnız başlangıçla son arasında gelişen bir hareketlilikten ibaret malzemeye şekillenerek örülür.

Bu hareketli heykeli, hareketten kaldığı anda olduğu gibi, kımıldamaya başladığı sırada da görebildiğimizden, bu nesne bize iki ayrı varlık sahibiymiş gibi gelir. Zamanın muhtelif anları arasında başlangıçtan duruşa ve yeniden başlamaya kadar -bu heykel sırayla duruş ve hareket haline geçer. Heykelin metal formlarını her iki durum süresince görme imkanımız olduğundan bu durumlar bize birleşik halde sunulmuştur. Metal formlarını, hareketli heykele duruş sırasında bir şekil kazandırmamız ve hareketi sırasında da bunu anlayabilmemiz için dayanak noktalarımızdır. Duran bir nesnenin şekliyle aynı nesnenin hareket halindeki şekli arasındaki bağlantıyı, Duchamp'ın "Görmeyi doğrulayan âlet, çark" dediği (Resim 27) nesnenin işleyişini seyrederken bulamayız. Duchamp, bu iki durum arasındaki dayanak noktalarını, bize hareketin kendisini göstermek maksadıyla ortadan kaldırmıştır. Bu sanatçı, hareketi, zamanın belli bir anında varolan görsel bir form olarak, Calder'in bir zaman devresince biçimlendirdiği halde bir türlü bütün halinde gösteremediği hareketliliğin madde dışı formunda göstermek istemiştir. Duchamp bu etkiyi, harekete geçirildiği zaman hızı arttıkça her birinin bireyselliği gözden kaybolan bir sıra boyalı cam levhayı bir mil üzerinde düzenlemek suretiyle yaratmıştır. Artık bireysel formlar görsel bakımdan mevcut değildir. Onların yerine yeni ve tek bir form, hareketliliğin görsel formunu buluruz.

Duchamp hem kullandığı malzeme, hem bunları aralıklı olarak yerleştiriliş tarzıyla bu nesnenin bir alet olma özelliğinde, yani birlikte işlediği zaman ortak bir görev yapan kısımların toplamı olmak özelliğinde ısrar etmiştir.



Resim 26 : A Calder

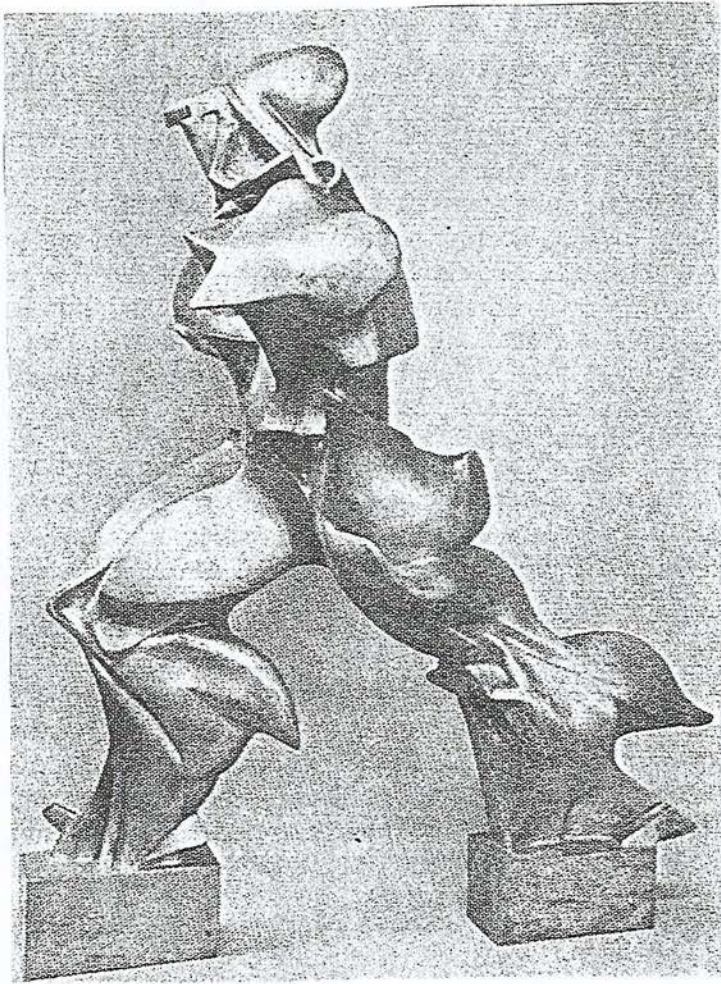


Resim 27: M.Duchamp (heykel)

Maddi bir nesnenin harekete geçirilince somut ve kesin belirtilerle görsel biçim kazandığı bir eser yaratarak Duchamp, varoluş konusunu kapsayan bir felsefe sorununu ortaya koyar. O, sadece hareketliliğin görünüşte sahip olabildiği maddi bir nesne tesiriyle değil, ama, bir nesnenin kendisi hareket halindeyken kazanacağı form ile de ilgilenmiştir. Duchamp aleti, bazı bakımlardan, Calder'in hareketli heykeline benzer. O da duruş halinden hareket haline yalnız dışarıdan gelen bir gücün etkisiyle

geçer ve mekanda tesbit edildiği nokta çevresinde çark gibi dönebilir. Halbuki Calder, hareketli heykeliyle en hafif bir basınca duyarlı olduğu için, yapısında bir hareket kaynağına sahip olduğu sanısını veren bir yapıt yarattığı halde, Duchamp, âletinde kendiliğinden harekete geçebilecek bir nesnedeki temel prensipleri fiilen ortaya koyuyor. Gerçekte aletin parçaları iğ gibi kendinden mevcut bir hareketliliğe ilişkin olarak işlediği ve hız aldığı için görünmez olur, makine bir sanat yapıtında hareketini kendiliğinden yöneten bir nesnenin belli başlı görünüşlerini yeniden ortaya koyar. Hareket edebilen heykeli seyrederken hareketlilik etkisini, aslında durmakta olan, hatta biçimi, kendisi, verilmiş olan hareket istikametiyle sınırlandırılmış bile olsa, görsel formunda buluruz. Tıpkı havaya fırlatılmış bir topta olduğu gibi. Topun görsel biçimi, uçuş sırasında, harekete geçirilmiş olmaktan dolayı, aldatıcı bir biçim olarak meydana gelir. Bununla beraber, Duchamp âletini seyrederken ondaki görsel biçimi kendiliğinden hareket edebilen başka herhangi bir nesnede bulunamayacak bir yapı özelliği tarzında görürüz. Tıpkı havada uçan bir kuşta olduğu gibi. Kuşun uçuşu süresindeki görsel biçimi o esnadaki formunun gerçekten bir parçasıdır.

Umberto Boccioni de, Duchamp gibi, hareket halindeki formu biçimlendirmek için zaman içinde belli bir anı ayırlamayı tercih etmiştir. (Resim 28) Ama bunu bize heykelin katı malzemesiyle, kendiliğinden hareket edebilen bir nesnedeki toplu biçim görünüşünün sadece kısa bir anında gösteriyor. Bu form, yalnız mekanda, heykel kaidesinin birbirinden ayrı iki kısmıyla belirlenip güçlendirilen iki ayrı noktada özel bir biçim yapısı kazanmıştır. Harekete geçtiği anda sahip olduğu değişik formların daha sonra ulaşacağı andaki değişik biçimde... Boccioni, formun bu tek formunu göstermekle bizi, hareket kabiliyetindeki bir nesnenin kendisini belirlemeye yeterli tek bir görsel formu olmadığına inandırır. Yürüyen bir insan formundaki devamlı şekil değişikliğini tam manasıyla canlandırmaya imkan olmadığını biliriz. Ya, bu heykeldeki gibi, biçim yapısının yarı saniyelik durumunu verir, ya da yürüyüş sırasındaki formun sadece hayalini canlandırır. (Lowry, 1972,s.225)



Resim 28: Umberto Boccioni (Form)

Duchamp ve Boccioni, insan formunun başlıca görüntüsü ile hareket olduğuna inandıkları için bu tarzda algılamaya bizi sevk ediyorlar. Çünkü bu sanatçılar için insan vücudunun gerçekliği, hareket kabiliyetindendir. İnsan vücudunun görsel biçim yapısındaki gerçeklik, kendi kendini devamlı olarak dağıtıp yeniden kurmaya kabiliyetli olmasındandır. Her iki sanatçı, işte bu gerçekliği yakalamak gayretinde oldukları için sonuçta etkiyi kuruntuya dayanmayan bir sanat yapıtı yaratmak istemişlerdir. Hareketliliğin etkisini tasvir edecek veya hareket sanısı yaratacak yerde, iki sanatçı, sanat yapıtında hareket etmekte olan formun görsel biçimindeki gerçekliği yaratmaya çalışmışlardır. Böylece Giacommetti veya başka bir sanatçının kullandıkları usulü reddederek resmin yüzeyinde veya heykelin kaidesinde muhtelif parçalara tekrarlanmış formların, doğrudan doğruya zaman ve hareket oluşumuna ilişkin bulunduğu bizi inandırmışlardır. Boccioni ve Duchamp, oluş halinde veya olacak bir hareketi bize haber vermek istemiyorlar. Ama gördüğümüz heykel veya resmin hareket halindeki yapının görsel biçimlendirilişi olduğuna bizi inandırıyorlar.

Boccioni'de, Duchamp'da bizimle sanat yapıtı arasındaki ilişkilerde hayalin oynadığı rolü küçültmek istediklerinden yapıtlarının heykel veya resim haline sokulmuş imgeler gibi görünmemesi için değişik çarelere başvurmuşlardır. Örneğin Boccioni tuncun bazı alanlarını, sanki heykel kitlesinin dış çizgileri ışıpta eriyormuş gibi görünsün diye parlatmıştır ve kaidede iki ayrı blok kullanarak formun biçim yapısını kolayca tek parçalık bir heykel halinde görmeyi önlemiştir. Duchamp insan vücudunun kısımlarını metale benzer şekillerle tasvir ederek resmine hem bir makine görünüşü sağlamış, hem boya dokusuyla renkte bulunan duyusal çağrışım imkanlarını azaltan bir palet kullanmıştır. Tıpkı bilimsel bir gerçeği aydınlatan nesne görüşüyle alet yapması gibi. Duchamp, resminde tual üzerine eserinin adını yazmakla sadece bilimsel bir gerçek durumu göstermesini istemiştir. (Resim 29)

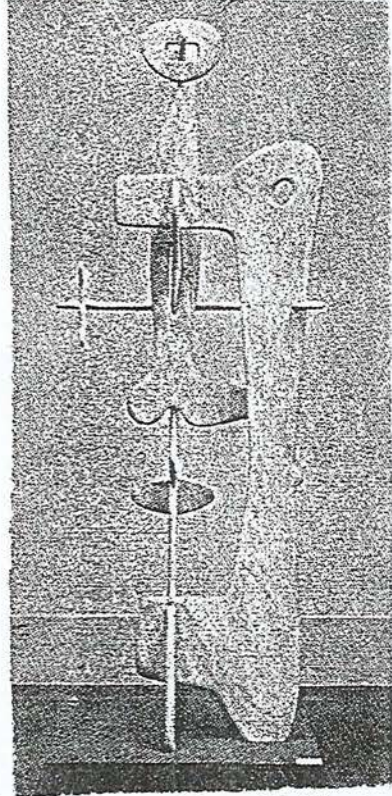
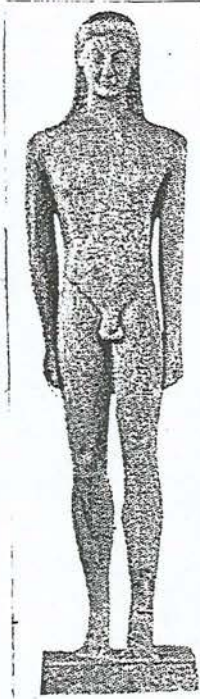


Resim 29: Marchel Duchamp (Resim)

Bununla beraber yapıta kısa yoldan ve hemen alışmamızı sağlamaya çalışmak, başarının sadece bir kısmından ibarettir. Günlük hayatta biz her yapıtı önce resim veya heykel cinsinden bir sanat yapıtı tipinin örneği olarak görürüz. Her iki eser, bizim için, belirli biçim özellikleriyle nesnel bir sanat yapıtı gibi var olduğu sürece onlara alışmamız, Duchamp aletini benimseyememizden çok daha yavaş olacaktır. Bu nesne, o aletin varlığından gelen bilincin ötesinde, hiç de türsel bir biçim yapısında değildir. O örnekte Duchamp, sanat yapıtının kendisi sırf “sanat kalamadığı” için hemen alışabildiğimiz bir nesne yaratmayı başarmıştır.

Burada, sanat yapıtı olmanın her türlü biçimsel niteliği, aldatıcı hünerler gibi, tamamıyla ortadan kaldırılmıştır.

Son olarak Naguchi’nin “Keyhusrev” isimli (Resim 30) formu, belirli biçimsel özellikler yönünden tasarlanabilecek bir sanat yapıtıyla formu ancak onu gördüğümüz zaman bizde yaratacağı alışkanlık yönünden nitelendirilecek bir yapıt arasındaki farkı kesinlikle gösterir. Çünkü Naguchi’nin yapıtı, antik Yunan çağında yapılmış (Resim 31) ve Keyhusrev diye bilinen ayakta çıplak erkek heykelinde bulunan veya tasvir edilen bütün öznelliklerin yeniden yaratılmışıdır.



Resim 30: Grek Heykeli (Keyhusrev) Resim 31: Isamu Naguchi (Keyhusrev)

Naguchi'nin heykeline baktığımız zaman bizim tek ve tam bir formu görme imkanımızı önleyerek Yunan yapıtındaki gibi, türsel biçim nitelikleriyle bir heykel olarak anlamamızı imkansızlaştırıyor. Ama imgenin mütemadiyen değişmesinden, Yunan heykelinde bulduğumuz özelliklerin hepsini algılıyoruz: duruşta diklik, gerilmiş kasların sıklığı, gövdenin oynak yerleri, uzun bir adım atmaya hazırlık. Ama Yunan sanatçısının bu özelliklere verdiği biçim nitelikleri -figürde simetri, anatominin yüzeyler halinde tasviri- burada mevcut olmadığı için yapıtı bir sanat yapıtı olarak görmeden önce, doğrudan doğruya formu algılıyoruz.

Noguchi'nin yapıtını gördüğümüz zaman bir çeşit hareketliliğin varlığını kesinlikle algılıyoruz. Farklı şekillerin birbirleriyle ilişki tarzlarını belirterek bizi, herşeyden önce bunların nasıl birleştirildikleri üzerine bilinçli kılıyor. Bir biçimin ötekine ne kadar uygun düştüğünü ve bazı biçimlerin diğerleri dolayısıyla o vaziyete girdiklerini farketmekle burada anlamın malzemedeki biçimlendirilmeden ziyade biçimlerin ortaya koyduğu dengeden doğduğu kanısına varıyoruz. Noguchi'nin yaptığını görerek elde ettiğimiz deney yüksekte dalar bir dalgıcın vücut kısımlarını çok kısa bir anda algıladığımız sıradaki deneye benzer.(Lowry, 1972, s.277)

Kısaca, heykelde hareket; doku, renk ya da ölçü gibi dış görüngü değerleri ile hareket etkisi elde edilir ve bununla birlikte görsel algılama olayında da seyircide üç boyutlu imajını verir. Yani yapıtın hareketi seyircide estetik değer olarak etki gücü kazanır diyebiliriz.

Kısaca, öğelerin uygunluk-zıtlık içinde düzenlenmeleri, tasarımın görsel algıya bağlı, "estetik hareket" değerlerini yaratmaktadır. Hareket etkileri, zihin merkezlerini düzenli ve devamlı uyarır. Böylece "dikkat" ve algılama derinliği, süreklilik kazanır. Algılayıcı tasarımın her yanı ile ilgilenir. Hareket tesirlerinin, kalıcı-derin bilgi ve etki yarattığı doğrudur. Buna bağlı olarak, bedensel ve zihinsel "yönelişler" üretir.

Tüm hareket nitelikleri gibi, görsel hareketin temelinde, "zıtlığa" dayanır demiştik. Fizikte, eşit kuvvetler "denge" yaratır, hareket o noktada "sıfır"dır, yoktur. Yani kuvvetler, "eylemsizlik" momentindedir.

Öğelerin kendi içlerinde ve birbirleri arasındaki zıtlıkları, kuvvetli görsel hareket ışımaları yaratarak, alıcıyı kendine çeker, bağlar. Zıtlıklar temelinde örneklenen hareket etkileri, algıyı pekiştirir, kuvvetlendirir. Derin hazlanmaların oluşumunu belirler. Bunun sonucu olarak da estetik etkinin kalıcılığını doğurur.

1- Anlam-biçim, anlam-ölçü, anlam-işlev, anlam-renk, anlam-doku arasındaki zıtlıklar,

2- Renk-diğer çevresel renkler, renk-form, renk-ölçü, renk-doku arasındaki zıtlıklar,

3- Form-renk, form-ölçü, form-fonksiyon, form-doku arasındaki zıtlıklar,

4- Yüzeyler, biçimler, renkler, dokular, ölçüler arası yönsel zıtlıklar,

5- Doğrudan göz yapısının, “derinlik”, “görme biçimi” görsel hareket yaratan, ögesel etkileşimlerdir. (Atalayer, 1994, s.117)

Algılayıcının psikolojik yapısı ve bilgi yoğunluğu, hareket algısının oluşmasında, içsel belirleyici faktörlerdir.

Ögelere bağlı olarak biçimlenen hareket, güçlü-etkili, “estetik” değerleri ifadelendirir. Hareketin estetik titreşim ve etkileri, anlamın-içeriğin daha iyi ve daha kalıcı olarak, algılayıcı tarafından, “okunup-kavranılmasını” sağlar.

Bağımsız bir enerjiye sahip olmadığı halde, üstüne düşen ışığın gücünü ve yoğunluğunu, zıtlıklarla farklı farklı değerlere dönüştüren hareket, görsel-estetik ifade ögesidir.

Görsel hareketin şiddetini; kaynaklandığı öge, bu ögenin yeri, uzaysal poz, çevresi, diğer öğelerle sistemsel ilişkileri ve algılayıcının “beyinsel birikimleri” belirler.

Bauhaus gibi birçok sanat akımı, hareketi; mesajın kodlandığı nesnenin “temel ruhsal” ögesi olarak görmüştür. P.Klee, hareketi “satırların çarpışması” olarak tanımlar. “Noktayı çizgiye, çizgiyi satıha, satıhı buuta götüren şey, hareket enerjisi algılamasıdır. Hareket, boyutsal bir ifade değeridir.” diye tanımlar.

Gerçekten, öğelerle elde edilen hareket, görsel algıda üçüncü boyutun oluşumu ve pekişmesini sağlar. Yumuşak-sert, etkili-sakin, dinamik-ölü, monoton-hızlı (heyecanlı-atak) ritmik-kaos (başıbozuk) gibi, estetik kavramlarla ifadesini bulan hareket; estetik bir ifade ögesi olarak, özellikle sanatçının teknik ve anlatım ustalığı ile etki gücü kazanan, iletişimin görsel bir ögesidir. Kısaca o, bitmiş estetik nesnede “enerjisel” olarak varolmadığı halde, duyumsanıp-algılanan, kavranan estetik bir görsel anlatım ögesidir. Hareket, bütünü oluşturan zıtların, çelişkilerin, gerilim güçleridir.

Hareket sürekli devinim kazanmış ise hızdır. Hareket kazanmış maddenin birincil etkisi, uzaysal ve mekansal yer ve yön değiştirme sürekliliği olan hızdır.

Hareket ve hız gerilimlerin boyutsal ifadesidir. Yere doğru yönelmiş hareket etkileri, ağırlığı, durgunluğu, yavaşlığı, bakışık (simetrik) hareket, eylemsizliği, yukarı yönelen hareket, hafifliği, uçmayı, gücü, ululaşmayı, eğimli yönelmiş hareketler, hızı, dirimliliği, eylemliliği ifade eder.

Hareketi, “yoğunlaşma yönüne” göre türlere ayırabiliriz.

- a) Bir noktada veya noktalarda yoğunlaşan-hareket,
- b) Bir merkez alanında yoğunlaşan-hareket,
- c) Eksenler (düz, eğri, kırık) üzerinde yoğunlaşan hareket,
- d) Çevreye yönelen (basınç yapan) hareket,
- e) Serbest dağılan hareket türleri ayrımlanabilir. Kısaca hareket, tasarımda, üç boyutun (en-boy-yükseklik) dışında bir görsel algı boyutudur. (Atalayer, 1994, s.120)

2.5.7. Estetikselsel Değer Olarak Ritm ve Simge

Uzam ve zaman diyalektiğinde sanatın iki temel ögesi, ritm ve simge olmuştur. Her sanat yapıtında bir zorunluluk olarak karşımıza çıkan ritmik yapı ve simgesel yapı zamanda ve uzamda biçimlenmiştir, zamansallığı ve uzamsallığı duyurur. Ritmi zamana simgeyi uzama bağlamak gibi bir yanlışlığa düşmeden, her ikisinin de birbiri içinde bütünü kuran iki öge olduğunu unutmadan, ritimde simgeyi vareden koşulları bulabilmek, simgede ritmi kuran etkenleri görebilmek gerekir.

Ritm ve simge yapıtı yapıt yapan, yapıta yapıt olma özelliğini kazandıran iki temel ögedir. Her sanat bize gerçekliği bu iki temel kurucu etkenden giderek duyurur. Jean-Jacques Rousseau şöyle diyordu: “Müzik şeyleri doğrudan doğruya ortaya koymaz, ama o ruhta bu şeyleri gördüğümüzde duyduğumuz devinimlerin aynısını yaratacaktır.” Gerçekte hiçbir sanat şeyleri doğrudan doğruya ortaya koymaz, ama biz ritmik-simgesel yapıdan giderek gerçekliğin özüne ulaşırız.

Uzam ve zaman koşullarında varolmuş olan ritm ve simge yapıtı anlamlı ya da anlatımcı kılan iki ögedir. Her ikisini de sanatçı iç duyumla kendi beninden ve dış duyumla dünyadan süzmüştür ya da derlemiştir. Her ikisine de dönüştürülmüş benle dönüştürülmüş dünyanın bir bileşimi diyebiliriz. Burada dönüştürülme sözü dışlaştırılmayla ilgilidir, yeniden biçimlendirmeyi, özgün bir biçim altında özel olarak dile getirilmeyi ortaya koyar. Beni ve dünyayı anlatmak, onları yeni biçimlere

dönüştürmek ya da yeni biçimler içinde, özel biçimler içinde sunmak demektir. Bu dönüştürme bir bakıma dilsizi dilli kılmaya benzer, bir bakıma da kendini sonsuz bir karmaşıklıkta ortaya koyan anlamları yalın ve alatımcı sunumlara götürmek demektir.

Her sanat yapıtı ritmik bir bütünlük ortaya koyar, ayrıca değişik ritimlerden oluşmuştur. Göğün ritmi denizin ritmini bütünler, ama ondan ayrıdır. Sanatçı yaşamın ritmlerini yapıtına getirir ya da yapıtına getirdiği ritimlerle yaşamının ritmlerini duyurur. Doğada ya da dünyada ritm yoktur, doğada ya da dünyada devinim olan şey insan dünyasında ritme dönüşür. Doğayı ya da dünyayı ritmik bir yapıda algılamak insana özgüdür. Doğada ya da dünyada yetkin biçimler olmadığı gibi ritimlerde yoktur, yalnız devinimler vardır. (Timuçin, 1993, s.209)

Ritm, sanatın temel öğelerinden biri, bazı sanatlarda baş ögesidir. Tüm yapıtlar ritmik yapılardır, ritm demetleriyle örülmüşlerdir. Ancak ritm tüm sanatlarda aynı koşullarda belirleyici olmaz. Resmin ritmiyle, müziğin ritmi, şiirin ritmiyle yontunun ritmi başka başka koşullarda oluşur. Bazı sanatlar ritme çok daha büyük ağırlık verirler. İşte bunlardan biri de “heykel” sanatıdır. Bu sanatta ritm yaratan elemanlar; çizgi, yüzey, aralık (espas), ölçü, yön, doku ve form gibi öğelerdir. Öğelerin “kendi kendini tekrar eden” gruplaşmaları, azlık-çoklukları, oranları, etkililik derecelenmeleri gibi, bütünlük içindeki değişken kombinezonları ritm yaratır.

Ritm, tasarım öğelerinin, görsel algıya bağlı olarak yarattıkları “görsel hareketin bilinçli düzenidir. Öğelere ve göze bağlı olarak yaratılan hareket tesirlerinin; yükselip-alçalan ve değişik niceliklerdeki yoğunlaşmalarının” düzenlenmiş ahenkli bütünlüğüdür.” (L.Hodgen)

Ritm, azlık ögeye bağlı olarak elde edilebileceği gibi, karmaşık düzenlemelerle oluşturulabilir. Ritim tasarımı yaratmaz. Bitmiş ve uygulanmış bir tasarımda, görsel algıyla kendini açığa vuran “estetik” bir sonuç olarak varlığı veya yokluğu söz konusu olur.

Ritm, hareketli yoğunlaşmalar, geçişler, duraksama ve sıçramalar olarak, sanatsal algının, etkili bir şekilde, seyirciyi kucaklamasını sağlar. Ritm, düzenlenmiş hareket varyasyonları ile, “görsel algı süresini” artırır. Seyirci, iletişimden kolayca kopamaz. Bu yüzden estetik etki, daha derinlere ulaşır.

Ritm, estetiksel bir değer olarak, “seyirci ben”i ile, sanat eserinin “sıcak ilişkisini” sağlayan faktördür.

Ögelerin uyumluluğu, ögelerin hem kendi, hem de diğer ögelerle olan ilişkilerinin düzeni, bu düzenin çekiciliği, durgunluk ve akıcılık uçları arasındaki hareket kombinezonları, ritim'in temelini oluşturur. (Atalaer, 1994, s.97)

Estetik iletişimde, alıcının görsel algısını, kodlanmış mesajın her boyutunda düğümlemek, kilitlemek; ögelerin, estetik değler olarak ritimsel etki kazanmaları ile mümkündür. Bu anlamda heykel, ögeleri arasında ritimsel bir düzen, uyum bulunan bir yapılaşmadır. Özellikle görsel olarak, bir etki düzenlemesi tarzında, maddi ögelerin vurgu, sıçrama, tekrar düzeni, heyelin ritim dilini oluşturmaktadır.

BÖLÜM III

3.1. ESTETİKSEL FORM VE SANAT YAPITI

Her sanat yapıtı, bir estetiksel form (şekil) olmasına karşın, her estetiksel form, sanat yapıtı olarak görülmez. Bahar çiçekleri ile donanmış bir ağaç, haz veren bir biçim olmakla birlikte tek olmadığı için, her bahar yeniden varolduğu için ve insan aklı ile tasarlanıp yaratılmadığı için sanat eseri değildir.

Sanat psikolojisi bağlamında, sanatta şu dört basamak vardır:

- Algı; renkler, sesler, hareketler gibi karmaşık dış durumların maddi niteliklerinin algılanması, alımlanması,
- Algılanan bu niteliklerin hoş giden özgün biçimlere dönüştürülmesi,
- Bu dönüştürme işleminin önceden var olan duygu, heyecan durumlarına ve estetik anlayışına uydurulması. Yani bir ifade kazandırılması,
- İki üç basamak sonunda ve ayrıca her basamakta, duyuların, tinin doyuma ulaşabilmesi. (M.Erinç, 1993, s.37)

Bu dört aşama, hem sanatçı için “yaratma sürecinde”, hem de alıcı için -bir sanat eseri ile ilişki kurulduğunda- söz konusudur.

Sanatçı, modelinden “güzel” diye sezinlediklerini yapıtına aktarır ve bu eylemdeki başarısı oranında haz sağlar. Alıcıda, o yapıttan sezinlediklerini “güzel” olarak tanımlayıp bu güzelliği, o yapıtın sanki doğasında varmış gibi düşünür ve bundan haz duyar.

Sanat olgusunun bu iki ucu; sanatçı ve seyirci, yaratma aşamasına kadar aynı konumdadır denebilir. Yani, ilgi, ilgide tutarlılık ve süreklilik, yetenek gibi basamaklarda birlikte bulunurlar, sanatçı ve alıcı diye de ayrılmazlar.

Ancak, bu yeteneğin yönlendirilmesinde birbirlerinden ayrılıp farklı alanlara yönelirler, yönelebilirler; sanatçı, alıcı, eleştirmen, eğitici gibi.

Yaratıcılık, ancak sanatçı olunduktan sonra, ürünleri ile kendini kanıtlayan bir kimse için ve ancak geride kalan verilerine bakılarak ortaya konabilen psikolojik bir

nitelik olarak görünmektedir. Yani yaratıcılık, sanat ile kanıtlanabilir, yoksa “benim çocuğum çok yaratıcı” diyerek sanatçı olunmaz.

Estetiksel form ile sanat yapıtı arasındaki farkı en başta açıklama yapmaya çalıştıysak da yine burada kısaca belirtelim.

Sanatçı, bir formu, bir şekli biçim verirken kendi iç dünyasını yansıtır, anlatır. Bu o formun, şeklin; sanat yapıtı oması için ilk şartlardan biridir. Yani objeksiyon⁸ olarak değil, objektivasyon⁹ olması, ayrıca mutlaka bir insan tarafından yaratılmış ve konmuş olmasıdır. Tamamlanmış, üzerinde analizler yapılabilecek hacimde bir form olması lazım. İdeasının ve sujesinin de olması şarttır. Sujesinin mutlaka olması gerekir, ki suje, o forma baktığında yargıda bulunabilsin.

İşte tüm bu etkenler olduğu zaman, ortaya konan bir forma, ontolojik estetik açısından sanat yapıtıdır denilebilir.

3.2. FORMUN YARATILMASI VE ALGILANMASINDA ESTETİĞİN ÖNEMİ

Sanatın ve sanatçının yer aldığı alanda, aynı zamanda, o sanat ürününün yansıması, içinde bulunan kişide vardır⁰ Seyirci, alıcı, sanatsever. Böylece sanat ürününün üç ayağı ortaya çıkmaktadır: Sanatçı-sanat yapıtı-sanat algılayıcısı. Estetik algı, bu üçlünün kesişmesinden oluşur. Çünkü “Estetik Algı” estetik objeyi veren bir kavrama tarzıdır. Estetik obje denilen varlık, daha önce de sık sık işaret edinilmiş olduğu gibi, varlık yönünden heterojendir. Bu heterojen varlığın, gerçek (realite) ve gerçeklik ötesi (irrealite) diye iki varlık alanından meydana geldiği görülür. Bu varlık alanları, yalnız varlık bakımından birbirine karşıt değildir, aynı zamanda onların veriliş tarzı da farklıdır. Gerçek alan, duyulur algı yoluyla verilir. Gerçek ötesi alan ise, ikinci kavrama ile verilir. Böylece, iki farklı varlığı, iki farklı kavrama tarzı karşılamakta ve bu iki farklı varlığı bildirmektedir. Ama, estetik algıda, duyulur algı değildir. M.Bens’e göre; “Bir estetik algıda bir takım salt gerçek olan şeylerin algılanması söz konusu değildir. Estetik algıda, yalnız estetik varlık algılanabilir. Buna göre, estetik algı ile

⁸ **Objeksiyon;** var olan bir nesneyi daha özgün bir eser yapmak.

⁹ **Objektivasyon;** birimin, düşün, başka bir varolanla karşılaştırılarak yeni bir varlık haline getirilmesine denir.

duyulur, algı örtüşen iki algı değildir. Gerçi, duyulur algının estetik algı için bir zorunluluğu vardır, ama yeterli değildir.” N. Hartmann da konuya şöyle yaklaşmıştır: “Estetik kavramanın, yalnız yarısıyla duyulur kavrama meydana gelir. Bu duyulur kavramanın üzerinde, duyu izlenimi aracılığıyla ikinci düzen veren kavrama yükselir ama duyulur izlenimde oluşmaz. Tersine eylem olarak, duyu izleniminden açık bir özgürlük içindedir. “Estetik algı, kuşkusuz, gerçek obje ile temas haline gelecektir. Ama ne var ki, gerçek obje, gerçek varlıkta durup kalmayacak, tersine onun ötesine, insanı arkasına geçirecektir. Gerçek varlığın ötesine, arkasına insanı geçiren şeyse, artık duyulur algı değildir, tersine bunu başarabilen algı, “ikinci kavrama” adı verilen eylemdir.” N.Hartmann’a göre; “Estetik algı, birinci tabakanın, gerçek olanın dışına nüfus edebilir ve bir ikinci gerçeklik ötesi tabakayı kavrayabilir.”

“Demek oluyor ki estetik algı duyulur algıyla örtüşen bir algı değildir.” (Yenişehirlioğlu, 1993, s.60)

Duyulur algının varlığı, hiçbir zaman estetik algının varlığını sağlamaz. Aynı izlenimler, bir insanda sadece duyulur bir algı meydana getirdiği halde, bir başka insanda aynı zamanda bir estetik algıda meydana getirebilir. Aynı doğa parçasını izleyen, örneğin bir deniz manzarası karşısında bulunan iki insandan biri, denizi sadece deniz, maddi bir su olarak algılayabilir. Ötekisiyle, pekala bu mavi renk duyumlarının ötesine geçebilir ve onda bir anlam, bir hürlük, insanlar için bir mutluluk düşünebilir. Yine örneğin, Süleymaniye Camisi karşısına geçen bir insan, onu bir ibadet yeri olarak ve sadece statik hesaplarının belirlediği bir yapı olarak görür. Bir başkasıysa, onda bir estetik düzen ve anlam bulur. İşte, birinci tavır, günlük algının belirlediği bir tavidir. İkinci tavidaysa, artık bir estetik algı söz konusudur. Estetik algıda, “önemli olan, duyu yoluyla kavranmayan şeyi” kavramaktır. Heykel bu anlamda bir estetik algı kaynağıdır.

3.3. GÖRSEL ALGIDA ESTETİKSEL HAZ

Bir forma biçim verirken, insanlar üzerinde bir duygusal doyum sağlamak, sanatçının en belli başlı görevlerinden birisidir diyebiliriz.

Hiçbir sanatsal form, biçim, kendi başına bir değer ifade etmez. Onun estetik bir nesne, işlevsel olarak “değeri”, amacına uygunluğu, seyirci ve alıcısıyla ilişkilidir.

Estetik anlamı, mesajı ve “hazlanmayı” en iyi kodlayan nesne, estetik objedir. Dolayısıyla her sanat eseri, psikolojik zevk, değer ve etkilerini kullanır. Ama sanatsal yapıt yaratıcılığında, bu “kullanım” amaç değildir. Çünkü estetik haz ve coşku, yüzeysel, duygusal ve zevklerin “matematiksel” bir toplamı değildir. Güdüs ve fizyolojik kaynaklı, yüzeysel ve duygusal zevklerden farklı, boyutlu, engin ve fırtınalı olan “estetik zevk ve hazlar”, bir sentez sonucudur. Hiç kuşkusuz o, yüzeysel-duygusal zevklerle varolur. Kımıldanarak bir süreç sonunda, sentez olarak, kendini oluşturan parçalardan bambaşka olarak meydana çıkar. İçsel olan, duygularla oluşan, etki geçince ortadan kalkan, yüzeysel hazların toplumsal değeri veya ortalama yoğunluğu “estetik hazzı” doğurmaz. Fizyolojik ve duygusal zevklerle ilgilidir, ama onlardan bambaşka, daha içten, daha kalıcıdır. Kendini örgütleyen parçalardan, üst seviyede farklılaşmış bir bileşimdir.

Sanatta ve özel olarak görsel sanatlarda, “estetik hazzı” yaratan, öğeler, değer ve ilkeler, somut enerjisel ışın kaynaklarıdır. Öge ve değerlerin içine kodlanmış mesajlar, maddi ve görsel etki titreşimleri olup, birey ruhunda, sanatçıda veya seyircide, özümseme, özdeşme, kendini verme ve ele geçirme sonucunda, boyutlu etkiler ve yüksek dozlu hazlanmalar yaratır. Fizyolojik ve ruhsal duyguların bir bileşimi olarak, “estetik” hazzı yaratırlar. (Atalayer, 1994, s.61)

Heykel sanatında olsun, resim sanatında olsun, estetik nesne ve form, büyümlü bir şekilde kendine özel bir tavırla yönelmiş seyirciyi kilitler, kilitlenme, esere hapis olma değildir. Kilitlenmek, eserin içine girerek, kişinin bilincini yitirmez, melankolik bir baygınlığa düşmez, onu özümsemek ve ele geçirmektir. Bu süreçte seyirciyi, görmeye zorlayan, duyduğu estetik hazzıdır. Eğer, birey estetik haz duymazsa iletişim kesildiğinde; geriye hiçbir iz, izdüşüm, canlandırma ögesi, estetik bilişim kalmaz. Bu yüzden, görsel sanatlar, üzerlerine-içlerine kodlanmış mesajı taşıyan, somut ve şiddetli ışık enerjisi titreşimleri yayan, estetik öge ve değerlere sahiptir. Bu öge ve değerlerin sistem ve düzen koşullarında bilinen objektifliklerdir. Denilebilir ki, estetik hazzı, en güçlü, en derin, en kalıcı olarak üreten sanat eylemliliği, görsel sanatlardır. Görsel sanatlar, içinde heykel, somut, maddi, mekansal ve varlıksal öğeleriyle en nesnel estetik haz yaratan bir daldır. Malzemeye bağlı somutluğu ve mekansal, kütleli varlığı, estetik haz oluşumlarını güçlüce yaratan bir daldır.

BÖLÜM IV

4.1. BİR SANAT ESERİNE GÖRSEL AÇIDAN BAKABİLMEK

Bakma, sadece fizyolojik bir devinimdir. Bakmanın fizyolojik dönüşümü “duyum”dur. Bakıp, görme algısının oluşabilmesi için, formdaki kodlanmış mesajın, bakan kişiyle uygunluğu-beraberliği şarttır. Sanatta her form, biçim herkese hitap etmeyebilir. Mesajın, iletinin hangi sosyal kesime ve bireye hitap edileceği iyi seçilmeli ve ona göre hedeflenmelidir.

Estetiksel değer taşıyan her formun değer olarak üretimi, sanatçı öznesine göre bir nesne yaratımıdır. Yaratılan, ortaya konan her form ve biçimde, seyirciyi etkileyip “özne” yaratır. Yapıtın, seyircisinde estetiksel haz, zevk gibi etkiler bırakıyor ve bir algı ilgisi kuruluyorsa, işte o zaman, o yapıt estetik obje niteliği kazanır. O artık herhangi bir obje değil, estetik objedir. Onu algılayıp, ele geçiren özne ise, herhangi bir suje değil, “sanat sujesidir.”

Bu etkileşim, her türlü iletişim biçimlerini aşan, değer gereksiniminin somutlaşıp algılanması sürecidir. Çünkü o, sadece sınıf-zümre, ulus sınırları ile kalıplanamaz, her insana, her topluma açık bir dil olur. Sanat eseri, ruhsal, içsel ve evrensel içeriği ile, insanları harekete geçiren etkiden sonra kalıcı haz ve coşkuyu yaratan iletişimdir. Sanat yapıtında kodlanmış imge ve simgeler, yüksek coşku olarak, alıcıların ve bakan kişinin ruhunun derinliklerine işler.

Sanat nesnesi, kodlama biçimiyle algılanabilir bir gerçektir. Seyirci özel bir tavırla, bulmak, çözüp almak, özümsemek tavrıyla iletişime katılır. Bakan kişinin, nesneyle kurduğu her ilişkide yeni bir yanını bulma, heyecanını yaşar. İzleyicinin sanatsal algısı, birikimi, girdiği etkileşim sürecinde, sevinç, tutku, haz ve yaşam dirimliliği esintileri uyandırır. (Atalayer, 1994, s.5)

Sanat eseri kendisini duyusal kavrayışa sunar. Sanat eseri; içsel ya da dışsal duygu için, duyusal sezgi ve tasarımlar için vardır; tıpkı -ister bizi kuşatan dışsal doğa isterse içimizdeki duyarlı doğamız olsun- doğanın olduğu gibi. Ama yine de örneğin bir sözde, duyusal algılar, duygular için varolabilir. Fakat bununla birlikte, sanat eseri de, duyusal bir nesne olarak, sadece duyusal kavrayış için var değildir; duyusal olmasına karşın aynı zamanda özünde tinsel kavrayış içinde vardır; tin onun tarafından etkilenmek ve onda bir doyum bulmak durumundadır.(Wilhelm F.Hegel, 1994, s.33) Bunların sonucu olarak da duyuların duyguya dönüşmesi birer tinsel kavramdır ve bu ikisinden de ortaya çıkan “güzel” nedir sorusunu yanıtlarken duyduğumuz emin olamama hali olan estetik kaygının doğmasıdır.

Bir sanat eserine bakan, onu irdelemeye, anlamaya çalışan birey günlük yaşam yeknesaklığına, kalıplanmış ahlak, kültür, davranış değerlerinin bilinçte ve altbilinçte yaptığı sınırlılık ve kabuklaşmaya, çocukluk dönemine ait bastırılmış güdü ve duygulara karşın, daima kendinde, içinde, düşselliğinde farklı, değişik, zengin, heyecanlı, soylu eğilimleri oluşturur. Sanat eserinin biçim ve içerik ışımaları, seyircideki, ruhsal bütünlüğündeki eğilimleri okşar, sıkıştırır, özgürleştirir, açıp-saçar ve onu haz ve coşkuya götürür. Sonuçta, bakan kişi ile sanat yapıtı arasında bir etki-tepki coşkunluğu yaşanır.

Bir heykele bakmak-görmek, özel bir kültür ve tutum gerektirmektedir. O salt bir mermer, döküm, ahşap malzemeden çok öte bir varlık alanıdır. Varlığı, gerçek görüntüsü aşan ve görmek isteyenlerin görüp-yakalayabileceği bir oluşumdur. Özel bir kurgu ve eğilimle görüldüğünde, heykel sürekli, ölümsüz bir duygulanmanın her türlü titreşimini üretir.

SONUÇ

“Heykelde Form Algısı” konulu bu çalışma teorik olarak ele alınmış ve problemin çözümlenmesine çalışılmıştır. Ayrıca resimsel örneklerle de konu desteklenmiştir.

Ele alınan bu konuda, formun-biçimin algılama olayında ilgi odağı olduğu belirtilmiş, bu nedenle mesajı en iyi ifadelendirebilecek anlatım malzemelerini ve araçlarını iyi bir şekilde değerlendirip ortaya koymak ve organize etmek gerektiği ifade edilmeye çalışılmıştır. Tabii bu görev de sanatçıya düşmektedir.

Sanatçı ise bir forma biçim verirken, üçüncü boyuta-yaşama geçirirken, görsel estetik değer taşıyan ve izleyici ile iletişimin kurulmasında etken olan doku, yön, ölçü, aralık, ışık ve çizgi gibi öğeleri, heykelde değişik şekilde kullandığı takdirde, yapıtta çok farklı etkilerin oluşacağını bilmek durumundadır. Ayrıca, biçimin bütünündeki parçaların yer değiştirmeleri ve değişik şekilde sunulmaları ile de, yapıtın anlam ve içeriğinin değişeceğine bu konuda yer verilmiştir.

Form ve algı ilişkisinde izleyicinin de önemli rolü vardır. Çünkü, formun-biçimin hem otonom, hem de iletişimsel bir gösterge olabilmesi için bakan kişinin yani izleyicinin, zihinsel göstergeleri ile çakışması gerekmektedir. Çakışmalı ki, o form üçüncü boyutta yaşam bulabilsin ve estetiksel haz, zevk dediğimiz olay meydana gelebilsin.

Ele alınan bu konu, hem geçmiş, hem de günümüze ait çalışmaları içermektedir. Teorik açıdan konu incelenmiş, bunlardan elde edilen bilgiler ve heykelde form algısı algılama ile ilgili konular açıklanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Arat, Necla. **Sembolik Form Olarak Sanat**. İstanbul: Edebiyat Fak. Basımevi, 1977.
- Atalayer, Faruk. **Temel Sanat Öğeleri**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi G.S.F. Yayını, 1994.
- _____. **Tasarım Teorisi Ders Notları**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Master Notları. I. Dönem, 1996.
- _____. **Görsel Sanatlarda Estetik İletişim**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları no.770, 1994.
- Berger, John. **Görme Biçimleri**. (Çev.: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları/27, 1986.
- Denel, B. **Temel Tasarım ve Yaratıcılık**. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, 1981.
- Erinç, Sıtkı. **Sanata Giriş ve Estetik**. Eskişehir: Anadolu Üniv. AÖF. Yayınları, 1993.
- Gürsel, Yücel. **Sanattan Yansımalar**. Beşinci yayım. İstanbul: Y.E.B., 1994.
- Gürer, Latife. **Temel Dizayn'da Görsel Algı**. İstanbul: İstanbul Teknik Okulu Yayınları, Arı Kitabevi, S.81, 1970.
- Genç Adem, Sipahioğlu Ahmet. **Görsel Algılama**. İzmir: Sergi Yayınevi, 1990.

Gombrich. **Sanatta Yanılsama.**

Hacıkadıroğlu, Vehbi. **Algılama, Duyma ve Bilme.** Eskişehir.

Hilav, Selahattin. **Felsefe El Kitabı.** İstanbul: Gerçek Yayınevi II, 1975.

İpşiroğlu Nazan-Mazhar. **Sanatta Devrim.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

Kandinsky, Vasili. **Sanatta Zihinsellik Üstüne.** (Çev. Tefik Turan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

_____. **Sanatta Zihinsellik Üstüne.** Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Kılıç, Levend. **Görüntü Estetiği.** Kavram Yayınları, I.basım. İstanbul: 1995.

Laisine, Claude. **Sculpture Pointing Architecture.** İtaly: Bayord Presse, 5.A., 1995.

Lynton, Norbet. **Modern Sanatın Öyküsü.** (Çev. Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

Lowry, Bates. **Sanatı Görmek.** (Çev. Necla Yurtsever-Zahir Güvemli), Birinci basım. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayın. Sanat Dizisi:2, 1972.

Timuçin, Avşar. **Estetik.** İkinci basım. İstanbul: B.D.S. Yayınları, 1993.

Tüzcet, Orhan. **Form ve Doku.** İkinci basım. İstanbul: İstanbul Teknik Üniv. Yayınları, 1967.

Wilhelm G., Hegel F. **Estetik.** (Çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler), İstanbul: Payel Yayınevi, 1994.