

**RESİMSEL ANLATIMDA GÖZLEM
ALGI VE BİREYSELLİK**

Rıdvan COŞKUN
Yüksek Lisans Tezi

ESKİŞEHİR - 1998

**RESİMSEL ANLATIMDA GÖZLEM ALGI VE
BİREYSELLİK**

Rıdvan COŞKUN

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Abdullah DEMİR

Eskişehir - 1998

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 1998

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

biçimleri ve renkleri birbiri ile ilişkili olarak görürüz. Resimsel anlatımda biçim ve renkler zaman içerisinde belirli kalıplara göre oluşturulmuş düzenlerle yansıtılmıştır. Uygarlıkların kendine özgü renk ve biçimlerinden dini konuların betimlenmesini amaçlayan resimlere kadar bu kurallar etkili olmuştur. Rönesans'la birlikte biçimler ve renkler doğanın daha çok gözlemlenmesi sonucunda değişime uğramış, bir ölçüde özgürleşmişlerdir. Biçimler ve renklerde, sanatçıların özgün ifade biçimlerinin ortaya çıkmasında doğanın gözlemlenmesi etkili olmuştur. Bu gözlemler sonucunda, renklerin birbirleri ile olan ilişkileri ve perspektifin bulunması ile biçim ve renk ilişkileri farklı bir boyut kazanmıştır.

İnsanın zeka ve düşünce gücünün dış gerçekleri kavrayıp bunları yorumlayabilme çabası ile yaratıcılığı gelişmiştir. Resim sanatı tarihi içinde rönesanstan modern sanata kadar sanatçılar iki boyutlu düzlem üzerinde giriştikleri yaratma eylemleri sonucunda, insanlığın düşünce boyutunun gelişmesini sağlamışlardır.

İnsanın, gözlemlerle çevresini ve kendisini algılamasını sağlayan duyum ve duyularıdır. Resimsel anlatım biçimleri de bütün bu duyuların fizyolojik durumlarına bağlı olarak ifade edilmiştir. İnsanın algıları iç ve dış gerçeklerle kuşatıldığı içindir ki resimsel anlatımda da bu iç ve dış gerçeklerin yansımalarını görürüz. Renklerin etkisi ve doğanın etkisi algılarımızı yönlendirir ve bilincimizi etkiler.

İnsan kendinin dışındaki dünyayı algılamak ve gözlemlerken tek başınadır. Duyularının ve çevresel koşulların bir bütün olarak oluşturduğu bir bireydir. Resimsel anlatımda sanatçılar bireysel ifade biçimleri bulup yansıtmaya çalışırlar. Bireysellik sonucunda da özgünlük ve üslup ortaya çıkar. Sanatçı ve izleyici arasında da sanatçının bireysel kodlamalarını çözebilecek, ifade ettiği biçimleri algılayabilecek izleyicilerin ortaya çıkması ile sanatçı amacına ulaşmış olur.

Resimsel anlatımda değişen bakışı, gözlem ve algılarda ön yargılar, aynı yerde aynı anda farklı gözlem ve algılar, yetersiz duyum ve duyular, psikolojik gözlem ve algılar etkilemektedir. Resimsel anlatımda iki boyutlu düzlem üzerinde üçüncü boyut yanılısamasını, gerçekmiş gibi algılarız. Yanılısamalar, algılanan biçimlerin karmaşık yapılar içermesinden kaynaklanır. Resimsel anlatımda, yanılısamaların yanında göz dengeyi de arar. Denge, zıtlık elemanları ile sağlanır. Büyük bir dengeler yumağı olan doğa, gözlem ve algılarımız sonucu bilincimizde denge kavramının oluşmasını sağlar. Resimsel anlatımda da denge, doğanın temel denge yasaları ile gerçekleştirilmektedir. Denge resimsel anlatım biçimlerinin de temelini oluşturur. Gözlem, algı ve bireysel varoluşu ile sanatçı, kendini ifade ederken temel resim elemanlarını dengeli bir biçimde kullanmaya çalışmaktadır.

ABSTRACT

“Observation, Perception and Individualism in Illustrative (figurative) Expression” is indicating an effort which human being intends to express himself. The process (the history of drawing art) which started with caveman who had drawn his observations on the cave-walls, due to natural conditions, caused to bring to light the knowledge and ability (skill) of human being. Human being who became conscious by observations has developed through learning how to use his brain and intelligence. By activating intelligence, the dimension of thought has begun to be used. Thinking is a function of brain and is connected to the external truths forming the base of information in the memory. Observations forming the basis of the illustrative expression norms (rules) have led to divulge thoughts (ideas) after being harvested in the brain. Images obtained by observations and the thoughts of human being could find their meaning in the illustrative expression. From past to present, human being trying to reflect images and thoughts has been making use of the basic picture components. The visual interaction which started firstly by looking at and seeing has caused to come into daylight the way of seeing, the dimension of time effecting this, the development in reflecting ways and finally the basic picture components (elements). These are the relationships of antinomy (concession) such as light-dark, big-small, long-short, cold-hot and hard-soft e.t.c. All equilibrium (balance) in the nature is formed by these antinomies. By observing, we see these images (shapes) and colors related to each other, too, besides these antonymous relations. In the illustrative expression, images and colors have been reflected by regulations established according to special norms which were developed through time. These rules have been effective from the images and colors

of certain civilizations to paintings aiming to express religious subjects. With Renaissance, as a result of observing the nature more and more, images and colors have changed and, to some extent, they got some liberties. Observing the nature in images and colors has helped the development of original expression styles of artists. As a result of these observations, the relationships of images and colors have gained a new different dimension by relationships of colors and by discovering perspective.

The creativity of human being has developed through the effort of comprehending and commending some external truths and the ability to think. In the history of drawing art, from Renaissance to modern art, artists have provided a way to develop the thinking dimension of human being, as a result of their effort to create in a two-dimensional (bidimensional) platform (level).

What makes the human being understand himself and his surrounding is his sensations and senses. The illustrative expression norms have also been expressed according to physiological states of all these senses. Because perception is surrounded by internal and external truths, we observe these internal and external truths in the illustrative expression. The effects of colors and nature direct our perception and affects our awareness.

Human being is alone when he perceives and observes the world outside himself. He is an individual formed by the senses and environmental conditions as a whole. In the illustrative expression, artists try to find and reflect individual expression styles. As a result of individualism, originality and style become clear. An artist reaches his aim if there are some audiences who can decode the individual message encoded by the artist and can perceive the images expressed by the artist.

In the illustrative expression, observation and prejudices in perception, different observations and perceptions in same place and same time, insufficient sensations and senses, psychological observations and perceptions affect the point of view being changed. In the illustrative expression, we perceive the illusion of the third dimension on the bidimensional platform as if it were real. These illusions are resulted from the complexity of images being perceived. In the illustrative expression, the eye seeks the equilibrium (balance). It is provided by antonymous components. The nature, a great ball of equilibrium, has formed the concept of balance in our mind as a result of observations and perceptions. This equilibrium is obtained by the basic equilibrium laws of nature in the illustrative expression. The equilibrium forms the basis of the illustrative expression. The equilibrium forms the basis of the illustrative expression norms, too. Through observations, perceptions and individual existence, the artist is trying to use the basic picture components well-balanced while he is expressing himself.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İmza

Üye (Tez Danışmanı)

Prof. Medetullah Demir

Üye

Prof. Atilla Akar

Üye

Üst. Doc. Halim Çeltek

Üye

.....

Üye

.....

Ridvan COSKUN'un RESİMSEL ANLATIMDA
GÖZLEM ALGI VE BİREYSELİK başlıklı tezi
7-7-1998 tarihinde, yukarıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve
Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca,RESİMSEL.....
~~Anabilim / Anasanat dalında, Yüksek Lisans-Doktora / Sanatta Yeterlik~~ tezi olarak
değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

“Resimsel Anlatımda Gözlem Algı ve Bireysellik” adı altında yapılan bu çalışmaya başlarken amacım, insanın, bilincinin, düşüncelerinin, bilgi birikimlerinin içinde bulunduğu doğayı gözleyerek ortaya çıktığını vurgulamak, resimsel anlatım biçimlerinin temeline inmektir.

İlk çağdan günümüze insan, aklının sınırlarını, içinde bulunduğu doğayı gözleyerek genişletti. Tarihsel süreç içerisinde, bir ifade etme biçimi alan çizginin bulunması ile de insanlık tarihinin evrimi başlamış oldu. Doğanın yönettiği insan, çizginin gücü ile doğayı yönetmeye başladı. İnsanın düşünceleri, gözlenen ve algılanan dış gerçeklerle, bilgi birikimleri sonucunda büyük bir hızla değişti. Resimsel anlatım biçimleri de insanın yaşam biçimi ve düşünceleri gibi zaman içinde değişime uğradı.

Bu çalışma geçmişin geleceğe ne kadar ışık tuttuğunu, insanın içinde yaşadığı doğanın dışında, doğanın elemanları ile yeni bir doğa yaratma serüvenini göstermektedir. İnsan aklı, elde ettiği bilgi birikimleri sonucunda bugün, hayal ettiği ve düşündüğü herşeyi yaratabilecek teknolojiye ulaşmıştır.

Tez “Resimsel Anlatımda Gözlem Algı ve Bireysellik” başlığı altında birçok analizlerden oluşur. Bu çalışmaya bir bütün olarak bakıldığında ise baştan sona kadar kolaydan zora gitme ilkesine dayanan yöntemin uygulandığı görülür. Bu yöntemle göre de sonuç bölümü, bir değerlendirme kısmı olarak sayılabilir.

Bu çalışmanın her aşamasında yardımlarını gördüğüm danışmanım Sayın Hocam Prof. Abdullah DEMİR’e ve katkılarından dolayı eşime ve anneme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	v
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	viii
ÖNSÖZ	ix
ÖZGEÇMİŞ	x
RESİMLER LİSTESİ	xv
GİRİŞ	1
ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ	2
ARAŞTIRMANIN AMACI	2
ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	3
ARAŞTIRMANIN SINIRLARI	3
TANIMLAR	3
ARAŞTIRMA YÖNTEMİ-ARAŞTIRMA MODELİ	3
EVREN VE ÖRNEKLEM	4
VERİLER VE TOPLANMASI	4
VERİLERİN ÇÖZÜMÜ VE YORUMLANMASI	4

BİRİNCİ BÖLÜM RESİMSEL ANLATIMDA GÖZLEM

1.1. GÖZLEM	5
1.1.1. Gözlem Nedir?	5
1.1.2. Bilinç ve Gözlem	8
1.1.3. Düşünce ve İmge	10
1.2. GÖZLEM ve TEMEL RESİM ELEMANLARI	22
1.2.1. Bakmak ve Görmek	22

1.2.2 Gözlem, Görme Biçimi ve Zaman	26
1.2.3. Zıtlık İlişkileri ve Gözlem	33
1.2.4. Biçim ve Gözlem	37
1.2.5. Renk ve Gözlem	42
1.5. GÖZLEM ve YARATICILIK	56

İKİNCİ BÖLÜM

RESİMSEL ANLATIMDA ALGI

2.1. ALGILAMA	61
2.1.1 Algılama Nedir?	61
2.2. GESTALT	64
2.3. ALGIDA DUYUM ve DUYULAR	66
2.4. ALGILAMADA GÖZÜN FİZYOLOJİK ETKİSİ	70
2.5. ALGIDA BİÇİM ve NESNELER	72
2.6. ALGILAMADA İÇ YAPI	78
2.7. ALGILAMADA DIŞ YAPI KONTUR	80
2.8. ALGIDA SEÇİCİLİK	81
2.9. ALGILAMAYI ETKİLEYEN İÇ ve DIŞ ETKENLER	83
2.9.1. Uyarınları Gruplama ve Bütünleme Eğilimi	83
2.9.2. Algılamada İçinde Bulunulan Ortamın Etkileri	84
2.9.3. Algılamada Geçmiş Yaşamların Etkisi	86
2.9.4. Tavır ve Güdülenme Durumunun Algılama Üzerindeki Etkileri	86
2.9.5. Algılama Üzerinde Telkinin Etkisi	90
2.10. SANATSAL ALGI	90
2.11. RENKLERİN ALGILAMA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ	92
2.12. ALGIDA DOĞANIN ETKİSİ	95
2.13. ALGIDA BİLİNCİN ETKİSİ	96

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
RESİMSEL ANLATIMDA BİREYSELLİK

3.1. BİREYSELLİK	98
3.2. BİREYİ ETKİLEYEN DIŞ FAKTÖRLER	101
3.2.1. Çevre ve İçinde Bulunduğu Sosyo Kültürel Ortam (Ekonomi, Politika ve Ahlak)	101
3.3 BİREYİ ETKİLEYEN İÇ FAKTÖRLER, KİŞİLİĞİ, PSİKOLOJİSİ	105
3.4. BİREYSEL ALGILAMA KAPASİTESİ	106
3.5. RESİMSEL ANLATIMDA BİREYSEL TAVIR	107
3.5.1. Özgünlük	107
3.5.2. Üslup	108
3.6. ANLATIM ve ALGIDA BİREYSEL KODLAMA	112

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
RESİMSEL ANLATIMDA DEĞİŞEN BAKIŞ

4.1 GÖZLEM ve ALGIDA DEĞİŞEN BAKIŞ	115
4.1.1. Gözlem ve Algıda Bireysel Önyargılar	115
4.1.2. Aynı Yerde Aynı Anda Farklı Gözlem ve Algılar	116
4.1.3. Yetersiz Duyu ve Duyuların Gözlem ve Algıları	119
4.1.4. Psikolojik Gözlem ve Algılar	121
4.2. ALGISAL YANILSAMALAR	122
4.3. GÖZLEM ve ALGIDA DENGE ARAYIŞI	128
SONUÇ	132
YARARLANILAN KAYNAKLAR	133

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1. Altamira Mağarası'nda bulunan "bizon" duvar resmi.	7
Resim 2. "Kral Shamba Bolongongo", Bakuba ağaç oyma, yakseklik 54 cm.	7
Resim 3. Cimabue, "Meryem ve İsa", 385x233 cm. Tempera, 1260-80.	8
Resim 4. Masaccio, "Kutsal Üçlü, Meryem, Aziz Yahya ve Bağışçılar" Duvar resmi, 1427.	8
Resim 5. Gustav Klimt, "Öpücük", 180x180 cm, yağlıboya, 1907.	11
Resim 6. Matthias Grünewald, "İsa Çarmıhta", 269x307 cm, yağlıboya, 1515.	13
Resim 7. Firavun "Tutankamon ve karısı". Firavunun gömütünde bulunan altın kaplı ve resimli tahttan ayrıntı, İ.Ö. 1350 dolayları. Kahire Müzesi.	14
Resim 8. Osiris'ten önce 1300 dolayları, 7x23 cm.	14
Resim 9. Vassily Kandinsky, "Kazak", 95x130 cm, yağlıboya, 1910.	15
Resim 10. James Ensor, "Enrika", 90.3x150 cm, yağlıboya, 1890.	16
Resim 11. Edvard Munch, "Çılgılık", 91.3x73.7 cm, mukavva üzerine yağlıboya, 1893.	16
Resim 12. Paul Signac, "Avignon'daki Papa binası", 73.5x92.5 cm, yağlıboya, 1900.	17
Resim 13. Georges Seurat, "Grande Jatte Adasında bir pazar günü, öğleden sonra", 202x300 cm, yağlıboya, 1886.	18
Resim 14. Paul Cezanne, "Les Lauves'ten Görünüm", 69.8x89.5 cm, yağlıboya, 1904.	19
Resim 15. Pablo Picasso, "Ağlayan Kadın", 60x49 cm, yağlıboya, 1937.	19

Resim 16. Georges Braque, “Şömine rafında rom şişesi ve klarnet”, 81x60 cm, yağlıboya, 1911.	20
Resim 17. Marc Chagall, “Şehrin Üzerinde”, 48.5x70.5 cm, yağlıboya, 1915.	20
Resim 18. Georges Rouault, “Çarmıhta İsa”, 64.8x48.7 cm, kağıt üzerine Akuatint, 1936.	21
Resim 19. Henri Rousseau, “Maymunlar”, 145x113,5 cm, yağlıboya, 1906.	21
Resim 20. Salvador Dali, “Ermiş Antuan’ın Baştan Çıkarılması”, 89,7x119,5 cm, yağlıboya, 1946.	22
Resim 21. Rene Magritte, “Düşlerin Anahtarı”.	24
Resim 22. Pablo Picasso, “Denize Girenler”, 128x195 cm, tual üzerine yağlıboya, karakalem, 1937.	26
Resim 23. M.S. 1000 dolaylarında, “Apostles’i Kutsayan İsa”.	28
Resim 24. M.S. 1105, “İsa”, 19.5x12 cm, değerli taş ve altından.	28
Resim 25. Leonardo da Vinci, “Bakire ve Çocuk St. Anne ile”, 168x130 cm, yağlıboya, 1510.	29
Resim 26. Rembrandt Van Rijn, “İltogno di Giueppe”, 20x27 cm.	31
Resim 27. Jacques-Louis David, “Marat’ın Ölümü”, 160x125 cm, yağlıboya, 1793.	32
Resim 28. Eugene Delacroix, “Sardanapal’ın Ölümü”, 392x496 cm, yağlıboya, 1828.	32
Resim 29. Van Gogh, “Yeşil Buğday Tarlası ve Selvi”, 73.5x92.5 cm, yağlıboya, 1889.	34
Resim 30. Gauguin, “Şaka” 75x94 cm, yağlıboya, 1892.	36
Resim 31. Antoine Jean, Baron Gros, “Napoleon Bonaparte”, 134x104 cm, yağlıboya, 1797.	40
Resim 32. Theodore Gericault, “Atlı Suvari”, 349x266 cm, yağlıboya, 1812.	40
Resim 33. Kasimir Malevich, “Beyaz Üzerine Büyük Haç”, 1920 dolaylarında, yağlıboya, 84x70 cm.	41

Resim 34. Vassilly Kandinsky, "Kompozisyon 7", 78x99.5 cm. yağlıboya, 1913.	41
Resim 35. "Ekmek ve Balıkların Çoğalması mucizesi", Apollinare Nouva bazilikasında mozaik, Ravenna İ.S. 520 dolayları.	44
Resim 36. Mısırlı bir zanaatçı, altından bir sfenks üzerinde çalışıyor. Teb'deki bir gömütten duvar resmi, İ.Ö. 1400 dolayları.	44
Resim 37. Albrecht Altdorfer, "Danube Manzarası", 30x22 cm, yağlıboya, 1530.	45
Resim 38. Caravaggio, "St. Paul'un Hristiyan Oluşu", 230x175 cm, yağlıboya.	45
Resim 39. Camille Pissarro, "Meyve Bahçesindeki Kadın", 54.5x65 cm, yağlıboya, 1887.	46
Resim 40. Henri Matisse, "Şapkalı Kadın", 80x65 cm, tual üzerine yağlıboya, 1905.	46
Resim 41. Vasily Kandinsky, "Doğaçlama No 30", 110x110 cm, yağlıboya, 1913.	48
Resim 42. Piet Mondrian, "Kırmızı, Sarı ve Mavi ile kompozisyon", 50x50 cm, 1930.	48
Resim 43. Pablo Picasso, "Ambroise Vollard", 92x65cm, yağlıboya, 1910.	49
Resim 44. Kasimir Malevich, "Süprematizm", 101.5x62 cm, yağlıboya, 1915.	49
Resim 45. Clyfford Still, 288x496 cm, yağlıboya, 1954.	50
Resim 46. Renk Çemberi	51
Resim 47. Jan Vermeer, "Sanatçı ve Modeli", 120x100 cm, yağlıboya.	51
Resim 48. Cezanne, "Le Château Noir", 73.6x93.2 cm, yağlıboya, 1906.	53
Resim 49. Gauguin, "Kıyıda Atlılar", 73x92 cm, yağlıboya, 1902.	53
Resim 50. Van Gogh, "Teras Cafe'de Gece", 81x68.5 cm, yağlıboya, 1888.	54
Resim 51. Georges Braque, "Portekiz'li", 117x81.5 cm, yağlıboya, 1911.	55
Resim 52. Claude Monet, "İzlenim, Gün Doğumu", 49.5x64.8 cm, yağlıboya, 1872.	56

Resim 53. Pablo Picasso, "Guernica", 350x780 cm, yağlıboya, 1937.	59
Resim 54. Jan Van Eyck, "Arnolfini'nin Evliliği", 81.8x59.7 cm, yağlıboya, 1434.	63
Resim 55. Claude Monet, "Nilüferler", 87.6x90.8 cm, yağlıboya, 1904.	66
Resim 56. Claude Monet, "Vetheuil'deki Çiçekler", 92.5x73.5 cm, yağlıboya, 1881.	68
Resim 57. Rene Magritte, "Sözcüklerin Kullanılışı", 60x81 cm, yağlıboya, 1929.	70
Resim 58. Çift ve tek gözle görme.	71
Resim 59. Albrecht Dürer, "Bir Tavşan", suluboya, 1502.	74
Resim 60. Oscar Kokoschka, "İnsanın Trajedisi", 1908.	75
Resim 61. Robert Delaunay, "Homage to Bleriot", 78x67cm, suluboya, 1914.	75
Resim 62. Pablo Picasso, "Sandalye'li Yaşam Stili", 26.7x35 cm, Karışık teknik, 1912.	76
Resim 63. Fernand Leger, "Şehirdeki Diskler", 97x130 cm, yağlıboya, 1921.	76
Resim 64. Kurt Schwitters, "İki küçük köpekli resim", kolaj, 96.5x68 cm, 1939.	77
Resim 65. Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini bu denli farklı, çekici yapan nedir?", 26x25 cm, kolaj, 1956.	78
Resim 66. Albrecht Dürer, "Ritratho di Hieronymus Holzshuher'in Portresi", 48x36 cm, yağlıboya, 1526.	80
Resim 67. Toulouse-Lautrec, "Genelevde Kadınlar", 60.3x80.5 cm, karton üzerine yağlıboya, 1893.	82
Resim 68. Francisco Goya, "3 Mayıs", 270x410 cm, yağlıboya, 1815.	85
Resim 69. Benozzo Gozzoli, "Kral Kahinlerin Beytullahim'e Gidişleri".	88
Resim 70. Jan Van Eyck, "Adaletli Yargıçlar ve İsa'nın Atlıları", Ghent sunak resminden iki kanat.	89
Resim 71. Beyaz ışığın tayfı.	93
Resim 72. Açık içinde koyu, koyu içi içinde açık.	94

Resim 73. Leonardo da Vinci, "Mona Lisa", 77x53 cm, yağlıboya, 1506.	100
Resim 74. Diego Rivera, "Devrim İşçileri", Duvar Resmi, 1929.	104
Resim 75. Edouard Manet, "Kırda Öğle Yemeği", 215x271 cm, yağlıboya, 1863.	104
Resim 76. Goya, "Maja Desnuda", 95x190 cm, yağlıboya.	105
Resim 77. "St. Clare", 277x153 cm, duvar panosu, 1283.	110
Resim 78. Raphael, "Atina Okulu, Fresco, 1511.	110
Resim 79. Tiziano, "Papa III Paolo, Alekssandra ve Ottavio Farnese ile", yağlıboya, 1546.	111
Resim 80. Donatello, "David", Bronz, yükseklik 159 cm, 1433.	111
Resim 81. Buonarroto Michalengelo, "Doni Tondo", çapı 120 cm, Tempera, 1504.	112
Resim 82. Vincent Van Gogh, "Sabahçı Kahvesi", 72.4x92.1 cm, yağlıboya, 1888.	118
Resim 83. Gauguin, "Arles'te Sabahçı Kahvesi", 73x92 cm, yağlıboya, 1888.	119
Resim 84. Monet, "Tuileries Bahçelerinin Görünümü", yağlıboya, 1876.	121
Resim 85. "Hardal Bahçesi", 1679-1701.	125
Resim 86. Jan Van Eyck, "Müzik Çalan Melek", Ayrıntı, yağlıboya, 1432 dolaylarında.	125
Resim 87. John Constable, "Wivenhoe Parkı", yağlıboya, 1816.	126
Resim 88. Fraser Sarmalı.	126
Resim 89. Rubin Vazosu I.	127
Resim 90. Rubin Vazosu II.	127
Resim 91. Georg Baselitz, "More Blondes", 162x130 cm, yağlıboya, 1992.	130
Resim 92. Lautrec, "Fernando Sirki: Binici", 100.3x161.3 cm, yağlıboya, 1888.	131
Resim 93. Van Gogh, "Kıyıda Balıkçı Tekneleri", 65x81.5 cm. yağlıboya.	131

GİRİŞ

İnsan, doğduğu andan itibaren içinde bulunduğu çevreyi gözler ve algılamaya çalışır. Bilincimizi, düşüncelerimizi, gözlemlediğimiz, algıladığımız dış gerçekler ve içinde bulunduğumuz zaman boyutu belirler. İlk insandan günümüze, elde edilen bilgi birikimleri, insanın kendini ifade etme yolunda attığı adımlarla gerçekleşmiştir. Ateşin ve tekerleğin bulunması ile başlayan süreç, bilgisayar teknolojisi, iletişim ve uzayın keşfi ile atılan dev adımlara dönüşmüştür. Bütün bunlar insanın içinde bulunduğu doğaya karşı, doğanın üstünde doğadan çok daha güçlü olmaya çalışma çabası yatmaktadır. İlk insanın yaşamak için yaptığı gözlemler zamanla doğanın sırlarının keşfedilmesi yönünde değişmiş ve insanın zekası, gözlem ve algılama becerisi ile tarih içinde kendine yeni yollar yaratmasına neden olmuştur. Mağara resimlerden kral ve dini konuların resmedilmesine kadar geçen süre binlerce yılda gerçekleşmiştir. Gördüğünü yansıtma çabası insanın kendi varlığının farkına varmasını sağlamıştır. Ancak insanın gözlemleri bilgileriyle sınırlı kalmıştır ve insan bildiği kadar görebilmiştir. Rönesansla birlikte perspektifin bulunması insanın bilgi dağarcığını alabildiğine genişletmiş gözlem ve algılarını da değiştirmiştir. Çizginin gücünü kullanarak iki boyutlu düzlem üzerinde üçüncü boyut yansıtması yaratma becerisine tek sahip olan canlı insandır. Bu nedenle ki rönesanstan önce ve sonra da çizginin bu gücü ile insan, içinde yaşadığı uygarlığı yansıtırken, bu uygarlığın değişim ve gelişim göstermesini sağlamıştır. Gözlem ve algıları ile bireysel ifade biçimleri de ancak rönesansla gerçekleşebilmiştir. O günden bugüne gözlem ve algılar ile bireysel ifade biçimleri, resimsel anlatımın temelini oluşturmuşlardır.

ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ

Gözlem algı ve bireysel varoluşun temelinde yatan, insanın kendini çevreleyen dış dünya ya karşı, girişmiş olduğu kendini kanıtlama çabası: Mağara duvarlarına çizilen hayvan resimleri ile avını büyülemeye çalışan insandan günümüze insanın kendini ifade etme yolunda geçirmiş olduğu aşamaları: Bu süreç içerisinde, gözlem ve algıları ile dış dünya hakkında birçok bilgi edinen insanın bu bilgileri hangi yollardan edindiği, kendi fiziksel özellikleri, içinde bulunduğu dış gerçekler ve etkilerini, resimsel anlatım biçimleri ile nasıl ifade ettiği, araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırmanın temel problemi ve resimsel anlatımda gözlem algı ve bireyselliğin ortaya çıkmasını sağlayan nedenler araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır.

Bu amacın ışığında aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

- 1-Resimsel anlatımda, gözlemin önemi ve resimsel anlatım biçimleri ile olan ilişkisi nelerdir?
- 2-Algilama ve algılamayı etkileyen duyum ve duyuların iç ve dış gerçeklerle olan ilişkisi nasıldır?
- 3-Gözlem ve algıların resimsel anlatım biçimleri ile ifade edilmesinin nedenleri nelerdir?
- 4-Resimsel anlatımda bireysel tavrın ortaya çıkması ve bireysel algılama ile gözlemlerin resimdeki yansımaları nelerdir?
- 5-Resimsel anlatımda değişen bakış açıları ve bunları etkileyen nedenler nelerdir?
- 6-Gözlem ve algılar ile bireysel ifade biçimlerinde denge oluşturan resimsel elemanlar nelerdir?

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

İnsanın kendini ifade etmeye çalıştığı günden bugüne, değişen bakış açısıyla birlikte ilerlemesini sürdürmesi gözlem ve algılama yetisinin gelişmesiyle orantılı bir biçimde olmuştur. Bu nedenle ki insanın çevresini gözleme ve algılama becerisiyle bireysel varoluşu ifade etmesi, resimsel anlatım biçimleri ile gerçekleşmiştir. Bu da araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

ARAŞTIRMANIN SINIRLARI

Araştırma aşağıda ifade edilen yönler ile sınırlıdır.

- 1-Resimsel anlatımda gözlem algı ve bireysellik ile sınırlandırılmıştır.
- 2-Sanat tarihi kitapları ve sanat dergilerindeki resimler ile sınırlandırılmıştır.

TANIMLAR

Sinestezi :Bir duyguyu başka bir duygu ile karıştırmak.

Tümel :Belli bir sınıfa bağlı bireylerin hepsini içine alan; bütün kapsamıyla alınmış olan.

ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

ARAŞTIRMA MODELİ

Bu araştırmada tarama modelinden yararlanılmıştır. Kaynaklar, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi ve araştırmacının kendi elindeki dergi ve kitapları kapsamaktadır.

EVREN VE ÖRNEKLEM

Araştırmanın evrenini sanat tarihi içerisindeki resimsel anlatım biçimleri kapsamaktadır. Bu nedendir ki resimsel anlatımda; gözlem algı ve bireysellik araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

VERİLER VE TOPLANMASI

Veriler Türkçe ve İngilizce'den çevrilmiş kaynakların taranması ile toplanmıştır.

VERİLERİN ÇÖZÜMÜ VE YORUMLANMASI

Elde edilen veriler gözlem ve algının resimsel anlatımda bireysel ifade biçimlerine nasıl dönüştüğünün incelenmesine yönelik bir araştırma ile gerçekleşmiştir. Taranan kaynaklardan da yola çıkarak yorumlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİMSSEL ANLATIMDA GÖZLEM

1.1. GÖZLEM

1.1.1. Gözlem Nedir?

“Bir nesnenin, olayın veya bir gerçeğin, niteliklerini bilmek amacıyla, dikkatli ve planlı olarak ele alınıp incelenmesi”¹ anlamına gelen bu sözcük, insanın diğer canlılardan ayrılmasına ve oluşan birikimleri sonucunda, tarih içinde kendine yeni yollar çizmesine neden olmuştur. Gözlem pasif bir kaydetme işlemi değildir. Olayların ve nesnelerin özellikleri yalnızca gözlemlenerek zihinde tasarlanabilir. Gözlem, görme duyusu ve zekayla ilişkili bir eylemdir.

Gözlem; resimsel anlatımda, nesnelerin biçimlerinin, renklerinin, evren içerisindeki konumunun, birbiriyle olan ilişkilerinin dikkatli bir biçimde izlenmesi ve bunun sonucunda zihinde yeni tasarımlara yol açmasına neden olur. İlk çağlarda insan, avını mağara duvarlarına resmetmişti (Resim 1). Bunun en önemli nedeni doğanın acımasızlığı karşısında insanın kendini avından üstün bir varlık haline getirmesi ve avını büyüleyerek etkilemeye çalışması yatmaktaydı. İlkel kavimlerde de insanlar tanrı kavramını, yaptıkları heykellerle bütünleştirmişlerdi (Resim

¹ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, Cilt 1 (Yeni Baskı, Ankara: 1988), s.575.

2). İlk insan, yaşamak için gözlem yapmıştı ve gözlemleri sonucu beyinde kendinin ve doğanın üstünde olan tanrı kavramını oluşturmuştu. Böylelikle insan kendini yalnız hissetmeyecek ve manevi bir güce sahip olacaktı. Yerleşik hayata geçildikten sonra da bu durum; birikimler ve ortamın değişmesine karşın aynen devam etti. Ancak bu defa avına hakim olabilmek ve kendini güçlü hissetmek için çizilen resimlerin dışında, gelişen ve değişen bir çizgiyle manevi gücün dinlere dönüşmesine ve kutsal kitaplardaki konuların resmedilmesine kadar ilerledi. Resimleri yapılan dini konular, okuma yazma bilmeyen, kutsal kitabı okuyamayan insanların, zihinlerinde tanrı kavramının oluşmasını sağlamıştır (Resim 3).

Rönesansla birlikte sanatçılar dini konuların dışına çıkmaya başladıklarında, çevrelerini daha bilimsel bir şekilde incelemeye başladılar. Perspektifin bulunmasından sonra, doğanın ve insan anatomisinin daha detaylı bir şekilde gözlemlenmesi sonucu, resimlerde yeni konular ve biçimler oluşmaya başlamış oldu (Resim 4). Bu dönemden sonra ressamlar daha yaratıcı ve daha özgün eserler vermeye başladılar. Gözlemler sonucunda elde edilen birikimler resimsel anlatım biçimlerinin temelini oluşturdu.

Resimsel anlatımda gözlem, sanatçının iç dünya gerçeklerini dış dünya gerçekleriyle zihninde tasarlayıp resimsel elemanlarla ifade etmesidir.



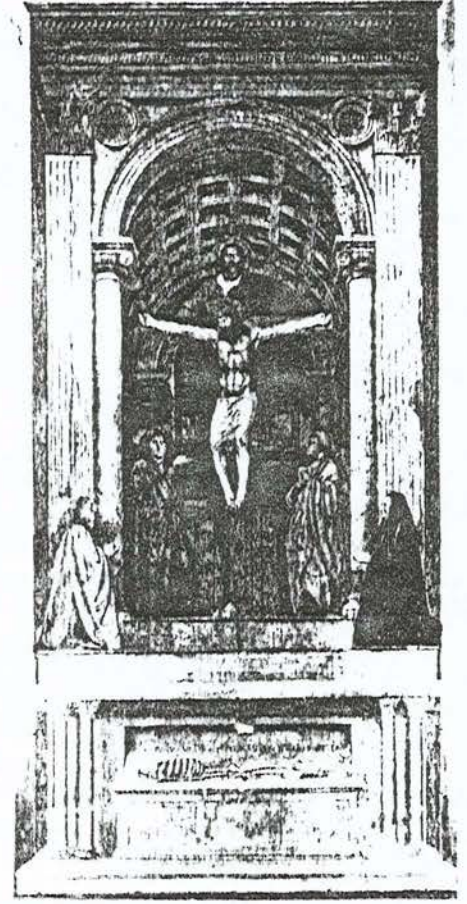
Resim 1. Altamira Mağarasında bulunan “bizon” duvar resmi



**Resim 2. “Kral Shamba Bolongongo”,
Bakuba ağaç oyma,
yükseklik 54 cm.**



Resim 3. Cimabue, "Meryem ve İsa"
385x233 cm, Tempera,
1260-80



Resim 4. Masaccio, "Kutsal Üçlü,
Meryem, Aziz Yahya ve
Bağışçılar", Duvar resmi,
1427

1.1.2. Bilinç ve Gözlem

Bilinç ve gözlem arasındaki ilişkiden bahsetmeden önce bilincin tanımını yapmak gerekir. Bilinç, "İnsanın kendisini ve çevresini tanıma yeteneği. Algı ve bilgilerin zihinde duru ve aydınlık olarak izlenme süreci"² dir. "Kendi görgü ve yaşantılarını bilmek ve onların sürekli

² Aym, s.118.

değişimlerini kavramak, duyum, heyecan, düşünme ya da bir başka ruh etkinliği ile nitelenen bilinç geniş anlamda, akıl ve zihnin kullanılmasıdır”³. Bilinç bilmeyele gerçekleşen bir kavramdır. Bilme ise bir süreci gerektirir, bilinç bu süreç içerisindeki oluşumların gözlemlenmesi sonucu oluşan bir kişilik fonksiyonudur. Bilincin oluşması için bilgi birikimi önemlidir. İnsanın “Tasarımlarla yansıtma yeteneği sayesinde evrensel öğrenme aracıdır”⁴.

Bilinç ile gözlem arasında birbirlerinin oluşumlarını sağlayan çok ince bir bağ vardır. Bilinç bir süreci içerirken, gözlem de bu süreç içerisindeki oluşumların bilgilerini bilince sunmaktadır. Her iki kavram da insanı çevreleyen iç ve dış gerçeklerin yansıması sonucu oluşur. Bilinç değiştikçe gözlemler, gözlemler değiştikçe bilinç değişir. Birbiriyle sonsuz olarak bağlanan bir yapı gösterir.

Resimsel anlatımın temel elemanlarından olan bilinç ve gözlem; yapılacak olan tasarımın veya tasarımların zihninde şekil alması ve bir yoruma dönüşmesini sağlar. Bu yorum sayesinde, tahminlerde bulunulmasına neden olur. Ressamın resme başlamadan önce yapmış olduğu eskizler ve tasarımlar, yapacağı resmin ön birikimlerini oluşturur ve yapacağı resme kendince bir kişilik kazandırır. Nesne ile özne, özne ile nesne arasındaki ilişki “Sanatın içeriğinde ikili bir biliniş barındırmaktadır; dünyanın bilinişi ile sanatçının kendisinin bilgisi”⁵. Bu bilgi birikimleri, zihinde tasarlanan yorumlanan bir biçime dönüşmeye başladığında; bilinenlerden bilinebilecek olanları duyumlarımız ve gözlemlerimiz sonucunda sezgileyebiliriz.

³ Karacan Büyük Sözlük ve Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 1 (İstanbul), s.333.

⁴ Manfred Buhr ve Alfred Kesting, Marksçı-Leninci Felsefe Sözlüğü, Çeviren: Engin Aşkın (İstanbul: Konuk Yayınları, 1976), s.43.

⁵ M. Kagan, Estetik ve Sanat Dersleri, Çeviren: Aziz Çalışlar, (Ankara: İmge Kitapevi Yayınları 1993), s.255.

Sezgi, sanatçının, içinde bulunduğu çevrenin gerçeklerini bildiği ölçüde, bu çevrenin dışında yeni gerçekler bulmasına neden olmaktadır. Bu da sanatçıyı öncü yapmaktadır. Sezgiyi bilinç şekillendirir, gözlemler de bilgilendirir.

Ressamın resmi yaparken gözlemlerine sadık kalması ve bilincinde varolan birikimlerin yüzeysel olması farklı sonuçlar ortaya çıkarır. Burada ressamın bilincini oluşturan birikimlerin doğruluğu da önemlidir. Bu birikimlerin doğruluğu ve yanlışlığı içinde bulunulan ortama göre de değişir. “Toplumun her üyesinin, kendi yaşamının akışı içinde dünya görüşlerinden, kanılarından, coşkusal tepkilerinden, istemsel özlemlerinden ve ideallerinden oluşan belki bir tasarımı vardır kafasında. İnsanın bu olağan bilinci, toplumsal bilincin alt tabakasını oluşturur; çünkü kişinin manevi yaşamı, toplumsal içeriğin bireysel yansımından başka birşey değildir”⁶. Ancak bu toplumsal bilinci, yine farklı olan yaşam biçimleri ve kişisel tasarımlar değiştirip geliştirdikçe, toplumsal bilinçte değişip gelişmektedir. Sanat ise bu değişime her yönüyle katkıda bulunmaktadır. “İnsana dünyayı tanımada yaşamdaki yerini kavramasında, belirli toplumsal ideallerini gerçekleştirebilmesinde”⁷ yardımcı olmaktadır. Bilinç ve gözlemler sonucu oluşan bu yapı, sanatın temelini oluşturmaktadır.

1.1.3. Düşünce ve İmge

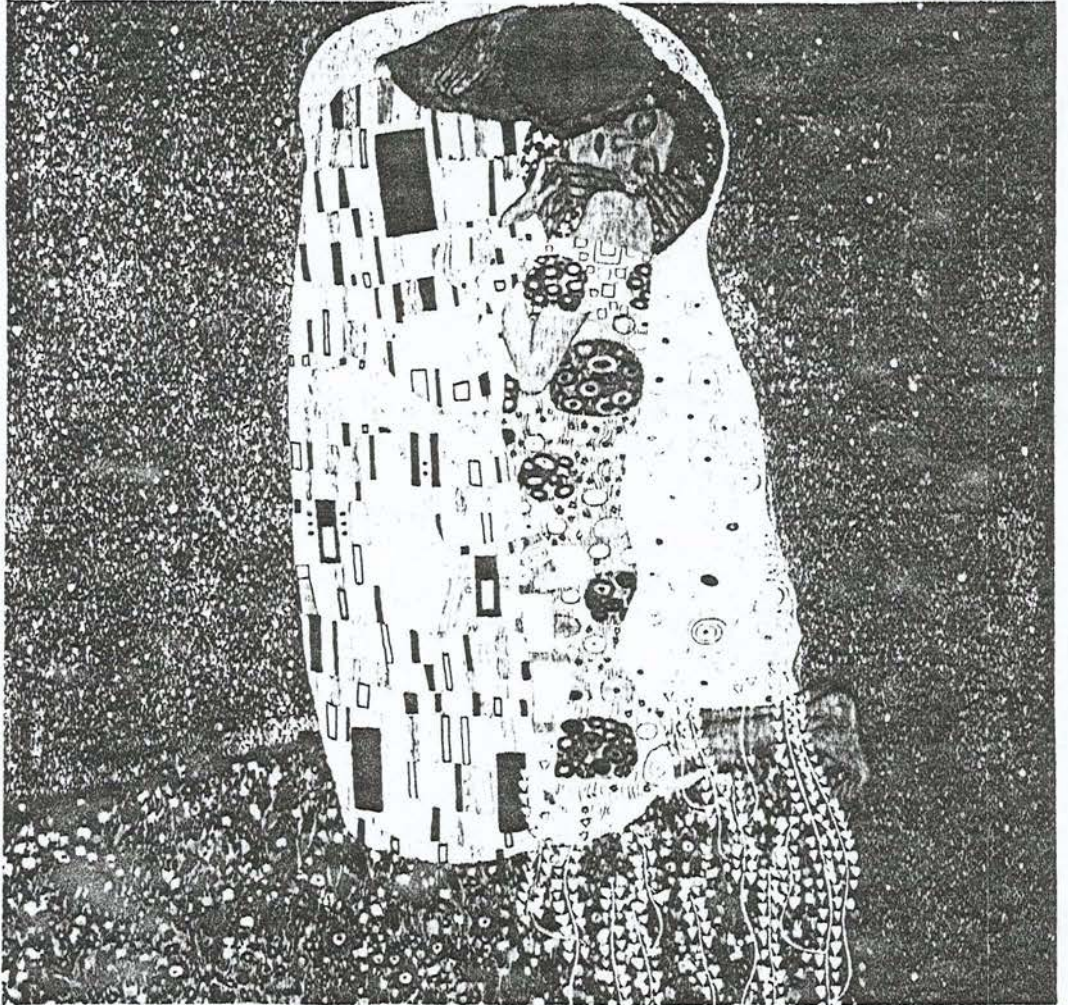
İnsan, devamlı içinde bulunduğu doğaya yön vermeye çalışır, elde ettiği birikimleri nasıl kullanacağını tasarlayıp durur, bir sonuca ulaşmak için zihnindeki bilgileri inceler ve karşılaştırır, bunun sonucunda da bir yargıya varır. Bu yargı insanın düşünceleridir.

⁶ Aynı, s.536.

⁷ Aynı, s.537.

Düşünme zihnin bir fonksiyonudur ve zihnindeki bilgi birikimlerinin temelini oluşturan dış gerçeklere bağlıdır. Bu dış gerçekler, insanın evrende bulunduğu yerdir. Bütün bu birikimler, insanın evrendeki yerine göre şekillendiği için, düşünme de ancak içinde bulunulan dış gerçeklere göre şekillenir.

Bu yüzden ki üretilen bir resim hem kendi oluşumu içinde, hem de sanatçısıyla bir düşünsel kurgulama sonucu oluşur (Resim 5). İzleyici, resimden yakaladığı ipuçları ile kendi düşünsel dünyası arasında kurduğu ilişkiden dolayı iki boyutlu bir düşünce sistemi oluşturur.



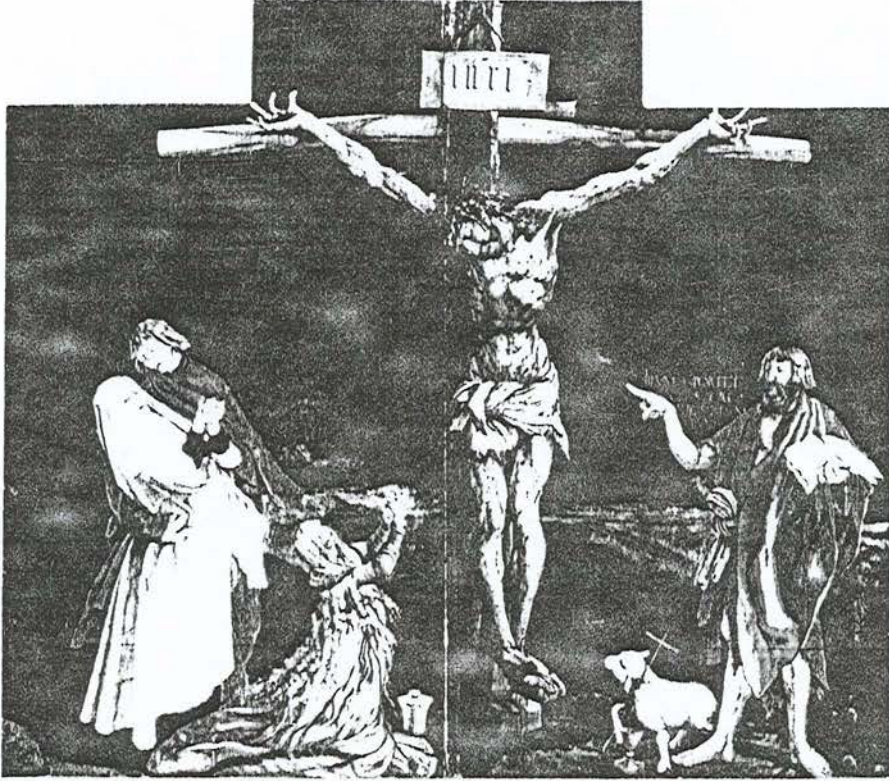
Resim 5. Gustav Klimt, "Öpücük" 180x180 cm, yağlıboya, 1907.

Düşünebilmek için gözlemler sonucu zihne aktarılan bilgilerin imgelerinden yararlanır. İmgeler ise nesnelere ve olaylar hakkında zihindeki tasarımların kaynağını oluşturur. İmge, “Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri”⁸, anlamına gelmektedir. Bu nedendir ki Çernişevski, çok yerinde olarak şöyle demiştir: “Sanatın asıl anlamı, gerçeklik karşısında insanın ilgi duyduğu şeyi yeniden yaratmasından gelir”⁹. Ancak bu yaratma eylemi, gerçekliğin aynen yansıtılması olmayıp sınırlı özelliklerinin yansıtılabileceği gerçektir. Yoksa üretilen eser bu gerçeğin bir ikizi olacaktır. Oysa ki sanatçı, bu yansıtma eyleminde, düşünsel ve imgesel olarak bütün iç ve dış gözlemlerini yansıtmıştır. Sanatçı kendi gerçeklerini ve imgelerini düşünce dünyasında, yapıtına yükleyerek, yaratma çabası içerisinde. İmgeler yaratma çabası Rönesans’tan günümüze kadar farklı biçimlerde ve düşünce yapısıyla gelmiştir. Rönesans resimlerinin estetik değerleri, bugün için hikâyeye yönelik resimler olarak algılanmaktadır. Fakat çağ içerisinde yapılan resimler olarak baktığımızda, Rönesans’tan önce ve sonra tanrı imgelemine, İsa’nın kiliseleri dolduran resimleriyle daha kolay açıklayabiliriz. Bu resimlerde İsa, kiliseler tarafından belirlenmiş boyutlarda ve biçimlerde tasvir edilmiştir (Resim 6). Bu yüzden ki İsa zayıf ve yoksul olarak resmedilmişti. İsa’nın zayıf ve yoksulluğu karşısında, tanrının gücünün ve büyüklüğünün imgesini, insanların zihninde oluşturma çabası yatmaktadır. Yoksa İsa, şişman ve zengin bir şekilde tasvir edilmiş olsaydı, insanlar tanrı imgelemine kafalarında bu kadar büyük ve güçlü olarak oluşturamayacaklardı. Bu gibi imgeler, birçok eski uygarlıklarda da vardı. Örneğin, Mısır sanatında da “Mısır üslubu, her sanatçının ergenlik çağından itibaren öğrenmesi

⁸ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, Cilt 1 (Yeni Baskı, Ankara: 1988), s.701.

⁹ M. Kagan, Estetik ve Sanat Dersleri, Çeviren: Aziz Çalışlar, (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları 1993), s.433.

gereken, çok sıkı bir yasalar topluluğundan oluşuyordu. Oturan heykeller ellerini dizlerine koymak zorundaydılar (Resim 7). Erkeklerin tenleri kadınlarınkinden daha koyu bir renkle boyanmalıydı. Her Mısır tanrısının görüntümü önceden sıkı sıkıya saptanmıştı. Güneş tanrısı Horus'u ya bir doğan ya da doğan başlı olarak; ölüm tanrısı Anubis'i de ya bir çakal ya da çakal başlı olarak imgeleştirme zorunluluğu vardı"¹⁰ (Resim 8). Mısır sanatındaki bu imgeleştirme eylemide, insanla doğanın bütünlüğünü sonsuzluk düşüncesine götürmeye çalışıyordu.



Resim 6. Matthias Grünewald, "İsa Çarmıhta", 269x307 cm, yağlıboya, 1515.

¹⁰ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çeviren: Bedrettin Cömert, (İstanbul:Remzi Kitabevi, 1992), s.38-39.



Resim 7. “Firavun Tutankamon ve karısı”. Firavunun gömütünde bulunan altın kaplı ve resimli tahttan ayrıntı, İ.Ö. 1350 dolayları. Kahire Müzesi.



Resim 8. Osiris'ten önce 1300 dolayları, 7x23 cm.

Resimsel anlatımda, imge ile düşüncenin bu birlikteliği görünenin aynen yansıtılmasının dışında, sanatçının da, düşünen ve imgeleri seçen bir yapıya sahip olmasını gerekli kılmıştır. Gözlemler sonucu oluşan bilinç ile imgeler ve düşünceler, resimsel anlatımda bir ifade aracına dönüşürler. Bunun sonucunda da sanatçı, izleyen ve düşünen bir yapıya sahip olur. 20. yy.'a gelindiğinde, teknolojinin ve endüstrinin gelişmesiyle, yaşamın gerçekleri ve dolayısıyla da düşünsel ve imgesel yanı, tamamen değişmiştir. Bu nedendir ki sanat artık, doğanın bize sunduğu görsel imgelerin dışında; imgeler, sanat eserinin bir nesnesi durumuna dönüşmüştür (Resim 9). İzleyen ile düşünsel bir bağ kurmaya başlamıştır. Sanat eserinin kendisi imgeleşmiştir. “Ancak sembolistler imgenin görüntüden kopmasını tam anlamıyla gerçekleştirememişlerdir (Resim 10-11). İmge, özne ile nesne arasındaki ilişkilere dayanarak gerçekliğin kavranma şekillerine göre bilimsel, psikolojik ve zamana dair düşünceleri takip ederek tanımlanabilmektedir”¹¹.



Resim 9. Vassily Kandinsky, “Kazak”, 95x130 cm, yağlıboya, 1910.

¹¹ Hakan Gürsoytrak, “Çağdaş Sanatta İmge” (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997), s.6.

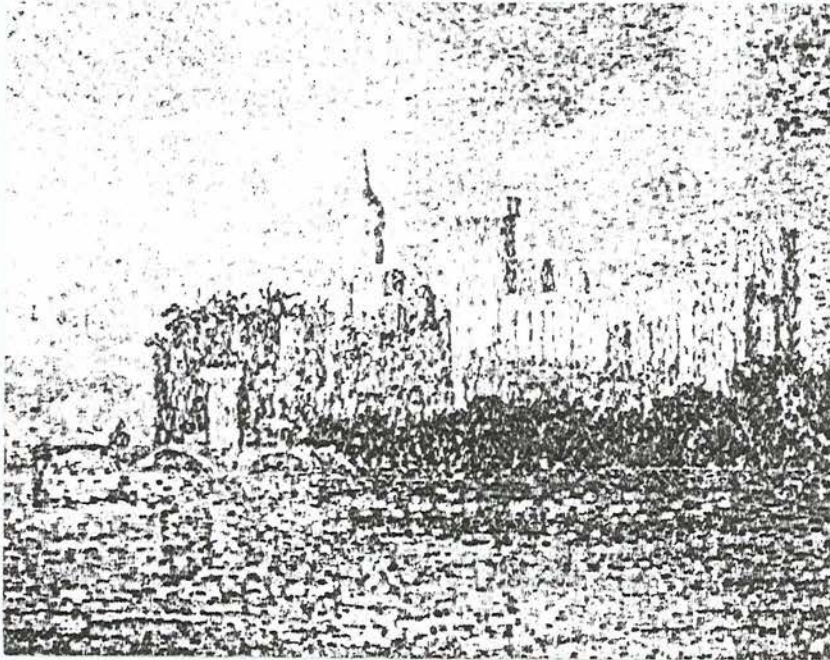


Resim 10. James Ensor, "Entrika", 90.3x150 cm, yağlıboya, 1890.



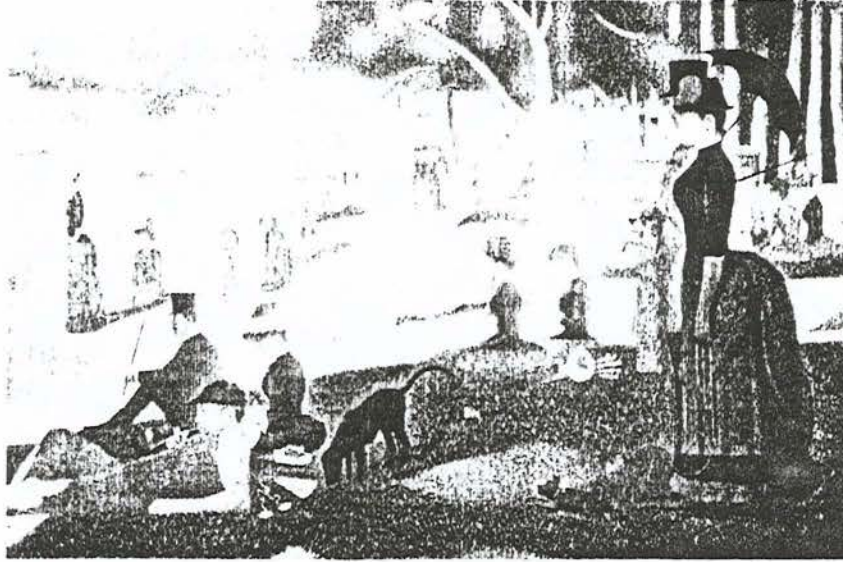
Resim 11. Edvard Munch, "Çığlık", 91.3x73.7 cm, mukavva üzerine yağlıboya, 1893.

İzlenimciler “Bilinen kurallara aldırmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlıyordu... Amaçları ışığın değişen etkilerini yakalayarak bunu canlılıkla doğaya yakınlık ve yoğunlukta yansıtmaktı”¹². Yeni izlenimciler (Neo Empresyonistler) de ise doğadaki nesnelere renkleri, ana renklerin karışımlarından oluşuyordu. Bu yaklaşımla yeni izlenimciler, ana ve saf renkleri fırça tuşlarıyla, yanyana getirerek kullanmışlardır. Göz, bütünü kavradığında da ana renklerin de kendiliğinden ara renk karışımlarını, oluşturduğunu savunmuşlardır. Signac ve Seurat bu yönde resimler yaptılar (Resim 12-13). İzlenimcilerin, bu dış gerçekleri yorumlama biçimleri, doğaya olan bağlılıkları, imgesel ve düşünsel yönleri, görünenlerin gün ışığının değişimiyle bağlantılı olarak, renklerinin de değişimini izlemekle sınırlıydı.



Resim 12. Paul Signac, “Avignon’daki Papa binası”, 73.5x92.5 cm, yağlıboya, 1900.

¹² Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviren: Devrim Erbil, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991), s.7.

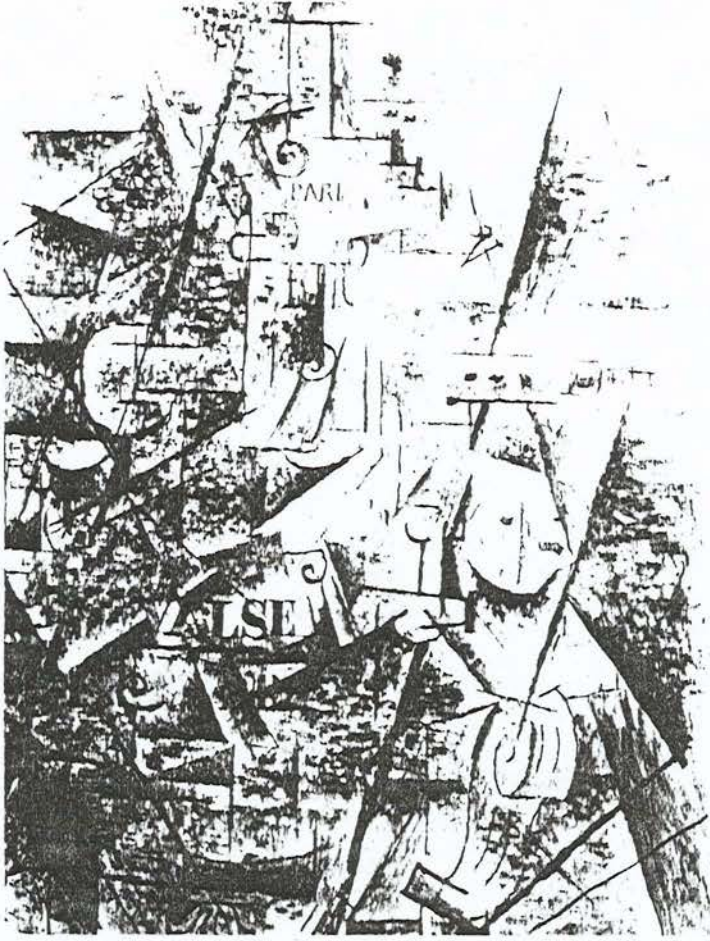


Resim 13. Georges Seurat, “Grande Jatte Adasında bir pazar günü, öğleden sonra”, 202x300 cm, yağlıboya, 1886.

Yüzyılın başında, temelleri Cezanne’ya dayanan ve öncülüğünü Picasso ve Braque’nin yaptığı kübizmle, imge, izlenimcilerin dış gerçekleri ve romantiklerin de iç gerçekleri dışında yeni gerçekler şeklinde ortaya çıkmıştır (Resim 14-15-16). “Nesneye değişik açılardan bakarak parçalayan, yüzeylerini üst üste resmederek yeni biçimler bulan ve görsel imgenin görsel olarak tanınmasını sağlayacak taklidini resmetmek düşünsel bir ikiliğin (dualizmin) işaretidir”¹³. Bu yüzdendir ki, izlenimcilik sonrası gelişen sanat, Arnold Hauser’in deyişiyle “Tüm gerçekçilik hayallerini terkeden ve bunun yaşam üzerindeki sonucunu doğal olarak nesnelere deformasyonu ile ifade eden bir akımdır. Kübizm, konstrüktivizm, fütürizm, ekspresyonizm, dadaizm ve sürrealizm; doğaya bağlı olan ve gerçeği yansıtan izlenimcilikten uzaklaşmak gibi ortak bir noktaya sahip olan akımlardır. Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau, Salvador Dali gibi sanatçıların yapıtları karşısında, bunların farklılıkları nedeniyle kendimizi ikinci, üstün bir dünyadaymış gibi duyarız (Resim 17-18-19-20). Bununla birlikte bütün dünyada sıradan gerçeğin birçok özelliği vardır ve yine de bu dünya sözkonusu gerçeğe uyuşmayan, ona üstün gelen bir çeşit varoluşu yansıtmaktadır”¹⁴.

¹³ Hakan Gürsoytrak, “Çağdaş Sanatta İmge” (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997), s.6.

¹⁴ Arnold Houser, Sanatın Toplumsal Tarihi, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984), s.405.



Resim 16. Georges Braque, “Şömine rafında rom şişesi ve klarnet”,
81x60 cm, yağlıboya, 1911.



Resim 17. Marc Chagall, “Şhrin Üzerinde”, 48.5x70.5 cm, yağlıboya, 1915.

Resim 18. Georges Rouault,
“Çarmıhta İsa”,
64.8x48.7 cm,
kağıt üzerine
Akuatint, 1936.



Resim 19. Henri Rousseau,
“Maymunlar”,
145x113.5 cm.
yağlıboya, 1906.





**Resim 20. Salvador Dali, “Ermis Antuan’ın Baştan Çıkarılması”
89.7x119.5 cm, yağlıboya, 1946.**

Böylece düşünce ve imgenin sanat tarihi içerisindeki evrimi çağdaş sanatın kendini yenileyebildiği ve geliştirebildiği ölçüde sürekli ve devingen bir yapıyla değişip yenilenecektir. Bunun nedeni ise değişen dünyanın değişen görünüşleri ve düşünce sistemleri olacaktır. İmgeler de bu düşünce sistemlerine göre koşullanıp farklı farklı dönüşümlere ve biçimlere bürünecektir. Bunun sonucunda da imge ve düşünce, sanat yapıtlarına dönüşüp yapıyla bütünleşecektir.

1.2. GÖZLEM VE TEMEL RESİM ELEMANLARI

1.2.1 Bakmak ve Görmek

Resim sanatının tarihi, görmeye başlar. Görme insanın dünya ile kurduğu ilişkiye göre değişir. Görebilmek için ise bakma eylemini gerçekleştirmemiz gerekir. Bakmak, yönelmedir; bu yönelme bizi uyaran nesnenin biçimine, ışığın olduğu yöne doğru çeker ve gözün uyarılmasını sağlar. Gözün bu yönelişiyle uyaran üzerine odaklanırsak. Ancak bu yönelme ve odaklanma görme değildir. Görebilmek için ise bakmak

gerekir, baktığımız şey bize çarpmalı ve bizde bir etkiye neden olmalıdır. “Gözümüz bu etkiye boyun eğmekle, onu almakla, almasına izin vermekle kalmaz, onun üzerine hemen bir edimde bulunur; onu alır bize bildirir, zihnimize teslim eder. Etki duyum haline gelir, duyum da bilinçli hale gelerek düşüncemize girer. Etkinin bilincine vardığımızda gözümüz onu çoktan dönüştürmüştür; o artık bizim damgamızı taşımaktadır, yarı yarıya bize aittir, düşüncemiz onunla ilgilenmeye başladığı anda zaten algılanmıştır. Goethe, “Dünyaya dikkatle baktığımız her keresinde teori yaparız” der”¹⁵. Bu nedendir ki burada devreye, düşünme eylemi girmekte ve baktığımız nesne üzerine düşünmediğimizde de onu gerçekten göremediğimiz ortaya çıkmaktadır. “Görmek her zaman tanımaktır. Gözün zihne teslim etmediği, onun da alıp düşünceye dönüştürmediği etkinin biçimi yoktur”¹⁶. Çevremizdeki herşeyi düşünme gücümüzle görürüz. “Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler. İnsanların cehennem gerçekten var olduğuna inandıkları Ortaçağ’da ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı vardı kuşkusuz. Genelde onlardaki bu cehennem kavramı yanıkların verdiği acıdan olduğu ölçüde ateşi herşeyi yutan, kül eden birşey olarak görmelerinden doğmuştur”¹⁷.

Bakmak, bir seçme eylemidir. Bu eylem sonucunda, gördüğümüz nesnelere yakınlığımıza getirmiş oluruz. Her an ulaşabileceğimiz nesnelere, gözlerimizi kapatıp dokunduğumuzda da dokunma duyumuzu sınırlı bir görme biçimi durumuna dönüştürürüz. Bu nedendir ki nesnelere aramızdaki ilişki, her zaman hareketli ve bulunduğumuz durumda çevremizde bizi kuşatan ve görme biçimlerimizi belirleyen bir yapıya dönüşmesine neden olur.

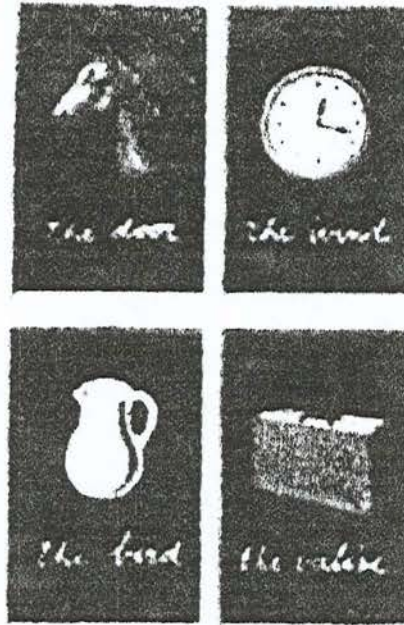
¹⁵ Herman Bahr, “Dışavurumculuk ve Sanatlar”, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Çeviren:Doğan Şahiner, (Mayıs 1982), s.12.

¹⁶ Aynı, s.12.

¹⁷ John Berger, Görme Biçimleri, Çeviren: Yurdanur Salman, (İstanbul: Metis Yayınları, 1990), s.8.

John Berger'in de dediği gibi, "Görme... sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez. Her akşam güneşin batışını görürüz. Dünyanın güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Ne var ki bu bilgi bu açıklama gördüklerimize uymaz hiçbir zaman. Gerçeküstücü ressam Magritte "Düşlerin Anahtarı" adlı resminde sözcüklerle görülen nesnelere arasında her zaman var olan bu uçurumu yorumlamıştır"¹⁸ (Resim 21).

Bakmak ve görmek, sanat tarihi içerisinde dünyayı duyumlayış ve ifade etme biçimlerinin çok çeşitli ve farklı olmasını sağlamıştır. "Sanatsal görme içsel bir karara bağlıdır... bedeninin gözü ruhun gözüyle çatışmaya girer ve kişi ancak bu çatışan güçler üzerine verdiği kararlar..."¹⁹ görme eylemini gerçekleştirir.



Resim 21. Rene Magritte "Düşlerin Anahtarı"

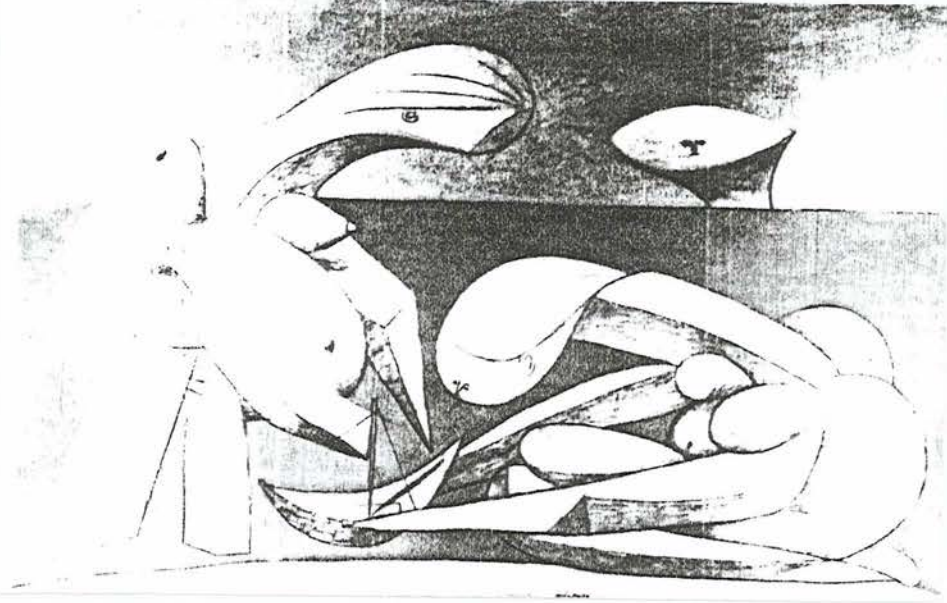
¹⁸ Aynı, s.7.

¹⁹ Herman Bahr, "Dışavurumculuk ve Sanatlar", Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Çeviren: Doğan Şahiner, (Mayıs 1982), s.14.

Resimsel anlatımda, görme, sanatçının baktığı veya bakmak istediği yere göre şekillenir. Sanatçı resim yaparken ister kendi iç dünyası olsun ister dış nesnel gerçeklik dünyası olsun, duyularının en çok uyarıldığı yeri görme eğilimindedir. Bu da sanatçının, düşünsel ve imgesel dünyasıyla bugüne kadar oluşturmuş olduğu, yaşamı özümseyiş ve ifade ediş biçimiyle ilintilidir. Sanatçının yaratıcılığı da burada yatmaktadır.

Picasso'nun 'Denize Girenler' adlı resminde, bilincimizdeki birçok şeyi yıkarak görmenin derinliklerini bize gösteriyor olması buna ilginç bir örnektir. "Denize giren sıradan tatilcileri amiplere benzer yumuşak tuhaf biçimlerde..."²⁰ betimlemektedir (Resim 22). Figürlerin cinsiyeti, abartılı kalçaları, sivri göğüsleriyle yeterince açığa vurulmuş ahşap biblolara benzerler. Yetişkin iki kadının bir oyuncak kayık ile oynaması gözükmektedir. Resimdeki mavi kuşağı deniz olarak görürsek oyuncak gemi ve resmin adı bunu doğrular bir nitelik kazanmaktadır. Ancak bu mavi şeridin arkasından uzanan kocaman canavarımsı figür ise bu mavi şeridi bir duvar olarak görmemizi de sağlar. Bu şeridi bir ufuk çizgisi olarak gördüğümüzde de arkadaki figürün bizi görmesi imkansızdır. Bu resim, ufkun ötesinden çıkan figürün bizi gözetleyemeyeceği doğrusundan yola çıkarak yapılmış bir yorum olarak gözükmektedir. Picasso'nun nesnelere bakışı, hiç kuşkusuz sıradan kişinin bakması ve görmesinden farklıdır. Buradaki görme, tamamen içsel dinamiklerin ateşlediği birikimlerin ve düşünsel bir dünyanın neyi nasıl gördüğünün bir ifadesidir. Picasso burada, gözle düşünmenin sınırlarında dolaşarak, göremediğimiz biçimleri görerek bize yansıtmaktadır. Picasso, bize bakıpta göremediğimiz biçimleri gösterenlerden yalnızca birisidir. Sanat ve sanatçılar, bakmakla görme ilişkisi içerisinde, dünyanın görünmeyen biçimlerini yakalayarak, bizlere yeni dünyalar ve biçimler sunmuşlardır. Bunun sonucunda da insanlık tarihi gelişimini ve evrimini yeni görme biçimleri ve bakış açıları oluşturarak devam ettirmektedir.

²⁰ Ingro F. Walther, Öneti Ressamlar Picasso, Çeviren: Ahu Antmen, (İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997), s.61.



Resim 22. Pablo Picasso, “Denize Girenler”, 128x195 cm, tual üzerine yağlıboya, karakalem, 1937.

1.2.2.Gözlem, Görme Biçimi ve Zaman

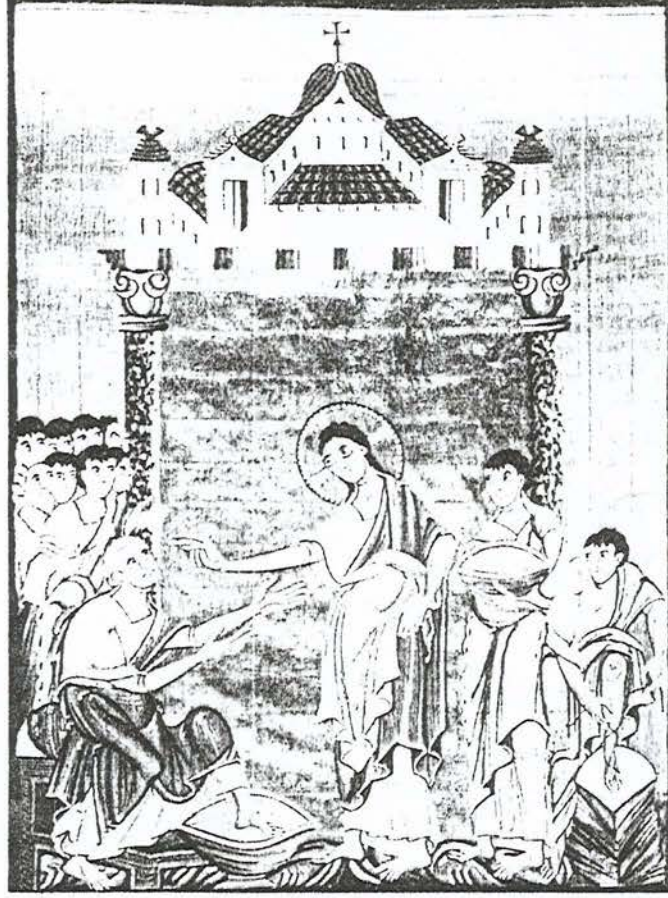
Uzay büyük bir boşluk ve sonsuzluktur. Dünya küresel varoluşuyla bu sonsuzluk içerisinde belki de farkedilmeyecek kadar küçük ve boyutsuzdur. İnsan da bu boyutsuz alanın küçük bir parçasıdır. Bu boyutsuzluk içerisinde, zaman kavramından söz etmemiz veya zaman kavramını uzayın varlığıyla kanıtlamaya çalışmamız yanlış olabilir. Çünkü boyutsuz bir alanın zaman kavramı da yoktur. Zaman, insanın bulunduğu anı anlamlandırma çabasıdır ve insan beyninin ürettiği, yaşadığı anı belgelendirmek ve doğumdan ölüme kadar izlenen bir sürecin, her anının yaşandığına dair bir kanıt niteliğinde oluşmuştur. Bunun sistemleştirilmesi ise güneşin doğup batması ile sağlanmıştır. Bu nedendir ki insansız bir dünyada zaman kavramı da yoktur. Çünkü bu anlamlandırma çabası yalnızca insanda vardır. Dünyanın güneş etrafında sonsuz bir şekilde dönmesi insansız bir evrende ne kadar anlamlıdır?

Zaman, kendi içinde tarihi de barındırır. Tarih ise insanın gelişiminin bir göstergesidir. Nasıl ki ilkel insanın çevresindeki nesnelere yansıması görüp yansıtmaya çalıştığı dönem içerisinde; ilkel insanı buna iten nedenin doğanın gücü karşısında, kendi güçlülüğünü ifade etme çabası yatmaktaysa, bugün de insanın kendini ifade etme çabası var fakat yansıtmaya çalıştığı şey farklılaşmaktadır. Zaman, bu noktada devreye girip, ilkel insandan bugüne, yaşanan her anın, yansıtma biçimini anlamlandırdığı ve buna yeni anlamlar ve biçimler ekleyerek geldiği içindir ki, gözlem, görme biçimi ve zaman resimsel anlatımda bir süreci oluşturur.

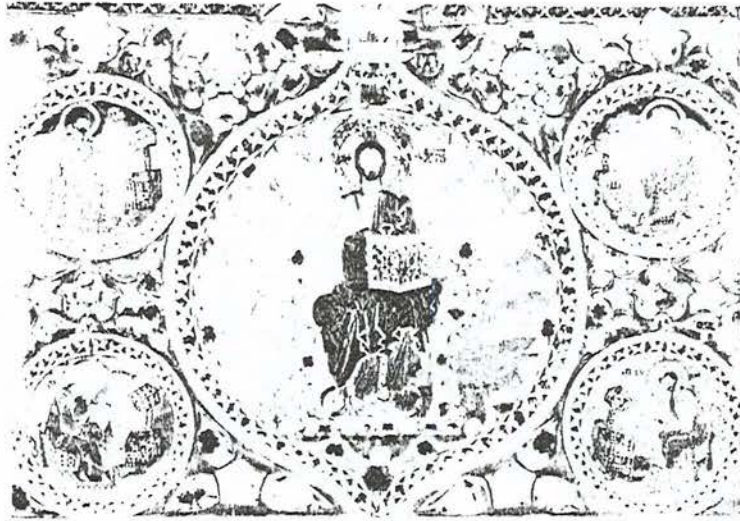
Sanatın gelişimi içerisinde, insanın görmesiyle başlayan ve bu görmeyi etkileyen zihinsel alt yapının temellerini sağlayan dış gerçeklik, düşünsel evrimini geçirmesinden sonra görme biçimleri içinde bulunan zamana göre değişmiştir. Değişen dış gerçekler değişen gözlemlerin oluşmasını sağlamıştır. “Zihnin doğa ile elele ilerlemesi, buna karşılık doğanın da zihne bir öğrenciymiş gibi yol...”²¹ göstermesi, gözlemlerle oluşturulan deneme yanıtları sonucunda insanlık tarihi bu zamana gelmiştir.

Resim sanatı, tarihi içerisinde, sanatçıların kimliklerinin olmadığı rönesanstan önceki dönemde yapılan resimlerde konu ve yansıtılan biçimler birbirinin aynıydı (Resim 23-24). Bunun nedeni ise o günün şartları içinde dini konuları tasvir etmek, okuma yazma bilmeyen insanlara dini öğretmek çabası yatmaktaydı. Bu nedendir ki sanatçıların görme biçimlerini, o günün belirlenmiş kalıplarıyla, içinde bulunan bu yapı belirlemekteydi. Burada gözlemler, sanatçıların gözlemleri değil, belirlenmiş biçimlerle dini konuların anlatılmalarını içeriyordu.

²¹ Boris Suçkow, Gerçekliğin Tarihi, Çeviren: Aziz Çalıtlar, (İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982), s.15.



Resim 23. M.S. 1000 dolaylarında “Apostles’i Kutsayan İsa”



Resim 24. M.S. 1105, “İsa”, 19.5x12 cm, değerli taş ve altından.

Rönesansla birlikte insanı merkez alan düşünce sisteminin oluşması, bundan önceki dönemin tamamıyla dışındaydı. Sanatçılar bu dönemde, çevrelerine yönelmişlerdi, doğayı ve sıradan insanı gözlemleyerek görme biçimlerini, hayatın içinden konular ve sıradan insanlar üzerine kurmuşlardı. Doğal olarak bu değişim sonunda sanatçıların gerçekleri, yaşamın gerçekleri ile paralellik göstermeye başladı. Sanatçı artık kitleleri eğitmeyi değil, yaşamın gerçeklerini gözlemleyerek yansıtmaya çalışıyordu (Resim 25). Bu görme biçimi, antik dönemi yeniden canlandırmaya çalışan ve yeniden doğuş olarak nitelenen bir düşünce sistemi ile ortaya çıktı. Bu döneme kadar birçok şeyi göremeyen ve bilmeyen sanatçılar bilmediği bir şeyi yansıtmamışlar yansıtamamışlardır. Görme biçimleri, içinde bulunulan çağın bilgi birikimleri ile kuşatılarak çağın gerçeklerine göre oluştuğu içindir ki zaman içerisinde değişen gerçekler, görme biçimlerini de devamlı değiştirmiş ve geliştirmiştir.



Resim 25. Leonardo da Vinci, “Bakire ve Çocuk St. Anne ile”, 168x130 cm. yağlıboya, 1510.

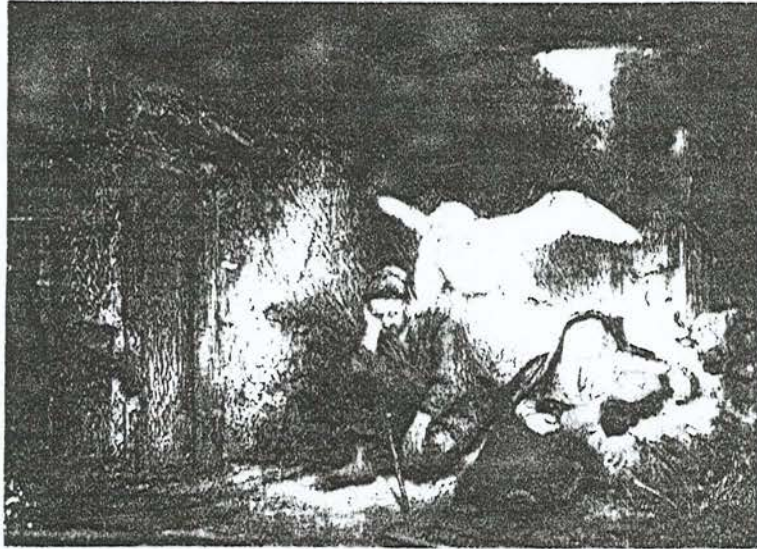
Barok dönemle birlikte ışığın kullanılması, bu dönem sanatçıları, tekrar dini konulara yöneltmişti (Resim 26). Işığın bir noktadan verilmesi tanrının varlığını göstermeye yetiyordu. Klasisizm sanatçılarının antik sanata dönmeleri gibi barok sanatçıları da rönesans öncesi sanata düşünsel olarak dönmüşlerdi. Ancak biçimler sanatçıların içinde bulunduğu çağdan besleniyordu. O güne kadar bulunmuş perspektif, anatomi, mekan ve ışık, gölge, ne kadar geçmişe dönülürse dönülsün o çağda kullanılmıştır.

Klasisizm döneminin bir sonucu olan romantik dönem ise antik dönemden vazgeçip duyguların daha yoğun yansıtılmasını savunuyordu (Resim 27-28). Rene Huyghe'nin dediği gibi: "Romantizm, insanların ağır bir evrimlerinin sonunu simgeler: Bu insanlar kendi varlıklarını farklı kavriyorlardı, evreni ve evrende kurmuş oldukları ilişkileri başka başka kavriyorlardı. Rönesans ile XVIII. yüzyıl arasını kapsayan dönemde güçlü bir şekilde temel atmış olan uygarlık, büyük bir yer sarsıntısıyla alt üst oldu: Katmanların üzerinde durduğu katmanlar düzenini bozdu. En gizli kalmış en diplerde yer alan katmanlar ortaya çıkıp yüzeyin yapısını çökerttiler (...)"²². "Romantizm, sanatın evrimini etkileyecek olan bütün akımlara kapı açmıştır: Yani Sembolizm ve Empresyonizm'e, ve bunların yanısıra Kübizm ve soyut sanata. Artık ne kurallar, ne temel ilkeler, ne de korkuluklar vardır; bundan böyle herşey mümkündür"²³, görüşü zamana bağlı olarak değişen bu görme biçimlerini yeni gerçeklerle donatmıştır. Sembolistlerin sembollerle, empresyonistlerin doğa izlenimi ve günün değişen ışıklarını ve renklerini izlemeleriyle, fovların (vahşiler) çarpıcı ve hırçın renkleri kullanarak biçimleri oluşturmaları, ekspresyonistlerin içsel dünyalarını dışavurmalarıyla, kübist sanatçıların Cezanne'dan etkilenerik nesnelere ve biçimleri parçalamalarıyla, fütüristlerin (gelecekçi) "Çağın hızlı hareketini ve makinaların şiirsel

²² Francis Claudon, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Çevirenler: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1988), s.56.

²³ Aynı, s.56.

ritmini resme aktarma..."²⁴ istekleri ile, Der Blau Reiter grubunun "Figürsüz, geometrik biçimlerden oluşan ve geometrik biçimlerin kendi güzelliklerini, renk düzenleri halindeki değerlerini amaçlayan..."²⁵ soyut resimleriyle, sürrealistlerin (gerçeküstücü) "Resmin düş türünden anlamsız bir hikaye anlatmasını ve seyircide şaşkınlık yaratacak, onu sarsacak bir etkinlikte olmasını..."²⁶ düşünceleri ile dada hareketiyle Duchamp'ın gelenekçi sanatı alaya alması ile, soyut dışavurumcuların resmin oluşum süresini ve bu süreç içerisinde resmin biçimlerinin özgürce oluşumunu savunmaları ile opartın optik etki yaratarak gözü yanılsamalara uğratması ile, popartın günlük kullanım eşyalarının resme sokması ile hiperrealizm (yüksek gerçekçilik) ve fotoğrafik gerçekçilikle, fotoğraf makinasının etkilerini gerçekliğini ve zamanı donduruşunu yansıtmalarıyla, zamana bağlı değişimlerin ve birikimlerin görme biçimlerini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemler içerisinde sanat, devamlı olarak yenilenen ve gözlemlerle oluşan düşünsel bir boyut kazanmıştır. Bu boyut geçmişten beslenerek günümüzde de devam etmektedir.

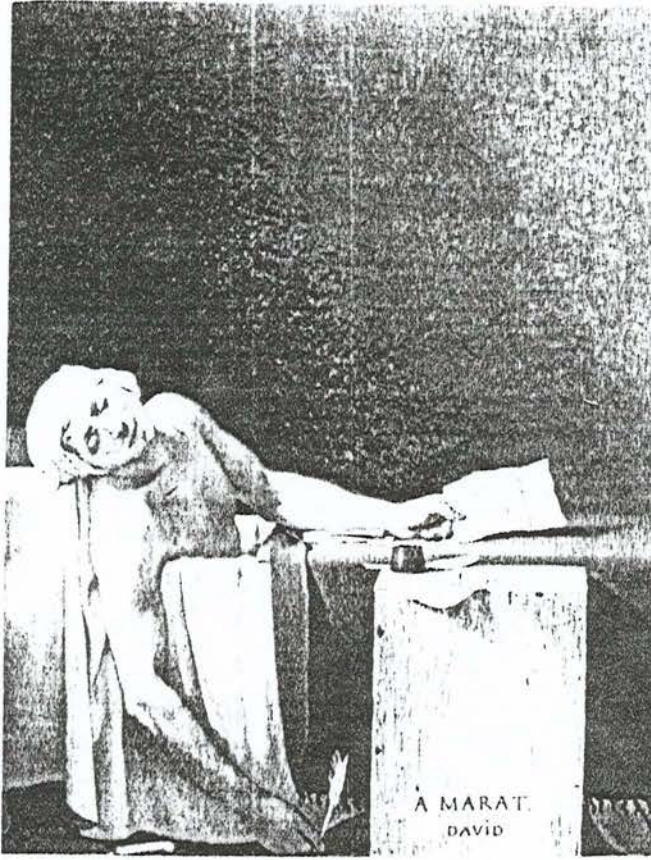


Resim 26. Rembrandt Van Rijn, "İltogno di Giueppe", 20x27 cm.

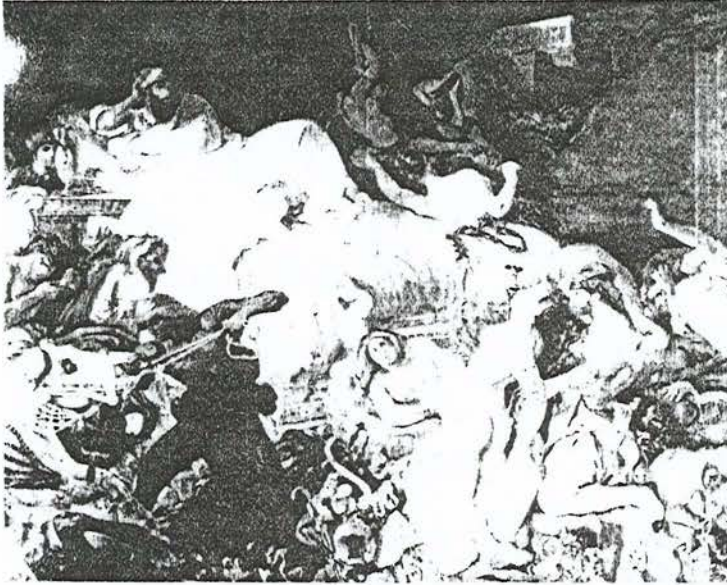
²⁴ Sezer Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1993), s.246.

²⁵ Aynı, s.247.

²⁶ Aynı, s.250.



Resim 27. Jacques-Louis David, "Marat'ın Ölümü", 160x125 cm, yağlıboya, 1793.



Resim 28. Eugene Delacroix, "Sardanapal'in Ölümü", 392x496 cm, yağlıboya, 1828.

1.2.3. Zıtlık İlişkileri ve Gözlem

Doğada hiçbir varlık ve nesne birbirinin aynı değildir. Bu yüzden ki yaşam zıtlıkların birlikteliğinden oluşur. Sıcak-soğuk, büyük-küçük, açık-koyu, uzun-kısa vb. kavramları günlük yaşantımızda oldukça sık kullanırız ve bu zıtlıkların sonucunda bir dengeye ulaşırız. Doğada varolan bu zıtlık ilişkileri, gözlemlerimiz sonucunda bilincimize yerleşmişlerdir veya doğamız gereği zaten bizde varolan bir kavramdır. Yaptığımız veya yapacağımız her faaliyette ister istemez bu zıtlık ilişkileri içerisinde hareket ederiz.

Doğanın yarattıkları karşısında, insanın yarattıkları buna bir örnek olabilir. Ancak bu zıtlık, yine de doğada varolanlarla, insanın iç dünyasının çelişkisinden kaynaklanan zıtlıklardır. “Göz ve beyin zıtlıkla uyarılır, denge sağlanıncaya kadar da arayış içindedir ve ancak dengeyi bulduğunda rahatlar. Görsel etkinlik, ışık, biçim, renk ve anlam olarak uyumlu zıt denge ilkeleri ile sağlanabilir”²⁷. Resim de görsel bir etkinlik olduğundan, resmin temel elemanlarından birini de bu zıtlıklar oluşturur. Bu yüzden ki gözü rahatsız etmeyen resimler zıtlıkların dengeyi bulmasıyla göze hoş gelirler. Örneğin, Van Gogh’un “Yeşil Buğday Tarlası ve Selvi” resminde bu görülebilir (Resim 29). “Bu resimde izleyicinin bakışı, tam olgunlaşmamış buğday tarlası resminin bir yanından öbürüne coşkun bir ırmak gibi akan yeşilimsi sarı dalgalarına kilitlenir. Aynı sarı, geri planda kalan evlerin saman çatılarında, resmin sağ üstündeki ağaçlarda ve bulutlarda da kullanılmıştır. Buğday tarlasının önündeki koyu renkli süngü gibi otlar, bakışları, resmin sağ tarafına yöneltir. Tam karşıda, karayemiş bir selvi göğe doğru yükselir. Resmin

²⁷ Abdullah Demir, Temel Plastik Sanatlar Eğitimi (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 1993), s.103.

dinamik deviniminin orta yerinde sağlam bir renk vurgusu gibidir. Sarı buğday tarlasının çevresini, gökyüzünün açık mavisiyle karşıtlık oluşturan yeşil renk alanları çerçevesi. Bu karşıtlık, buğday başaklarındaki ve bulutlardaki beyazlarla yumuşatılarak resimdeki devinime karşın, bir uyum ve düzenli birlik izlenimi yaratılır.”²⁸



Resim 29. Van Gogh, “Yeşil Buğday Tarlası ve Selvi”, 73x92.5 cm, yağlıboya, 1889.

²⁸ Ingo F. Walther, *Oncü Ressamlar Van Gogh, Çeviren: Ahu Antmen, (İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997), s.68-69.*

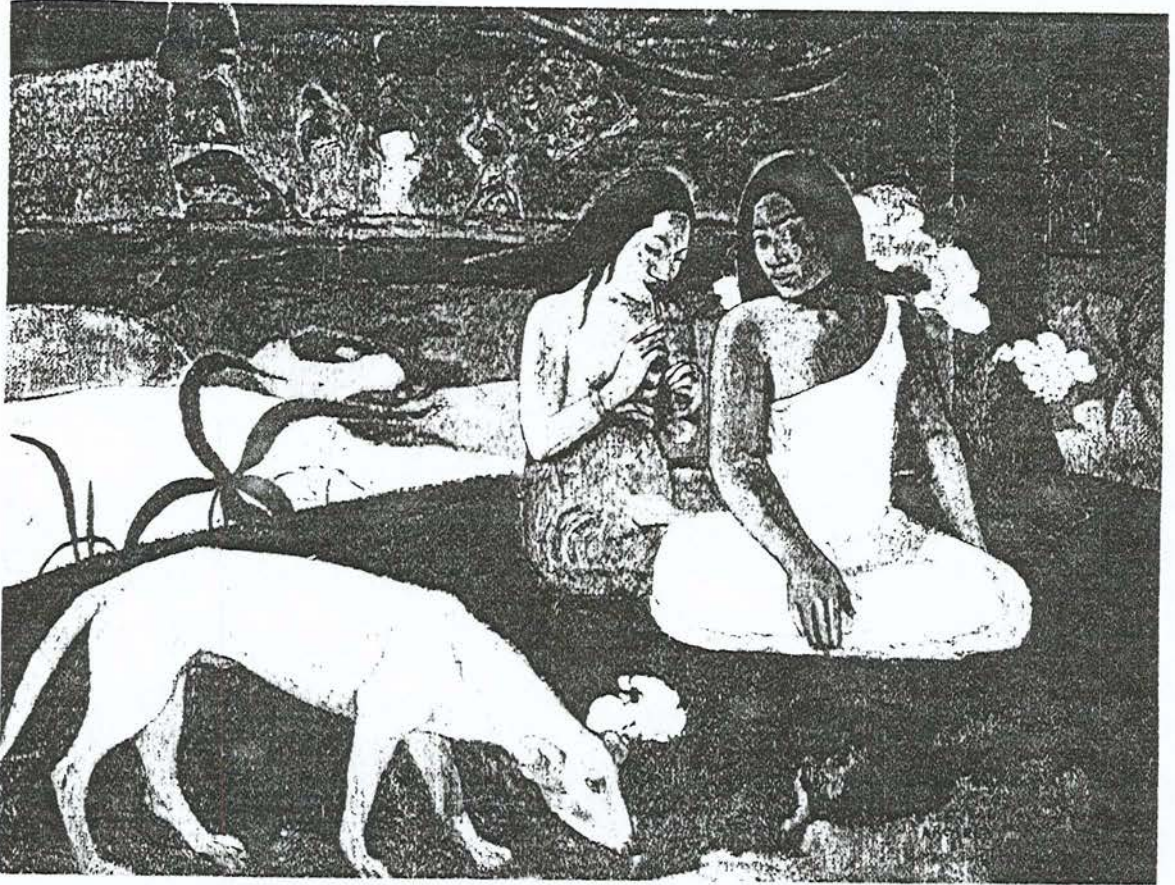
Resimde gözlemlere dayalı bu zıtlıkları, sanatçının iç dünyası ile dış dünyasının bir sentezi olarak görebiliriz. Bunun sonucunda da dengeyi arayış, yansıtılan her türlü gerçeğin, zıtlıklardan oluşan bir bütünü ifade etmeye yönelik yanı ile onları dengeleme çabası, sanatın temel bakış açısını oluşturur. İnsan ve doğa arasında uyum yaratma çabalarından biri de sinestezi. “Resimde sinestezi (bir duyguyu başka bir duygu ile karıştırma), müzik, dans ya da tiyatroyla kurulan yakınlık anlamına gelir. Bu tür resimlerde sanatçı yalnızca gözlere değil, aynı zamanda bütün duylara seslenmeyi amaçlar; renk ve biçim ritimleri ses ve hareket ritimlerine eşdeğer olur. Simgeciler, klasisizm döneminde sanat dallarının ayrışmasıyla uzun süredir dikkate alınmayan bu kavramı da ele alıp güncelleştirmişlerdi. Onlara göre bir sanat yapıtı, izleyicinin tüm duylarına seslenip onun başını döndürecek biçimde, ortaya konmalıydı. Edgar Allen Poe’nun, “Bir ozana bağışlayabileceğimiz en büyük övgü, onun kulaklarıyla görüyormuş gibi şiir yazdığıdır” (...)”²⁹ görüşü de duylar arası zıtlıkların; kulaklarıyla görmek veya gözleriyle duymak vb. gibi zıt duyumların ilişkisiyle oluşabileceğidir.

Sinesteziyi, sanatına yansıtmaya çalışan sanatçılardan biri olan Gauguin “Şaka” (Arcarea) adlı resminde bunu en iyi şekilde eserine aktarmıştır (Resim 30). “Resimde cinsiyetleri pek belirli olmayan iki Tahitili ile bir köpek görüyoruz. İnsan figürleriyle köpek, sanki her ikisinin de doğal, hayvansı düzeyini vurgulamak ister gibi aynı parlak renklerle betimlenmiş. Flüt çalan kadın ve gerideki figürlerin bir put karşısında dinsel törenleri anıştıran dans hareketleri içinde olması akla ilk önce müziği getiriyor. Gauguin’in bu resmi bizde barışçı bir kıvanç uyandırmayı amaçlıyor; öyle bir kıvanç ki bizler de resimdeki rengarenk dokular, biçimler aracılığıyla doğanın ve müziğin soyluluğunu duyalım... Burada da Gauguin, kendi görüşlerini ve tepkilerini bizimde

²⁹ Ingo F. Walther, Öncü Ressamlar Van Gogh, Çeviren: Ahu Antmen, (İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997), s.51-52.

paylaştığımızı öngörüyor. Doğrusu, izleyici ancak Gauguin'le aynı bakış açısını paylaşırsa bu resmin büyümlü havasına girebilir"³⁰. Resimdeki müziği duyabilir.

Resimsel anlatımda zıtlık ilişkileri, şiddetli-şiddetsiz renkler, açık-koyu alanlar, büyük-küçük elemanlar vb. temel tasarım öğeleri ile oluşturulur. Ancak sanat bu kadar statik değildir. Bu öğeleri varyasyonlar kurarak resime aktarmak ve gözlemleri bu yönde ifade etmenin yanında, sanatçının kendi iç çelişkilerini ve dinamiklerinin dengesini de ifade etmesi gerekir. Gözlemlerle elde edilen dış gerçeklerin, iç gerçeklerle olan bu çatışması sonucu, ortaya sanat eserinin ayrışamaz bir bütünü oluşturulan, yeni gerçeklerinin çıkmasına neden olur.



Resim 30. Gauguin, "Şaka", 75x94 cm, yağlıboya, 1892.

³⁰ Aynı, s.52.

1.2.4. Biçim ve Gözlem

“Biçim, estetiğin temel konularındandır, buna göre bir yapıtta tüm gerçeği ya da içeriği kucaklayan, bütünlüğe kavuşturan, ona üst düzeyde anlaşılabilirlik kazandıran onu özgül özelliklerle donatan, böylece onun sanat değerini sağlayan yapı özelliklerinin tümünü karşılar”³¹. Bunun yanında insanın çevresinde varolan ve insanın var ettiği herşeyin bir biçimi vardır. Gözlemlerimiz sonucu bilincimize aktarılan biçimler, yeni biçimler üretmek için zihnimize tasarımlara yol açar. “Bundan ötürü biçim, bir nesnenin hem canlandırılışı hem de sanatçının bu canlandırılışa kattığı duygunun belirtilmesidir”³². Sanat, devamlı biçimlerle yeni biçimler aramaya devam ettiği içindir ki, yaşamın içinde geçmişi ve geleceği anlamlandıran ve sorgulayan bir yapının biçimlerini arama çabasıdır. Rönesanstan önce ve sonra, günümüze kadar süren sanatın bu arayışı, hiçbir zaman sona ermeyecek bir döngü ile devam edecektir. Bunun yanında her biçimin bir içeriği ve bu içerikle biçimin ayrılmaz bütünlüğü de üretilen yapıtta varolacaktır.

“Yaratım sürecinde içerik ile biçim arasında yeralan karşılıklı geçişme, bu ikisi arasında hiçbir sınır (hiçbir “sınır çizgisi”) olmayışıyla belli olur (...) Bir sanat yapıtının kendi nesnel birleşimi içinde, sözden, hareketten, renkten, oylumdan, tondan başka hiçbir şey bulunmadığı için, sanat yapıtında herşey biçim olduğu gibi; bir sanat yapıtının kendi ile tüm yönler ile bu biçimin her ögesi içinde belli bir şiirsel anlam, dile gelecek belli birşey saklı olduğu için de, sanat yapıtında, herşey içeriktir aynı zamanda. Bu nedenle bir sanat yapıtında içerik ile biçim (...)”³³

³¹ Afşar Timuçin, Felsefe Sözlüğü, (İstanbul: BDS Yayınları, 1994), s.31.

³² Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedisi, Cilt 2, (İstanbul: 1969), s.359.

³³ M. Kagan, Estetik ve Sanat Dersleri, Çeviren: Aziz Çalışlar, (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları 1993), s.427.

birbirinden ayrılamaz olan bütünlüğü oluşturur. Sanatçı, gözlemleri sonucu dış dünya biçimlerini sanat yapıtlarındaki biçimlere dönüştürmüştür. Daha sonra bunların genişleyip değişmesi, sanatçının gözlemlerini zihninde tasarlayıp yeni biçimler üretmesiyle olmuştur. Dünyanın görünen biçimlerinin dışında bu biçimlerden yola çıkarak yeni biçimler üretmesini sağlamıştır. Bu biçimler içlerinde psikolojik, sosyolojik ve dinsel içeriklerin dışında, insan ruhunun derinliklerine inen ve yaşama yeni bir bakış açısı getirmeye çalışan bir yapıya dönüşmüştür.

Sanatçının, biçimleri aynen veya zihninde gördüğü gibi yansıtma becerisi de sanat tarihi içinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu iki eğilimden birini, sanatçının seçmek durumunda oluşu, “İlk bakışta çok çeşitli görünen biçimleri iki ana sınıf içine saklamamızı mümkün kılmaktadır. Bu iki ana sınıf geniş bir kapsam taşıyan iki terimle nitelenebilir: Klasisizm ve romantizm. Klasisizm terimi, belirlenmiş kurallara dayanan ve onlar aracılığı ile öğretilen sanat tipini ifade eder (Resim 31). Romantizm ise canlandırdığı nesnel görüntüye onu daha iyi canlandıran özellikler katmak amacındadır”³⁴ (Resim 32). Birinde biçim ön plandayken diğesinde ise bu biçimin oluşmasına neden olan içeriğin ön plana çıkarılışı önemli olmaktadır. Daha sonraları ise sanatçı, doğanın mükemmel biçimlerini ve bunların içsel devinimlerini yansitmaktan çok, kendi yarattığı nesnelere ve biçimlerin doğanın ötesindeki görünüşünü yansıtmaya çabalar. Bu nedenledir ki soyut sanat bu noktada temellenir ve kaynağını ilk olarak biçimden alır. Soyut sanata gelindiğinde çevredeki biçimlerin benzetilme çabaları sona erer (Resim 33). Bunun sonucunda da yeni bir ifade, yeni bir biçim verme başlar, bu varolan biçimin yorumlanması değil, duyularımızı aşan bir gerçekliğin

³⁴ Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedisi, Cilt 2, (İstanbul: 1969), s.359.

biçimlendirilmesidir. “Yeni biçim... vermede resim, görünebilir olan ve doğal etkiye götüren maddesellik ile kendini dile getirmez. Tersine, yüzey içinde biçim vererek kendini yüzeysel olarak ifade eder. Resim üç boyutlu maddeselliği yüzeyselliğe indirgemekle salt bir biçimsel ilgiyi ifade etmiş olur”³⁵. Bu nedenledir ki soyut sanat, aradığı biçim dünyasını yaratmak için doğal formların dışında varolan sanat elemanlarını, çizgi, renk ve yüzeyler gibi elemanlarla oluşturur (Resim 34). Biçimler dış nesnel gerçekliğin gözlenmesi sonucu değil, bir kare-daire, üçgen veya yamuğun oluşturduğu kompozisyonla sanat yapıtının gerçek varlığını meydana getirir. Biçim üzerindeki bu sorgulama Cezanne’la birlikte ortaya çıkmıştır. Fütürizm, kübizm ve pürizm gibi soyut sanat akımlarının biçim üzerindeki yoğunlaşmaları salt sanatın oluşması ve resimde yeni bir yansıtma biçimi oluşturmalarına neden olmuştur. Günümüz genel geçer kurallarına göre de sanat biçimlerini, doğadan veya resimsel elemanlar olan çizgi, renk, üçgen, daire, kare, vb. biçimlerden alabilmektedir. Bunlar, sanatçıların yansıtmak istedikleri veya oluşturmak istedikleri gerçeklerle örtüştüğü oranda, biçimselleşerek bir ifadeye dönüşür. Bu konuda da Picasso “Ne zaman birşey söylediysem bunu söylenmesi gerektiğine inandığım biçimde söyledim. Değişik konular, ister istemez değişik anlatım biçimleri gerektirir... Önemli olan kişinin dile getirmek istediği düşüncenin peşine düşmesi ve onu söylenmesi gerektiğine inandığı biçimde anlatabilmesidir”³⁶ demiştir.

³⁵ İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992), s.145.

³⁶ Ingro F. Walther, Öncü Ressamlar Picasso, Çeviren: Ahu Antmen, (İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997), s.72.



Resim 31. Antoine Jean, Baron Gros, "Napoleon Bonaparte", 134x104 cm, yağlıboya, 1797.



Resim 32. Theodore Gericault, "Atlı Suvari", 349x266 cm, yağlıboya, 1812.

1.2.5. Renk ve Gözlem

Renk kullanımı, resim sanatı içinde dönemlere ve akımlara göre farklılıklar göstermektedir.

Derinliğin olmadığı iki boyutlu resimlerdeki renklerde, eldeki pigmentlerin karıştırılmadan kullanıldığı görülmektedir (Resim 35). Ayrıca renk, konturlarla sınırlandırılmış olarak kullanılmaktadır. Bu yüzden renkler çizgisel sınırlar içinde kaldığından, her renk alanı birbirinden kesin olarak ayrılmaktadır. Renklerin dengesini sağlamak gibi bir kaygıda yoktur. Desen dengesine göre renkler dağıtılarak düzen sağlanmıştır. Bu dönemlerde, genelde sembolize renkler kullanılıyordu ve bu da yöreden yöreye ve uygarlıktan uygarlığa da değişim gösteriyordu (Resim 36). Biçimler gözlemler sonucu sembolize edilip kullanılırken, renkler de bu sembolik ifade biçimlerini ortaya çıkarmaya ve sembolleşmeye başlıyordu. Rönesansla birlikte doğayı taklit etmeye başlayan sanatçılar, doğanın renklerini kullanmaya, nesne ve figürlerin çevresindeki kontur çizgilerini yok etmeye başladılar (Resim 37). Hava perspektifli bu resimlerde renkler gerçek şiddetlerini yitirmekte yoğun ışık gölge kullanılmaktaydı. “Demek ki, doğanın ışık-gölge altındaki görüntüsünü yakalayan... hava perspektifli resimde, siyah-beyaz değerli lekeler rol oynamaktadır. Ancak bu lekeler, doğanın optik görüntüsünde her an değişen yansıma renkleri de resme sokmaktadır. Işık kırılmalarına dayanan yan etkiler söz konusu olunca nesne ve figür yüzeylerinde gerçektekinden farklı renkler yer alabilmektedir. Böylece, önce iki boyutlu resimlerde gözlemlenen, sonra kesin konturlu yapıtlar da daha belirgin biçimde yer alan gerçek renklerin görevi bitmektedir. Ancak bu durumda oluşumuna yansımanın neden olduğu lokal renkler arasında bir uyum yaratmak, sanatçı için yeni bir sorun olmaktadır. Görüldüğü gibi, resme ait renk ile doğaya ait renk, ayrı ayrı gerçeklerdir ve bu da

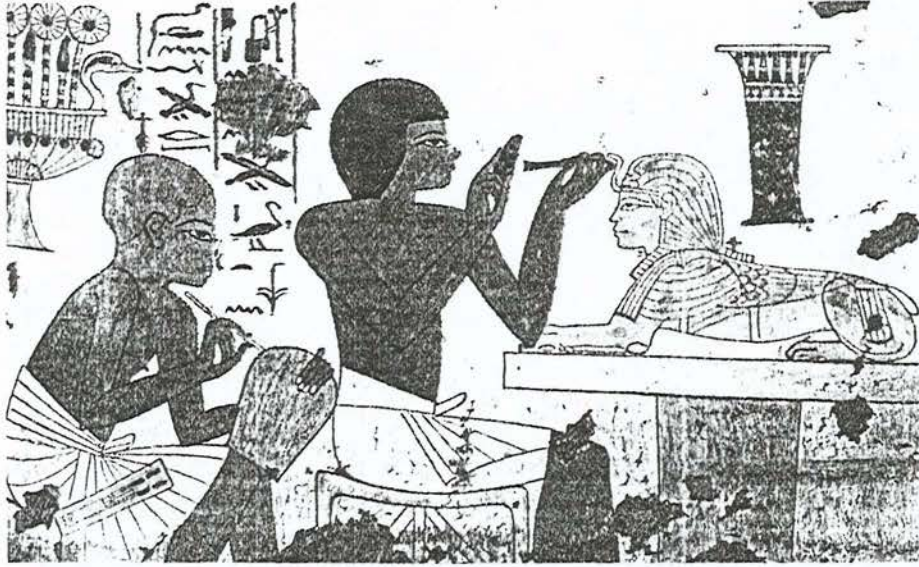
deneyler sonucu sanatçıda kesin bir kanı haline gelmektedir (...).Ancak, ışık-gölge nedeniyle, yoğun açık-koyu değerlerin biçimlemeye egemen oluşu, tuşlar halindeki rengi de kendine bağımlı kılmaktadır. Çünkü hava perspektifli ışık-gölge resminde yer alan lekesele koyu tonlu bölümler, renkli ve ışıklı yerlere oranla, yüzey büyüklüğü bakımından kompozisyonda ağırlık kazanmaktadır”³⁷. Işık gölgenin gerçek renkleri değiştirdiği ise barokta görülür (Resim 38). Işığın şiddetlenmesi için gölgeli alanların oluşması bu resimler için gereklidir. Ana renkler yerine gri ve paslı kahverengiler resimlere egemen olmaktadır. “Ancak ışıklı yerlerin sıcak renklerle biçimlendirilmesine karşılık, gölgeli bölümlerin karakersiz, soğuk tonlu renk karışımları ile çözümlenmesi bu resimlerde sıcak-soğuk renk bilincinin oluşmadığını da göstermektedir. Işıklı bölümlerin sıcak renklerine, gölgeli bölümlerin soğuk renkleriyle karşılık verilmesi... atmosferik derinlik biçimlemesine ters düştüğünden hava perspektifli resimlerde kullanılmamıştır”³⁸. Cezanne sıcak-soğuk renkten ve hacimlemeden ödün vermeden bu sorunun üstesinden gelmiştir. Manet, Monet, Pissarro gibi empresyonist sanatçılar, modülasyonu gözardı ederek ışık alan yerleri sıcak gölge olan yerleri de soğuk renklerle boyamışlardır (Resim 39). Bu izlenimci sanatçılar yalnızca günün belli bir atmosferinin ışığını hissettirmek istiyorlardı. Daha sonraları ise Signac, Seurat gibi izlenimci sanatçılarda yeşil elde edebilmek için mavi ve sarıyı yanyana noktalar şeklinde kullanarak tuale aktardılar ve renklerin karışımının algılanmasını izleyene bıraktılar (Resim 12-13). Bununla birlikte rengin resmin çizgisel ve lekesele düzenine olan bu bağıllığının modern sanata kadar sürdüğünü görmekteyiz. Rengin tuşlarla yapılması bile rengi biçime bağılı olmaktan kurtaramamaktadır.

³⁷ Adnan Turani, Resimde Geometri İşlemleri-Sorunları, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978), s.68.

³⁸ Aynı, s.69.

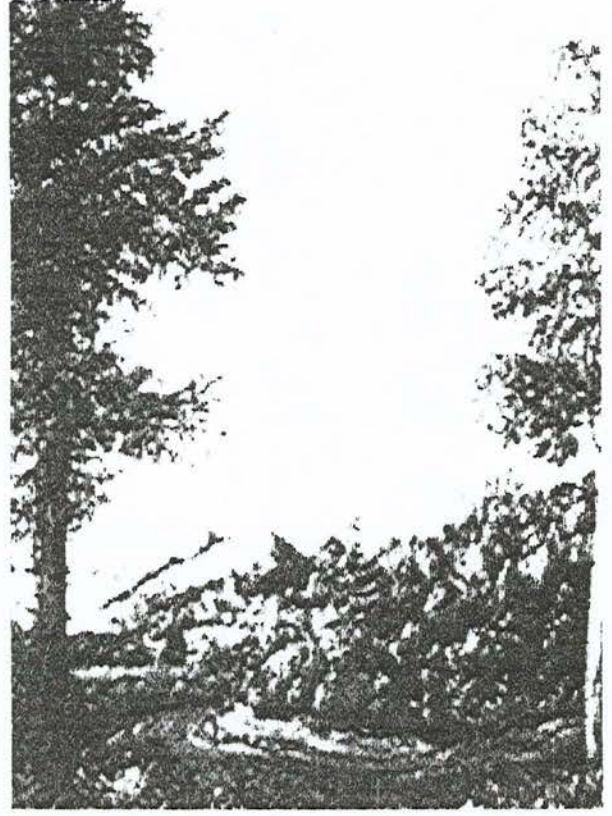


Resim 35. “Ekmek ve Balıkların Çoğalması Mucizesi”, Apollinare Nouva bazilikasında mozaik, Ravenna İ.S. 520 dolayları.

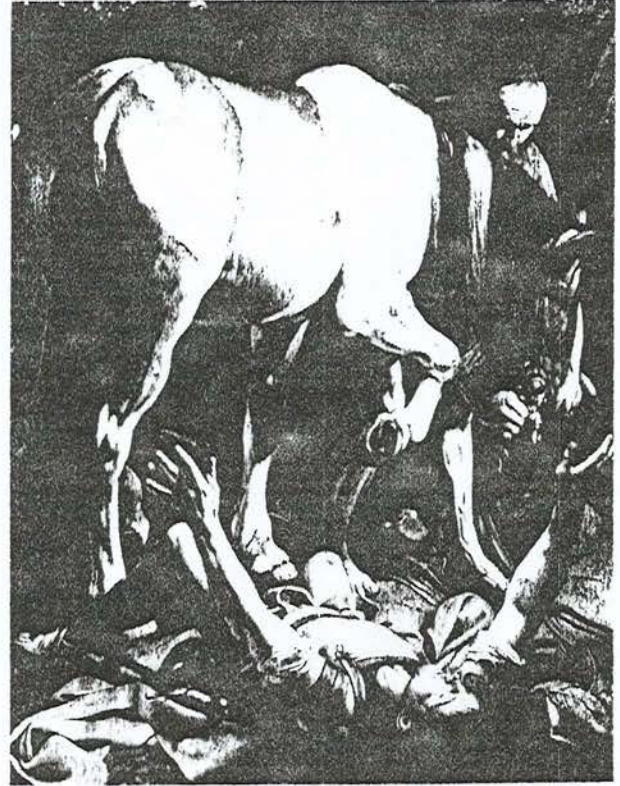


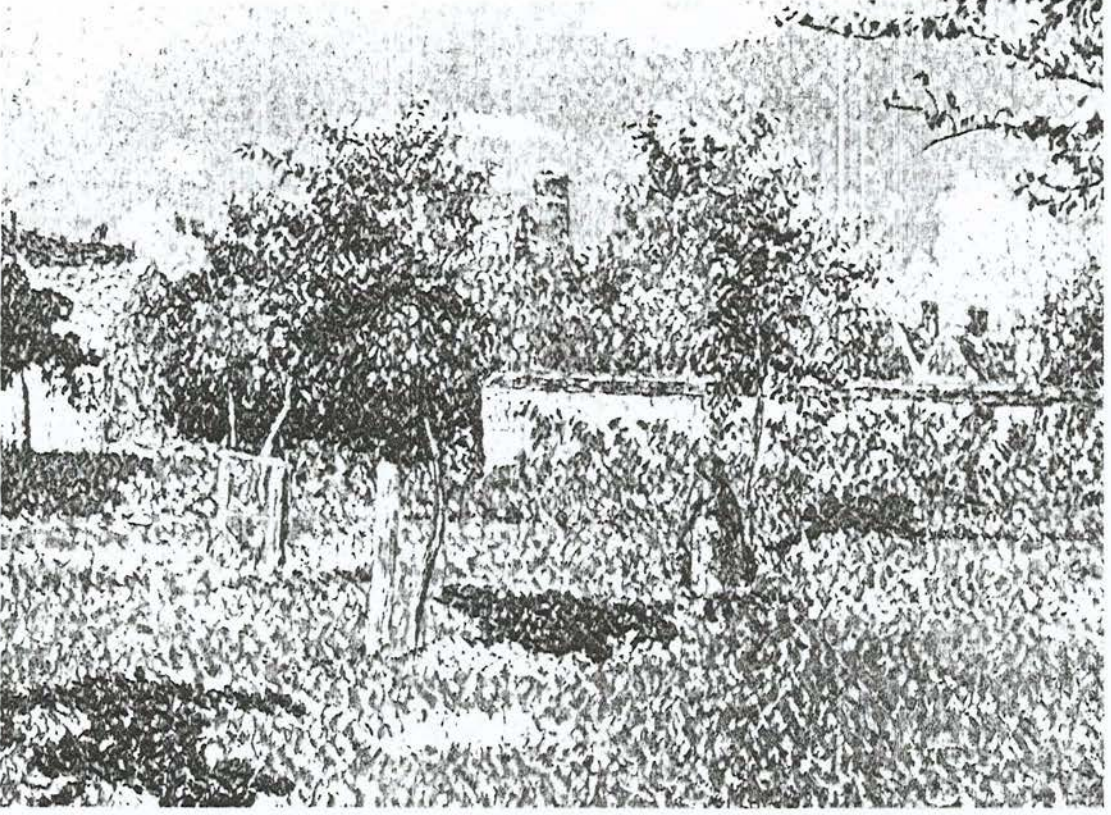
Resim 36. Mısırlı bir zanaatçı, altından bir sfenks üzerinde çalışıyor. Teb'deki bir gömütten duvar resmi, İ.Ö. 1400 dolayları.

Resim 37. Albrecht Altdorfer,
“Danube Manzarası”
30x22 cm, yağlıboya,
1530.



Resim 38. Caravaggio, “St.
Paul’un Hristiyan
Oluşu”, 230x175 cm,
yağlıboya.





Resim 39. Camille Pissarro, “Meyve Bahçesindeki Kadın”, 54.5x65 cm, yağlıboya, 1887.



Resim 40. Henri Matisse, “Şapkalı Kadın”, 80x65 cm, tual üzerine yağlıboya, 1905.

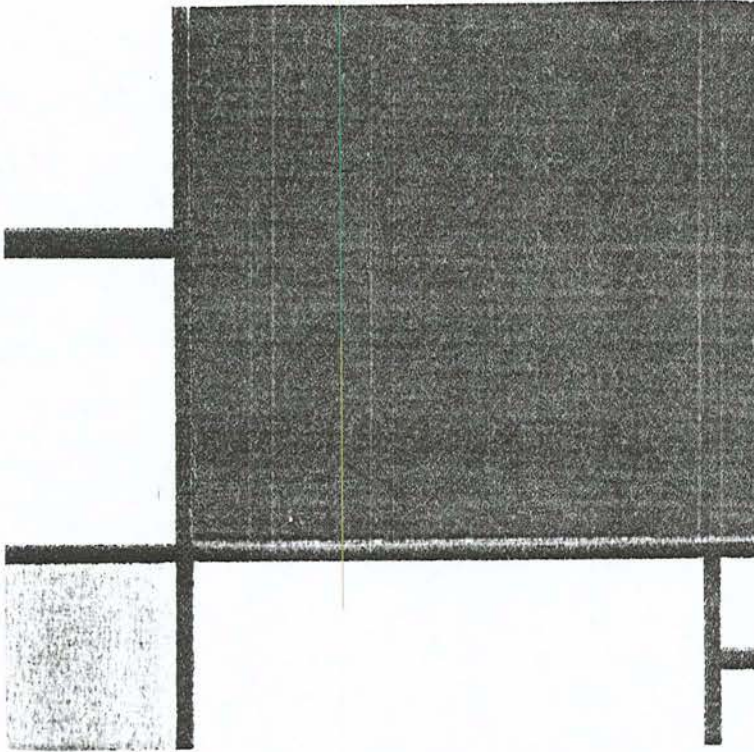
İzlenimcilerin oluşturduğu renk kuralları daha sonraları yıkılarak farklı anlayışlarda renkler kullanılmaya başlandı. Fovist sanatçılar renk konusunda daha özgür davranmışlardır (Resim 40).

Renkleri şiddetli bir biçimde kendi istedikleri gibi kullanan fovist sanatçılarda da rengin biçime olan gereksinmesi hafiflemiştir. Ancak Vassilli Kandinsky'nin resimlerinde rengin kendisi biçim oluşturmuştur (Resim 41). Doğa karşıtı soyut sanatta ise üç temel renge (kırmızı, sarı, mavi) önem verilmektedir. Pigment olarak bu üç rengin karışımı gri değer verirken ışık olarak karışımı beyazı vermektedir. Bu yüzden ki soyut sanatta rengin temeline yönelme vardır. Mondrian, derinliksiz yüzey üzerine açık gri ve saf renk düzlemlerini geometrik şekillerde kullanırken, Picasso ise gri değerlerle çalışıyordu. Malevich ise beyazdan faydalanıyordu. Soyut ekspresyonist sanatta ise geniş renk alanları kullanılarak rengin psikolojik etkilerinden yararlanılıyordu. Bu nedendir ki rengin bilimsel olarak ele alınıp incelenmesi, nesnelere bağımsız olarak kullanılması, rengin kendinin bir biçime dönüşmesi, ancak modern sanatla gerçekleşebilmiştir (Resim 42-43-44-45).

Rengün kullanımı ve renkler arasındaki ilişkileri gözlediğimizde, karşımıza renkler arası kontrastlıklar çıkmaktadır. Resmin etkisi, bu kontrast etkilerle daha çok artırılabilir. Renkler, temelde yedi renk kontrastlığı oluştururlar. Bunlar karşılıklı (yalın), açık-koyu, sıcak-soğuk, tamamlayıcı (komplementer), simultane (eşzamanlı), kalite ve miktar kontrastlıklarıdır. Sanatçı gözlemlerini yansıtırken bu renk kontrastlıklarından yararlanır.



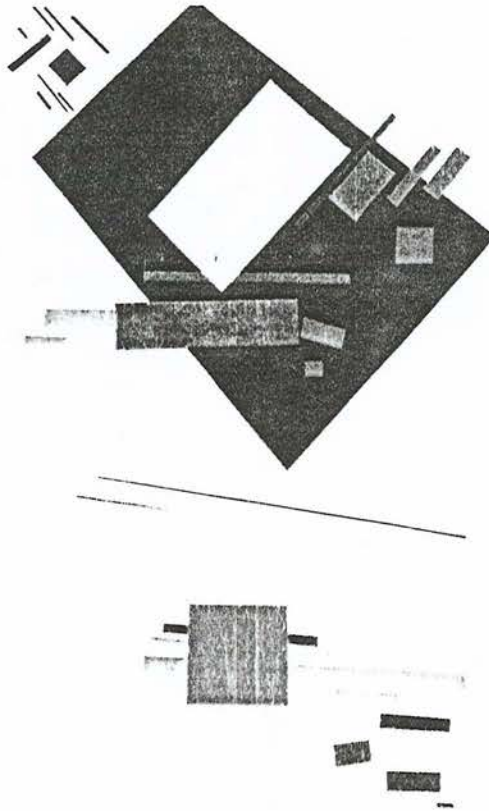
Resim 41. Vasily Kandinsky, “Doğaçlama No 30”, 110x110 cm, yağlıboya, 1913.



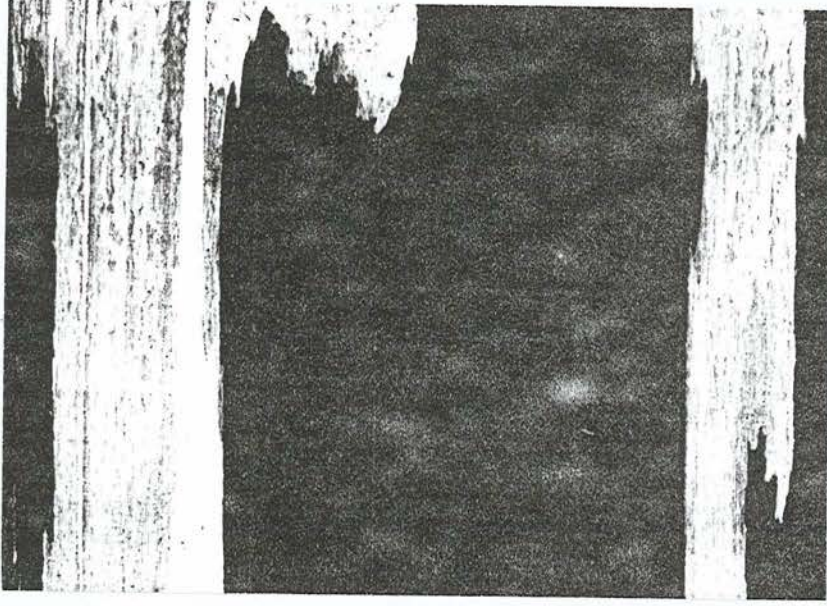
Resim 42. Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavi ile kompozisyon”, 50x50 cm, 1930.



Resim 43. Pablo Picasso, “Ambroise Vollard”, 92x65cm, yağlıboya, 1910.



Resim 44. Kasimir Malevich, “Süprematizm”, 101.5x62 cm, yağlıboya, 1915.

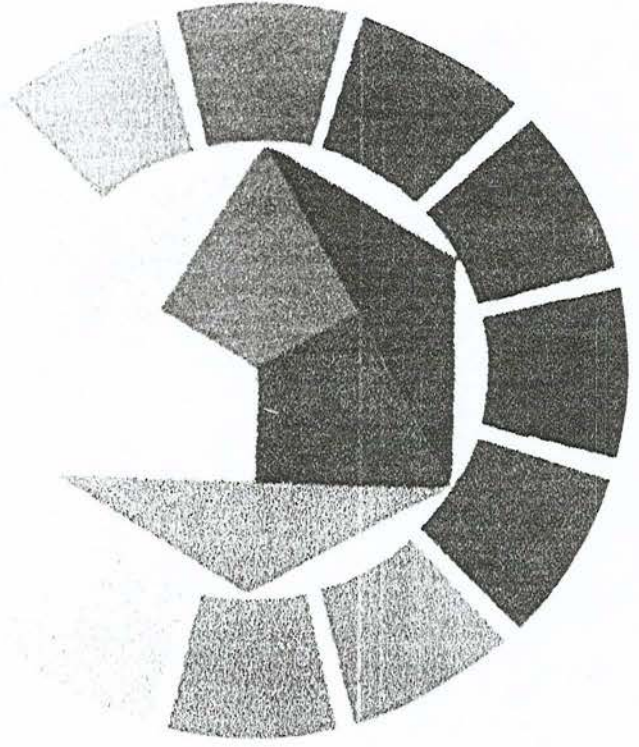


Resim 45. Clyfford Still, 288x496 cm, yağlıboya, 1954.

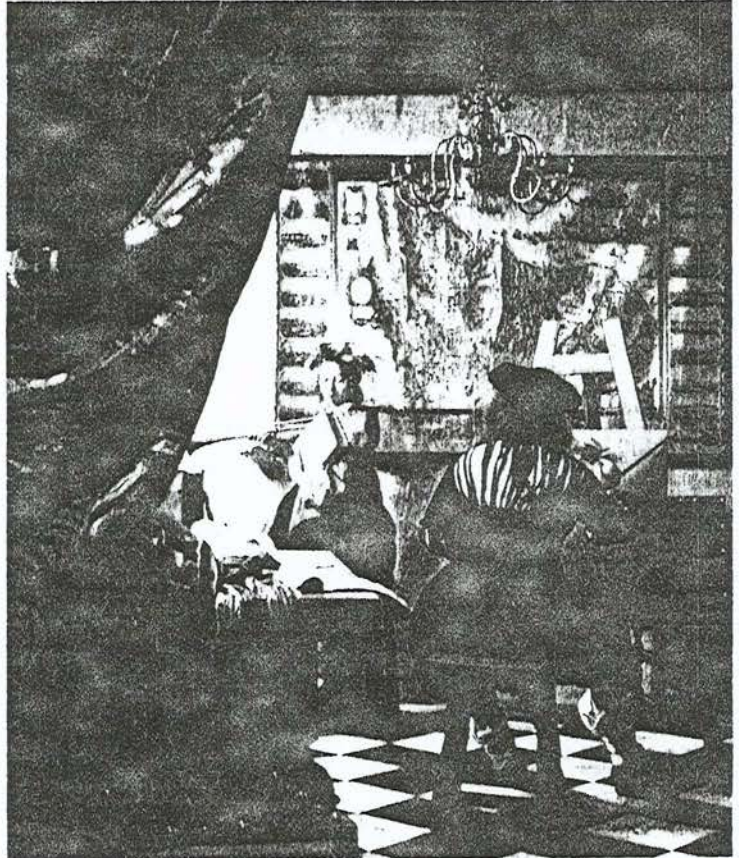
Karşılıklı renk kontrastlığı, renk çemberinde kırmızının karşısına yeşil, mavinin karşısına turuncu, sarının karşısına mor gelmesiyle oluşur (Resim 46). “Karşılıklı renkler, lacivert hariç beyaz ışığın tayfındaki renklerdir.... Yalın renkler resimsel anlatımda genellikle yanyana kullanılmazlar. Çünkü bu renkler, renk doygunluğu ve parlaklığı bakımından en şiddetli durumdadırlar ve birbirleriyle olan ilişkilerinde gözü rahatsız ederler.”³⁹ Açık-koyu kontrastlıkta ise, ışık ve ışıksızlık durumu söz konusudur (Resim 47). Doğayı gözlediğimizde bu açık-koyu etkileri çok daha belirgin bir biçimde algılarız. “Renk uyumunun temel prensibinde olduğu gibi, düzenlemeyi oluşturan siyah-beyaz ve gri tonların toplam karışımları, gözde orta gri etkisi yaptığında dengeden bahsedilebilir.... Görsel anlatımda açık-koyu etkinin arttırılması, renk şiddetlerinin, siyah-beyaz veya başka bir renk karıştırılarak zayıflatılması ile olanaklıdır.”⁴⁰ Sıcak-soğuk renk kontrastlığında ise kırmızı ve kırmızı turuncu en sıcak, mavi ve maviyeşil de en soğuk renk olarak karşımıza çıkmaktadır. Sarı, kırmızıya göre soğuk, maviye görede sıcak bir renktir. Doğaya baktığımızda sıcak renkler daha önde, soğuk renkler daha arkada gözüktür.

³⁹ Abdullah Demir, Temel Plastik Sanatlar Eğitimi (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 1993), s.40

⁴⁰ Aynı, s.43.



Resim 46. Renk emberi



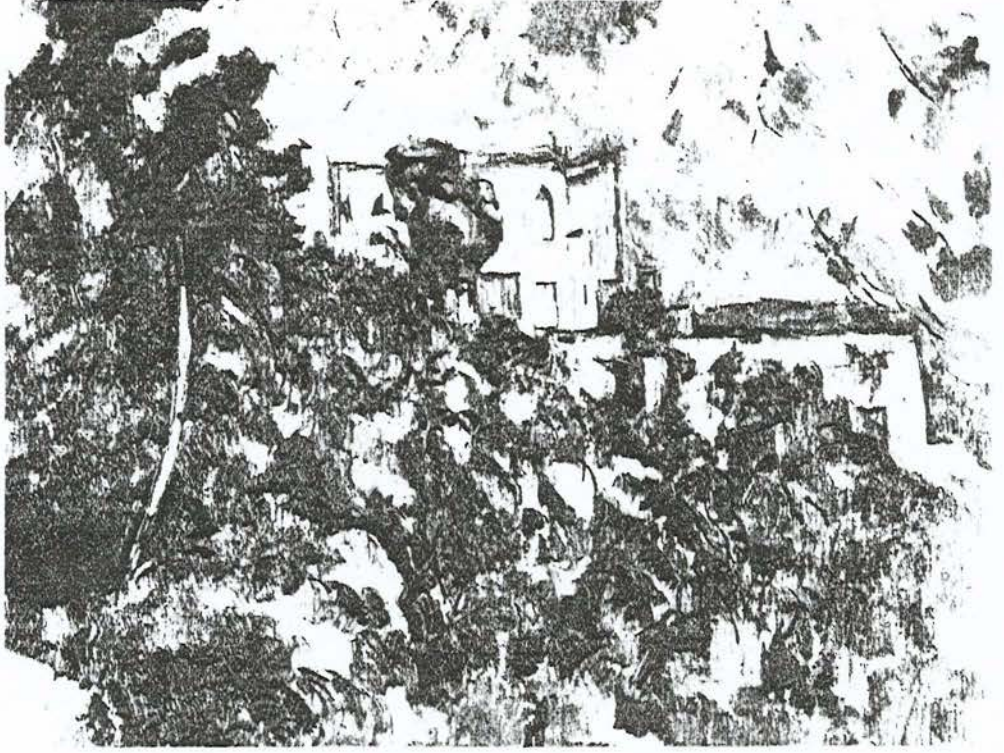
Resim 47. Jan Vermeer,
"Sanatçı ve Modeli",
120x100 cm,
yağlıboya.

Yeni izlenimciler, renk teorilerini rengin sıcak soğuk etkisini kullanarak geliştirmişlerdir. Ancak Cézanne, rengin sıcak-soğuk etkisini çok daha farklı bir biçimde kullanmıştır (Resim 48). Cézanne'nin resimlerinde öndeki sıcak soğuk renk şiddetleri ve etkileri resmin gerilere giden planlarında da aynı etkide bulunmaktadır. Cézanne'la, sıcak renklerin önde soğuk renklerin arkada kullanılması kuralı da yıkılmıştır.

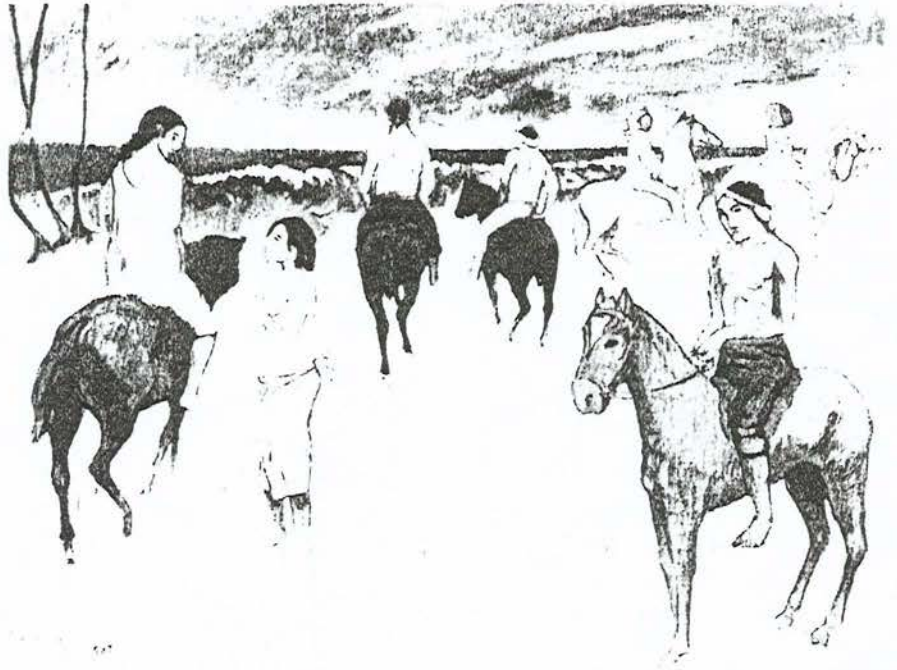
Renkler arasındaki bir diğer etki de tamamlayıcı (Komplemanter) renk kontrastlığıdır (Resim 49). “İki pigment rengin karışımı nötr griyi veriyorsa bunlara tamamlayıcı renkler denir.”⁴¹ Birbirinin tamamlayıcısı iki renk, fiziksel olarak birleştiğinde beyaz ışığı verir. Birbirini tamamlayan renkler birbirlerinin nötrleyicisidir. Sarı, kırmızı ve mavi birleştiğinde nötr gri elde edilir. Renk çemberinde de sarı-mor, kırmızı-yeşil, mavi-turuncu birbirinin tamamlayıcısıdır. Bir ana rengin tamamlayıcısı diğer iki ana rengin karışımıdır. Mavi-kırmızı ve sarı, kırmızı-sarı ve mavi, sarı-kırmızı ve mavi birbirinin kontrastı ve tamamlayıcısıdır. Tamamlayıcı renkler kendi aralarında açık-koyu, sıcak-soğuk etkide gösterirler. Simültane (eşzamanlı) renk kontrastlığında ise aynı anda olmayan renginde varmış gibi gözükmesidir. “Fizyolojik açıdan renk, gözün ağ tabakasında sarı, kırmızı ve mavi-gri renklere duyarlı sinirler tarafından algılanır... Bir renge uzun süre bakıldığında, o renkle ilgili sinirler yorulduğu için değişmiş başka tonlar algılar. Örneğin, büyükçe bir sarı kareye uzun süre bakıldığında, sarı karenin ortasındaki küçük gri kare gözde mor etkisi yapar. Bunun gibi diğer renkler de ortada bulunan gri kareye tamamlayıcısının etkisini verirler.”⁴² Simultane renk kontrastlığı, renkler ve ortalarındaki grinin, değerlerinden birşey kaybetmedikleri halde, aynı anda gözde üçüncü bir rengin oluşmasıdır.

⁴¹ Aynı, s.49.

⁴² Aynı, s.53.

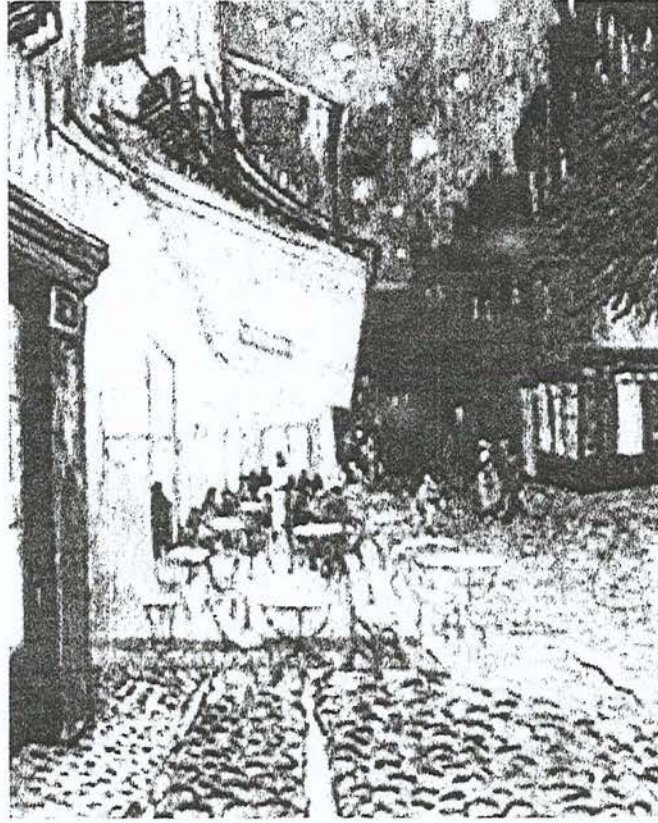


Resim 48. Cezanne, "Le Château Noir", 73.6x93.2 cm, yağlıboya, 1906.



Resim 49. Gauguin, "Kıyıda Atlılar", 73x92 cm, yağlıboya, 1902.

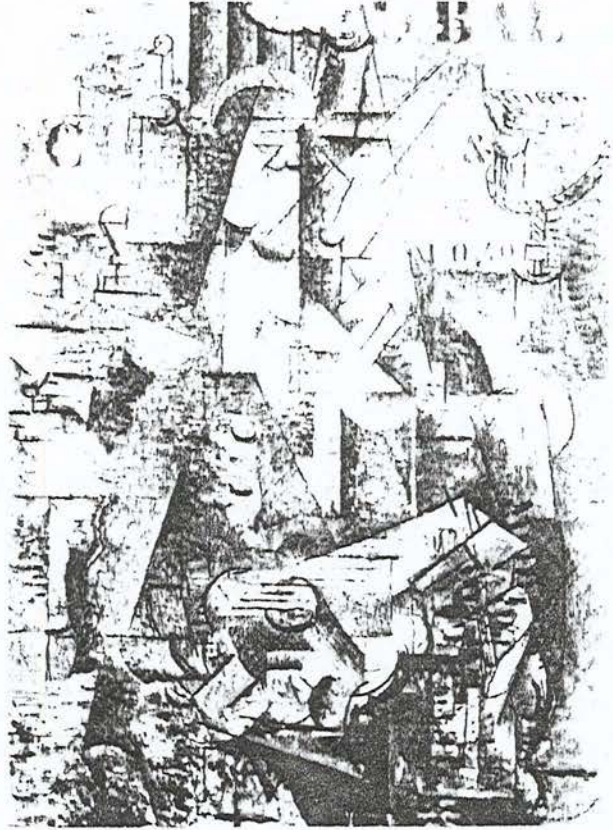
**Resim 50. Van Gogh,
“Teras Cafe’de
Gece”,
81x68.5 cm,
yağlıboya,
1888.**



Kalite kontrastlığında ise rengin, ışıklılık ve ışiksizlik ilişkisi söz konusudur (Resim 51). “Rengin gerçek değeri en ışıklı halidir. Renk ışiksizlandıkça şiddeti zayıflar, pigment olarak rengi ışıklandırma beyazla olmaz çünkü beyaz, renk doygunluğunu yok eder, ancak karmen kırmızı, koyu mavi, koyu mor, koyu yeşil vb. renkler bir miktar beyaz katıldığında renk karakterleri hafif değişiklik gösterebilirler daha parlak etkiye sahip olurlar. Beyaz arttırıldığında renk ışıklanmaz tersine yok olur.”⁴³ Rengi siyahla ışiksizlandırabiliriz. Bir renk, ışığı azaltılmış kaliteleri ile birlikte kullanıldığında ışıklı hale gelir. Renk ışiksizlandıkça geriye gider, boşluk ve hacim etkisi de yaratır. Miktar kontrastlığında ise renklerin kendi aralarında “fazla-az, büyük-küçük, şiddetli-zayıf, ilişkileri ile göze vermiş olduğu etki dengesidir. Renklerin birbirilerine göre, öne çıkma, arkaya gitme, gözü daha fazla uyarma, daha az uyarma etkileri açık-koyu, şiddetli-şiddetsiz, sıcak-soğuk, ışıklı-ışiksiz ve gözün hassas ve

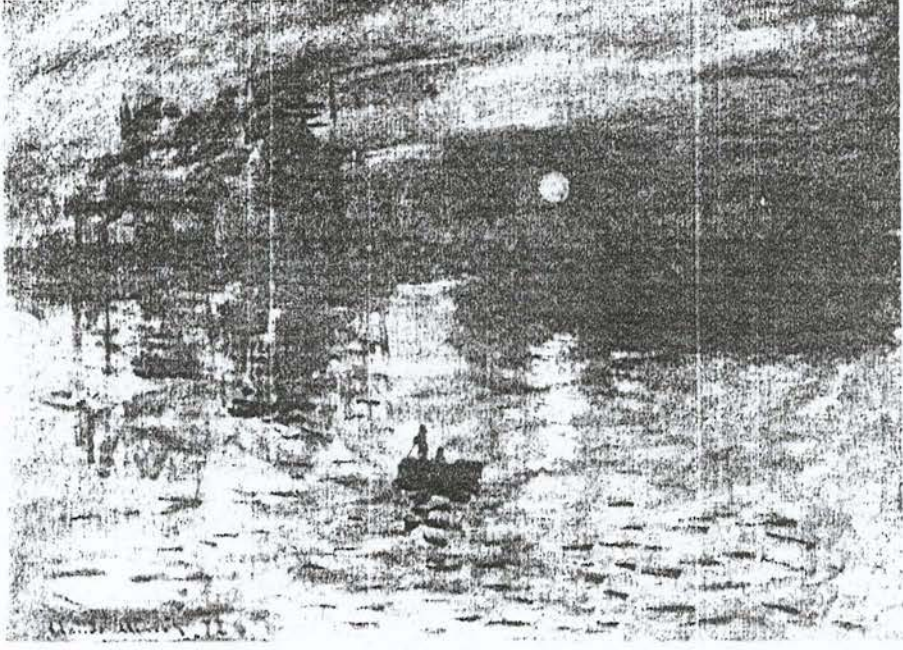
⁴³ Aynı, s.56.

daha hassas olduğu renklere, göre değişiklikler gösterir.”⁴⁴ Miktar kontrastlığında sıcak renkler soğuk renklere göre gözü çok fazla uyardığından sıcak renklerle orantılı olarak soğuk renklerin kullanılması ile oluşur (Resim 52). Bunlar, bir birim sarıya üç birim mor, bir birim turuncuya iki birim mavi, bir birim kırmızıya bir birim yeşil olarak, dengelenirler. Resimsel düzende renkler arasındaki bu ilişkiler de renklerin miktar olarak toplamı orta griyi verdiğiinde denge sağlanmış olur. Resimsel anlatımda da bu zıtlık ilişkileri resimlerde dengenin oluşmasına neden olur.



**Resim 51. Georges Braque,
“Portekiz’li”,
117x81.5 cm,
yağlıboya, 1911.**

⁴⁴ Aynı, s.60.



Resim 52. Claude Monet, “İzlenim, Gün Doğumu”, 49.5x64.8 cm, yağlıboya, 1872.

1.5. GÖZLEM ve YARATICILIK

İnsanın zeka ve düşünce gücünün, dış gerçekleri kavrayıp bunları yorumlayabilme yeteneği ile yaratıcılığı oluşur. Bu özellik kişiden kişiye değişen bir yapı gösterir. Yaratıcılığı, içinde bulunulan zaman ve bu zamanın imgesel yanı ile kişinin içinde bulunduğu kültürel ortam da etkiler. İnsan zekası her zaman ekilmeye hazır bir tarlanın ekilip ürün vermesine benzer. Dünyayı gözleyen insan gözünün, baktığı şeyi görmesi, gördüklerini kavrayıp öğrenmesi, öğrendiklerini de özümseyerek bilmesiyle ve bunların bilincinde çok farklı bir biçimde sentezlenmesi ile yaratıcılığı ortaya çıkar. Bu nedendir ki sanatçının temel niteliklerinden biri de yaratıcılığıdır. Sanatçının birikimleri ve sezgileri sonucunda dışında varolan dünyaya, karşıt bu dış dünyanın nesnelere ile kendi içsel dinamiklerinin farkında oluşu ve bütün bu elemanları bir araya toparlayıp farklı bir dünya yaratmasına ve bizleri de bu dünyaya inandırmasına yaratıcılığı neden olur.

Bu nokta da ortaya çıkan yeni ve farklı buluş, gözlemlerle yakalanan dış dünya gerçekleri, sanatçının yaratıcılığı ile farklı gerçeklere ve biçimlere bürünerek bir yanılısama yaratır.

Resim sanatı tarihi içinde rönesanstan, modern sanata kadar sanatçıların iki boyutlu düzlem üzerinde giriştikleri yaratma eylemleri insanlığın, bilimsel, teknolojik ve kültürel olarak gelişmesinin sebebi olmuştur.

Sanatçının dış dünya hakkındaki bilgi birikimleri çoğaldıkça ve yaratıcılığı ile buna yeni eklemeler yaparak, bilgi dağarcığını genişlettiği içindir ki, yaratma eyleminin malzemeleri sonsuz bir şekilde katlanarak büyük bir hızla artmış ve artmaya da devam edecektir. Sanatçının hayal edebilme gücü ve bu hayalindeki nesnelere imleri ile oluşturulan yeni gerçeklik sanatçıya, yaratıcı denmesini gerekli kılmıştır. Çünkü sanatçının bulup ortaya çıkardığı ürün yeni ve bilinenlerden farklıdır, kendi gerçekleri ve doğası vardır. “Bu duruma göre, bir sanat eseri yaratmada en azından sağlıklı bir aklın başarısı söz konusudur ki ancak böylesine bir akıl, özgürce amaçlanan bir hedefte bilinçli bir yaşamdan güç almaktadır.”⁴⁵

Akıl ile duygunun evrimsel gelişimi sonucu yaratıcılık duygunun çeşitli etkilenişleri ile “gel-gitlerin oluşturduğu umut, keder, üzüntü, acı, korku, kin, nefret, dehşet türünden anlatım kontrastları, aşırı oranda sarsıntılara neden olan esinlenişlere de yol açmaktadır ki, yaratıcı espriyi kolayca harekete geçirebilen bu tür sarsıntılar, gelişimi ancak sonsuz ideal ve espri doğrultusunda güçlendirilebilen akıl ile duygunun daha çok ortak etkinliğinden yansıyan güçle büyük çaptaki sanat eserlerine dönüşebilmektedir.”⁴⁶ Resimsel anlatımda, acı, ıstırap, dehşet, nefret vb. olumsuz etkenlerin dışında pozitif duygular içine girmesi, yaşama bakış ve yaşamın gerçeklerini özümseyişle ürettiği eserler de, yaratıcılığın

⁴⁵ Cevad Memduh Altar, Sanat Felsefesi Üzerine (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 1996), s.29.

⁴⁶ Aynı, s.31.

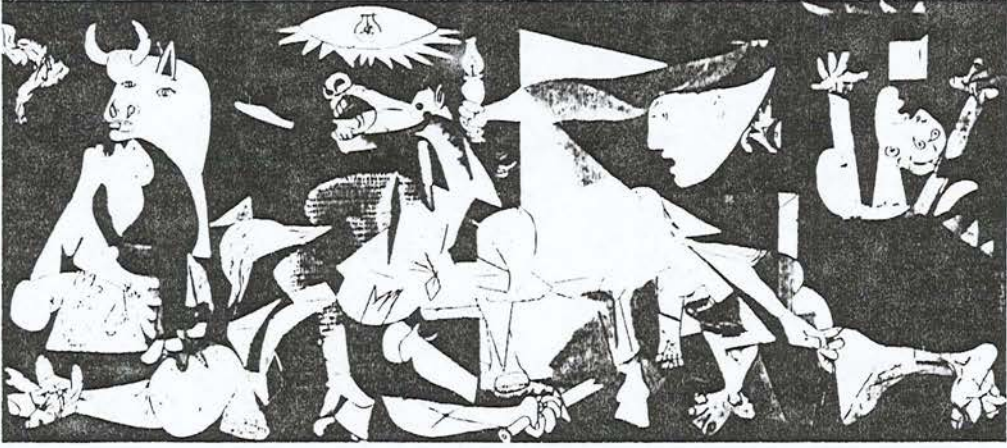
ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Sanatçı kişinin doğuştan varolan yetenekleri, zekası, neyi, nasıl ifade etmesi gerektiğine dair verdiği karar ve içinde bulunduğu dış gerçeklik ile iç dünyası, sanatçıyı devamlı rahatsız eder. Bunun sonucunda da sanatçının, çevresinde varolan görünümlerin dışında, onlardan yola çıkarak yeni görünümlerle içinde bulunduğu ortamı değiştirmeyi ve bu değişikliği yansıtmayı amaçlaması ile yaratıcılığın düşünsel kurgulamalara dönüşmesi sağlanır.

Bu düşünsel kurgulama, Picasso'nun "Guernica" adlı tablosunda çarpıcı bir biçimde verilmektedir (Resim 53). 1937 yılında İspanya hükümeti tarafından, Paris'te yapılacak Dünya Fuarı için Picasso tarafından anıtsal bir resim yapması istenmiştir. "Picasso bu isteği geri çevirmemiş, "Ressam ve Atölyesi" konulu bir resim yapmaya karar vermişti..."⁴⁷ Ancak Guernica'nın bombalanması haberini duyunca Picasso daha önce yapmayı düşündüğü resimden vazgeçti. Yaratıcılığını bir şok etkisiyle uyaran bu olay sonunda Picasso sayısız taslak ve çizimden sonra, "O çağda yaşayanların aklına kazınmış tarihsel bir gerçeğe ilişkin kapsamlı kişisel görüşü böyle biçimlendi; bunu, resim dilinin kuralları içinde gerçekleştirdiği öznel bir çözümleme ile yansıttı"⁴⁸ ve yarattı. "Picasso'nun yorumu ve olayı resim diline tercüme edişi, Guernica'nın yerle bir edilmesini yüzyılın unutulmaz olaylarından biri durumuna yükseltti... Resmin değeri ve özgünlüğü yalnızca tarihsel gerçekliğe uygun ya da olup bitenin dümdüz bir anlatımı olmasından değil ıstırapın zaman aşırı sürekliliğini yansıtmasından kaynaklanır....Olayı bir tarihçi, bir gözlemci gözüyle aktarmak yerine, kendi kişisel dehşetini anlatır ressam. Resim,tarihsel bir gerçeği yansıtmaktan çok, bu olayın ressam üzerindeki etkisini gösterir."⁴⁹ Guernica'nın bombalanması, Picasso'nun, neyi nasıl ve niçin yapmak istediğine dair verdiği kararlar yaratıcılığının bulunduğu düşünsel kurgulama sonunda da Guernica'yı ölümsüzleştirmiştir.

⁴⁷ Ingro F. Walther, Öncü Ressamlar Picasso, Çeviren: Ahu Antmen, (İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997), s.68.

⁴⁸ Aynı, s.69.

⁴⁹ Aynı, s.67.



Resim 53. Pablo Picasso, “Guernica”, 350x780 cm, yağlıboya, 1937.

Yaratma eylemi gözlemlerle desteklenerek kişisel ve özgün biçimler bulunmasına neden olur. Bunun sonucunda daha sonra gelecek olan sanatçılar için bir birikim olur, esinlenişlere yol açar.

Ressamın, tualin karşısına geçtiğinde yapacağı şeyi bir kurgulama sonucunda oluşturması, yapacağı şeyi bilmesi, yaratıcılığa ters düşmektedir. Gerçi ortaya çıkarılacak yaratı bilinenleri de kapsar, ancak bilinmeyene doğru bir yolculuğun serüvenlerinde dolaştırır sanatçıyı ve eser o noktada ortaya çıkar. Yaratıcılık, gözlemlerle desteklenerek resimsel anlatımda olmayanı bulup çıkararak kişisel bir olgudur. Bu olgu sanatçının ifade ediş biçimiyle de bir dil oluşturur. Bu dilin, genişlemesi ve çevrede varolan ancak kimsenin göremediği veya bilmediği biçimleri bularak çıkarması insanın bakış açısının gelişmesine neden olur. Bu yüzden ki görsel anlatımda, ressam renkleri ve biçimleri ile imgelem dünyasında varolan gerçeklerini, iki boyutlu düzlem üzerinde çok boyutlu ve yönlü, farklı renkler biçimler ile oluşturur. Gerçeğin karşısına yeni gerçekler çıkarır. Bu arayış yüzyıllar boyu sürmüş, evrimleşerek, gelişerek, günümüze kadar gelmiştir. Yaratıcılığın zaman içerisinde evrimleşmesi değişen dış gerçekler ve yaşam koşulları yaratıcılığın ortaya

ıkmasını ve çıktığı zaman diliminde içinde bulunulan anın sosyal yapısını da bize sunmasına neden olmuştur. Rönesanstan önce ve sonra sanatçıların buluşlarına yeni buluşlar ekleyerek gelişmesi, akımların kendi içinde farklı gözlem ve düşünsel değişimleri izlemesi, değişen dünyaya farklı biçimler sunması, yaratıcı sanatçıların yaratıcı görmeleriyle gerçekleşmiş ve gerçekleşmeye de devam etmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

RESİMSEL ANLATIMDA ALGI

2.1. ALGILAMA

2.1.1. Algılama Nedir?

“Duyumlar aracılığıyla dış yada iç gerçekliğin bilinmesi.”⁵⁰ “Bir olayı veya bir nesnenin varlığını duyum yolu ile yalın bir biçimde bilinç alanına almak....”⁵¹ “Kişinin duyarlılığı ile zekasının birlikte işlemesinden doğan üstün seviyede bir dünya tahlilidir. Duyarlılık ile yani duyumsal alıcıların bütünüyle dış nesnelere, sinir sistemimizi ve sinir merkezlerimizi harekete geçirir.”⁵² Bunun sonucunda da insan nesnelere kendi dışında bir dünyaya yerleştirir, algılar.

Algılama, kişinin duyuları, zekası ve bilincine aktardığı bilgi birikimleri ile dış dünyanın biçimleri üzerine, verdiği bir yargıdır. İdealistlere göre dış gerçekleri bilinç şekillendirir ve bilincimizde oluşan gerçekleri algılarız. Gerçekçilere (Realistler) göre her türlü algıdan bilinçten önce bir dış dünyanın varlığı söz konusudur. Bu dış dünyadaki nesnelere, çeşitli duyuşsal temaslar yolu ile bilincimize yerleşirler ve bunun sonucunda da o nesnelere veya olayların ne olduğuna dair akıl yürütmeye başlarız. Bu akıl yürütme, zekanın yaratıcı etkinliğinin sonucunda dış nesnelere gerçeklerin bilincimize kavramsal semboller halinde yüklenen

⁵⁰ Gelişim Hachette, Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 2 (Gelişim Yayınları, İstanbul, 1983) s.99.

⁵¹ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, Cilt:1 (Yeni Baskı, Ankara, 1988), s.50.

⁵² Meydan Larous Büyük-Lugat ve Ansiklopedisi, Cilt:1 (Meydan Yayınevi, İstanbul, 1969), s.307.

verilere dönüşmesine neden olur. Akıl ile bilince yüklenen bu semboller arasında ilişki kurmaya başladığımızda da duyularımızın bize gerekli olan bilgileri nasıl ve ne ölçüde verebildiklerini de düşünmemiz gerekir. Gerçekçi görüş bu nedenledir ki daha önemli ve konuya daha yakın gözükmektedir.

Gözlemlerle doğayı tanımaya çalışan ilk insan, duyularının ona sunduğu her türlü bilginin doğruluğunu kabullenmiş gibi gözükmektedir. Bu nedenledir ki perspektifin bulunması sanat tarihi içerisinde uzun bir süreçten sonra olmuştur. Bu buluş, insanın gözlemleri ile çevresindeki dış gerçekleri duyuları ile bilgi birikimlerine dönüştürmesi sonucunda bulunmuştur. Dış gerçekler biz istesekte istemesekte vardır ve bunlarda maddenin özünün algılanması sonucunda oluşmamışlardır. “Bu yüzden durumlar ve evrenin biçimi objektiftir. Mutlak gerçektir...Bunun içindir ki duyularımız çok aşağı ve üstün durumları algılayamaz. Çünkü duyular subjektif olaylardır. Üstelik alışılmış deneyden geçmiş ortam dışında bilinçsiz olan duyular aldanırlar. Örneğin, “bir görme olayında ağ tabakayı etkileyen nesne... anormal koşullar içinde bulunuyorsa, yada beyin anormal koşullar içinde bulunuyorsa, beyin bellek yardımıyla uzak kalarak gözden gelenleri olduğu gibi yorumlar ve nesne gerçek durumundan çok farklı olarak yüzeysel biçimde algılanır.”⁵³

Resimde algılama çok yönlü ve boyutludur. Mağara resimlerinden günümüze gelen insanın dış gerçekleri yansıtmaya eylemi insanın kendi dışındaki dünyayı algılaması ile gerçekleşmiştir.

Algı, objektif olan dünyanın renkleri, biçimleri üzerine insanın subjektif olan değerlendirmeleri sonucunda ortaya çıkmış bir kavramdır. Ressamın gerçeği arayışı, gözlemlerle bilincine yüklenen bilgi birikimlerini yansıtmaya becerisi yanında, bunlardan yola çıkarak yeni gerçekler bulma becerisi de somuttan soyuta doğru düşünsel bir boyut

⁵³ Paul Guillaum, *Introdustion a la Psychologie*, s.28.

Kayıhan Keskinok, *Biçimleme Görsel Algının Gelişim Sorunları ve Bedri Baykam*, (Ankara, Güzel Sanatlar Matbaası, 1968.), s.35.

kazandırmıştır, sanata. Algılama, algılanan gerçeklerin çokluğu ve büyüklüğü yanında ressamın bunları algılama biçimine göre de şekillenir. Bunlar düşüncelerine, yaşantısına, bilgi birikimine, duyularına ve içinde bulunduğu çağ ile sosyal yapıya göre oluşur.

Bunun yanında resmin algılanması da izleyicinin algılama gücü ile içinde bulunduğu sosyal yapı, bilgi birikimi, duyuları ve içinde bulunduğu çağa göre biçimlenir ve algılanır.

Bu yüzden ki resimsel anlatımda algılama sanatçının ve izleyicinin sanat yapıtı aracılığıyla bu dünyanın gerçeklerinin dışında yeni gerçekler arama ve duyumlama çabaları ile düşünce dünyasının genişleyip kendisini çevreleyen dış dünyaya karşıt yeni gerçekler yaratma çabasıdır. Bugüne kadar yapılmış bütün resimleri buna örnek gösterebiliriz (Resim 54).



Resim 54. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evliliği”, 81.8x59.7 cm, yağlıboya, 1434.

2.2. GESTALT

“Psikolojik olayların, bir bütün veya biçim olduğunu savunan görüş. Biçim, boy durum.”⁵⁴ “Genellikle algısal bir özlüğün, bir parçalar topluluğu olmaktan çok bir bütün olarak ele alınması.”⁵⁵ “Bu teoriyi benimseyenler olayları, unsurlarına ayırmaya kalkmadan bütünüyle kavramayı öngörürler. Buna göre algılar, ayrı ayrı durumların birleştirilmesinden meydana gelmez; biz dış varlıkları bir bütün içinde algılarız. Çocuk bahçedeki köpeği ayrıca görüp düşünemez. Köpek resmini, bahçe ile birlikte yapar.”⁵⁶ Biçiminde tanımlarla açıklanmaya çalışan bu sözcük Almancadan dilimize geçmiştir. 1912 yılında ortaya çıkmış, psikolojide bir akımdır. “Ehrenfels (1859-1932) tarafından ortaya atılmıştır; önde gelen açıklayıcıları Max Wertheimer (1880-1944), Wolfgang Köhler (dog, 1887) ve Kurt Koffka (1886-1914) dir.”⁵⁷

Doğaya baktığımızda ağaçları, dağları açık-koyu ve üzerlerindeki ışık değerleri ile ve salt biçimleri ile algılamayız. Bir bütün olarak ağaçlar ve dağlar olarak algılayıp bütünleştiririz. Bu tek bir film karesinin yalnız başına hiç bir anlamı olmadığı ancak bu karelerin oluşturduğu bütünü film olarak algılamamız şeklinde örneklenebilir. Nesnelere doğada tek başına değildir. Çevreleriyle içinde buldukları zamanla veya yaşamsal koşullarla birbirleriyle ilişki içerisinde. Bu nedendir ki bütünü oluşturan parçaları tek tek ele almak algılamak yanlış olur. Nasıl ki bir motor değişik biçimlerde olan parçalardan oluşup işlevini yerine getiriyorsa ve bu parçalar tek başına birbirlerinden

⁵⁴ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, Cilt:1 (Yeni Baskı, Ankara, 1988), s.544.

⁵⁵ Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Cilt:8 (Gelişim Yayınları, 1986), s.4537.

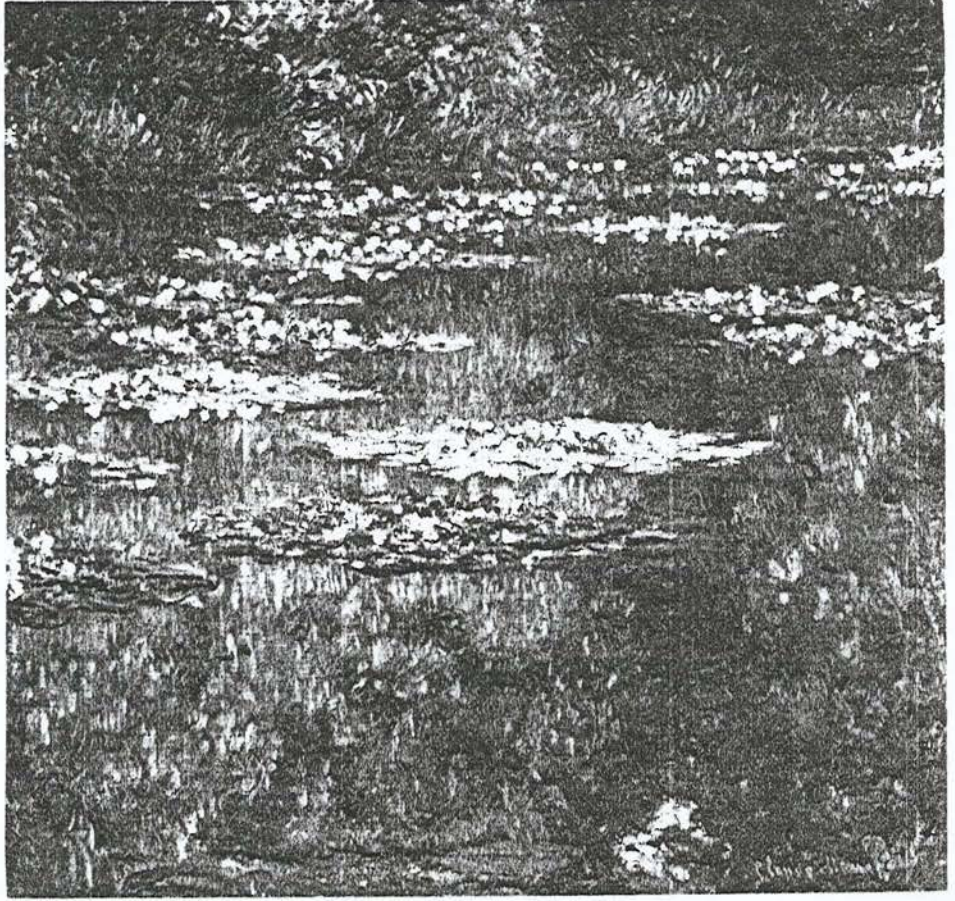
⁵⁶ Ansiklopedik Sözlük, Cilt:2 (Milliyet Yayınları, İstanbul, 1967), s.768.

⁵⁷ M.Rosenthal ve P.Yudin, Felsefe Sözlüğü, Çeviren:Aziz Çalışlar (Sosyal Yayınları, 1972), s.187.

bağımsızken bir işe yaramıyorsa, görsel algılamada da biçimler birbirleriyle ilişki içerisindedir. Birbirleriyle olan ilişkileri sonucunda da bütün olarak algılanırlar.

Monet “Nilüferler” adlı tablosu için Giverny’de ki bahçesinde bulunan havuzlarda nilüfer yetiştirmiş ve bunların resmini yapmıştır (Resim 55). Nilüferleri tek başına değil içinde buldukları su havuzu, otlar, ağaçlar ile etrafa saçılan ışığın etkilerinin oluşturduğu bir bütün olarak izleyiciye sunmuştur. Resmin algılanması açısından nilüferlerin gerçekliği ile Monet’in oluşturduğu yanılsama, izleyicinin bu gerçekleri bir bütün olarak görmesini ve bu yanılsamayı gerçekmiş gibi algılamasını sağlamaktadır. İki boyutlu düzlem üzerindeki, bu nesnelere veya biçimlerin bütünü oluşturma arayışları, resimsel anlatımda somuttan soyuta izlenen süreç içerisinde, sanatçının gerçekleri algılama ve yorumlama biçimiyle, değişime uğrasa da, resmi oluşturan biçimler ve renkler bir bütünü oluşturur ve birbiriyle dengesel ilişki içerisindedirler. Resim, kendi oluşumunu sağlayan biçimlerin, renklerin tek tek algılanması değil, biraraya gelen bu biçimlerin renklerin bir bütün olarak algılanması ile hayat bulur.

Şüphesiz Monet ya da diğer ressamın Gestalt teoremine göre resim yapmamışlardır. Ancak resmin kendisi, algılanma ve oluşum süreci içinde, ressamın algılama ve algıladıklarını bütünleştirme eğilimiyle oluşmuştur.



Resim 55. Claude Monet, “Nilüferler”, 87.6x90.8 cm, yağlıboya, 1904.

2.3. ALGIDA DUYUM ve DUYULAR

İnsan beyni, duyular yoluyla dış dünyanın gerçekleri üzerine duyumda bulunur. Bu duyumlar kişiden kişiye değişen, öznel bir yapı gösterir. Duyular ve duyumların zihinde oluşturduğu verilerle de dış dünya algılanır. “Modern psikoloji, duyumları on sınıf içinde ele alır. 1) Görme duyumları, 2) İşitme duyumları, 3) Koku duyumları, 4) Tat duyumları, 5) Dokunma duyumları, 6) Isı duyumları, 7) Kasların hareket duyumları, 8) Denge duyumları, 9) Ağrı duyumları, 10) Canlılık duyumları.”⁵⁸ Bu duyumlar içerisinde görme ve işitme duyumlarımız

⁵⁸ İsmail Tunalı, Estetik, (İstanbul:Cem Yayınevi, 1984), s.51.

diğerlerinden ayrılır. Resimsel anlatımda, görsel bir etkinlik olduğundan dolayı nesnelere olan ilişkilerin görme duyusunun duyuları ile zihne aktarılması söz konusudur. Ancak göz duyarlılık sınırları içerisinde kalan biçimleri, renkleri ve ışığı algılayabilir. Örneğin; hastalıklara neden olan virüsleri çıplak gözle göremeyiz, belli dalga boylarındaki renk ve ışığı algılayabiliriz. Göz doğanın ancak belirli fiziksel değişimlerini beynimize iletebilir.

Bu nedenlerdir ki ressamın görme duyuları ile çevresini algılama ve yansıtma biçimi duyularının duyulama gücüyle de ortaya çıkar. Görme ve işitme duyularında nesneye doğrudan dokunma söz konusu değildir. Nesnelere belli uzaklıktan görür ve işitiriz. “Bir tabloyu, söz gelimi estetik olarak duyularken tabloya gözümüzü dokundurmayız, aynı şekilde bir müzik yapıtını duyularken de kulağımızı sazlara dokundurmayız. Görme ve işitme duyularının bedensel dokunumdan olan bu bağımsızlığı, görme düzenleri ve duyum biçimleri oluşmasına olanak verir.”⁵⁹ Bunun sonucunda da algılama duyularının bu esnek yanı kişiden kişiye değişen bir yapı gösterir.

Aynı yerin resmini yapan birçok ressam farklı gözlem ve duyular içerisinde gördükleri yeri farklı farklı yansıtır bu da görme duyusunun bilinçlenmesi ve algılanması ile oluşmaktadır.

Görme duyusunun, resim sanatında en yoğun olarak kullanıldığı dönem olan empresyonist akım, içerisinde görme duyularının dışında, sanatın başka bir konusu yoktur (Resim 56). Günün değişen ışığı ve renkleri izlenir ve algılanır. Sanatçı dış dünyayı sanat yapıtına dönüştürürken, görerek duyuladığı görüntüleri yansıtmaya çalışır.

⁵⁹ Aynı, s.53.

**Resim 56. Claude Monet,
“Vetheuil’deki
Çiçekler”,
92.5x73.5 cm,
yağlıboya, 1881.**



“Duyu verisi diye sözünü ettiğimiz şeyler, zihnimizin, nesne ve çevresi üzerine edindiği bilgilere dayanarak kendi kurduğu imgelerdir. Çevremiz üzerine bir takım hazır imgelere dayanarak bilgi ediniyor değiliz; tersine, o imgeler çevremiz üzerine edindiğimiz bilgilere dayanılarak kurulmaktadır.”⁶⁰

Resimsel anlatımda da sanatçılar bu bilgilere duyularıyla ulaşabildikleri ölçüde gerçekçi yapıtlar ortaya çıkarmışlardır. Mağara resimleriyle başlayan duyumlama, insanın yüzyıllar boyu geçirdiği çevresel ve düşünsel evrimle dış dünyayı algılama çabası bugün insanlığın dünyanın sınırları dışında uzayın ve evrenin duyulanması ve algılanması üzerine verdiği çabayla devam etmektedir. Resimsel anlatımda, hızla değişen bu yapı içerisinde sanatçının duyum ve duyuları bu gerçekleri yakalayıp farklı gerçekler ve biçimler oluşturup yansıttığı yapıtlarında, izleyenin duyularına bir boyut kazandırmaktadır. Bunu yapıtlarına en iyi uygulayan sanatçılardan biri olan Rene Magritte “Sözcüklerin Kullanılışı” adlı resmiyle duyum ve duyularımız ile edindiğimiz bilgileri çarpıcı bir biçimde sorgulamaktadır (Resim 57). “Bu yapıt, Magritte’nin

⁶⁰ Vehbi Haçıkadiroğlu, Bilgi Felsefesi, (İstanbul, Metis Yayınları, 1985)- S.36.

betimlemelerle sözcükleri yanyana getirdiği resimlerinden biridir. Burada bir tabela ressamının yapabileceği bir piponun altına bu bir pipo değildir. Sözcüklerinin eklendiğini görürüz. Beklentimize göre, bu sözcükler karşısında ya şaşırırız, ya da onları hemen kabul ederiz. Bu elbette içine tütün konup yakılacak bir pipo değil, tual üzerine sürülmüş boyadır. Ama görüntülere baktığımız zaman, böyle sağ duyuya dayanan tepkiyi bir yana bırakırız. Görüntüler bizde bir takım duygular uyandırdığına göre, gösterilen ile gösteren arasında gerçekçi bir ayırım yapmamız anlamsızdır... Çünkü gördüğümüz şu yada bu sapı olan içi kirli ya da ağızlık yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil genel bir pipodur. “Pipo” dediğimiz nesnenin varlığını, kafamızdaki pipo kavramı belirler. Kuşkusuz “pipo” sözcüğü bir İngiliz ya da Fransız için yeterli olabilir, ama bir İtalyan, bir Kızılderili ya da Çin’li için bunun aynı anlamı taşıması gerekmez. Resmi gören bazı kimseler pipoyu hemen tanıyacaklardır; ama sözcükleri çözemeyeceklerdir. O zaman bu ileti ne anlama gelecektir? Bazıları da hiç pipo görmemiş olabilirler; ama Fransızca’yı da biliyorlardır. Bu durum onların dünya konusunda bildiklerini nasıl etkileyecektir?”⁶¹

Şüphesiz duyular, bilgilerin oluşmasında ve bu bilgilerle dış gerçeklerin algılanmasında öznel bir yapı göstermesi nedeniyle farklı farklı algılamaların ve duyuların oluşmasını sağlayacaktır. Resimsel anlatımda duyum ve duyular yoluyla algılama, bilgilerin zihindeki görüntülerinin oluşturduğu biçimsel kurgulamalar ve renk düzenleri ile veya bunların dış gerçeklik ile bağlarının ilişkileriyle yansıtılması sonucu oluşur. Sanatçı iç ve dış dünyasını şekillendiren duyularına ne kadar güvenmeli ya da güvenmemeli sorusunu, yine duyum ve duyuları sonucunda algılayabildikleriyle bulur ve karar verir. Bu da herşeyden önce bilgiye dayanır.

⁶¹ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çeviren: Cevat Çapan (İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993), s.183-184.



Resim 57. Rene Magritte, “Sözcüklerin Kullanılışı”, 60x81 cm, yağlıboya, 1929.

2.4.ALGILAMADA GÖZÜN FİZYOLOJİK ETKİSİ

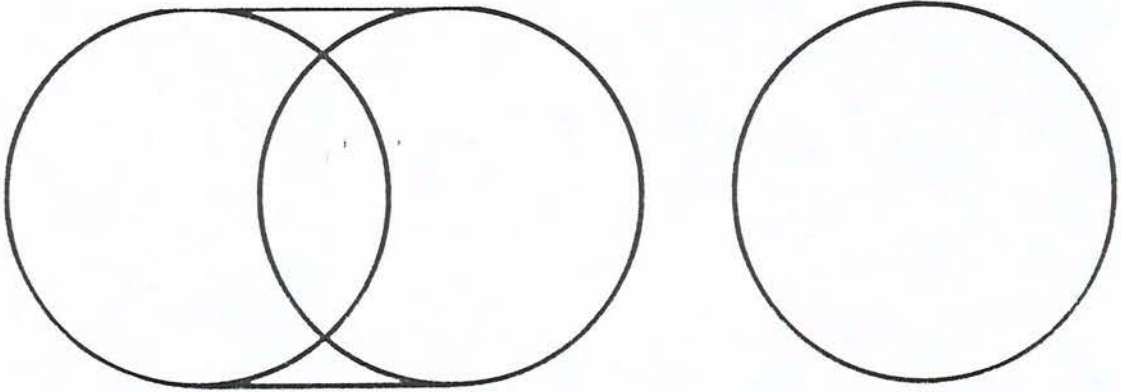
“Görme, gözlerimizin önündeki aydınlatılmış bir cismi önce algılama sonra da tanımamızı sağlar. Işık demeti göz bebeğinden girer, saydam tabakayı, ön oda sıvısını ve billur cismi geçerek, görüntüleri kaydeden ağtabaka üstünde toplanır.”⁶² Dış dünyaya ait bilgilerimizin çoğu gözümüzün beynimize ilettiği görüntülerle oluşur. Gözün, ışık ve ışığın kırınımlarına olan duyarlılığı, nesnelerin biçim renk, açık-koyuluk ve bunlar arasındaki sınırlar ile oluşan görüntüler, görsel verilere dönüşüp beyne iletilirler. Gözü beynin bir uzantısı sayıp dışarıya uzanmış ışığa duyarlı, gelişmiş bir yüzeyi olarak kabul edebiliriz.

“Bu anlamda insan gözü ileri düzeyde gelişmiş bir göz olarak görülür. Yapısal ve işlevsel yönüyle karmaşık bir yapı gösteren insan gözü, yapısal olarak incelendiğinde üç ana tabakadan oluşur. Bu tabakalar

⁶² Gelişim Hachette, Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt:4 (Gelişim Yayınları, İstanbul, 1983), s.1637.?

dışardan içeriye doğru; göz akı, renkli koriot ve ağsı, retina tabakaları olarak adlandırılır. En dıştaki göz akı tabakası, beyaz ve sert bir tabakadır. Bu tabaka gözün ön kısmında iris'i oluşturur. İris'te göz bebeğini küçültüp büyüterek ışığın azlık ve çokluğuna göre görme için gerekli ışık miktarını ayarlamaya yarayan kas iplikçikleri bulunur. Göz bebeğinin arkasındaki göz merceği de çevresindeki kaslar yardımıyla incelik kalınlaşabilme özelliğine sahiptir. Bununla, yakın ve uzaktaki nesnelerin en iyi biçimde görülmeleri sağlanır. Üçüncü tabaka, gözün iç tabakası, ağsı ya da retina tabakası olarak adlandırılır. Retina tabakasında görme sinirlerinden çıkan iplikler retinayı bir ağ gibi sarar.

İnsanların gündüz ışık düzeyinde görmelerinde konik hücreler etkindir. Gündüz ışık düzeyindeki görme renkli görmedir. Gece karanlığı ışık düzeyinde görme renksiz görmedir.”⁶³ Gözün bir görme alanı vardır. Tek gözlü görme alanının biçimi yaklaşık olarak dairesel, çift gözlünün ki elips biçimindedir (Resim 58).



Resim 58. Çift ve tek gözle görme.

⁶³ Şazi Sirel, Aydınlatma Terimleri, (İstanbul, Yıldız Üniversitesi Yayınları 1974),
Nevin Güven, "Görsel Algılama", (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996), s.24-25.

Dış dünyayı ve nesnelere tanımasını sağlayan göz, beynimize ilettiği bilgilerle çevremizde olup bitenleri duymamızı sağlar ve bu duymama sonunda nesnelere ve çevremizi algılamaya başlarız. Algılanan bu gerçeklik resimsel anlatımda bir ifade aracına dönüşür. Gözle veya diğer duymalarımızla elde ettiğimiz bilgiler, boya katmanları ve algılayabildiğimiz biçimler tual yüzeyinde yeni gerçekler ve biçimler yaratmamıza neden olur. Göz resimsel anlatımda birinci derecede rol oynayan bir duyu organımızdır. “Görme olayıyla ilgili olduklarını bildiğimiz renklerin, kılıkların, konumların yani üzerinde konuşabileceğimiz ya da kendilerinden bilgi türetebileceğimiz şeylerin tümünün gözden giden haberlerin beyne ulaşmasından sonra ortaya çıktıklarını kabul etmek gerekiyor.”⁶⁴

Ancak gözden giden bu bilgiler, beyinde birikimlere yol açtığı içindir ki, gözle algılamanın doğrudan bir algılama olmadığı sonucunu ortaya çıkardığını görmekteyiz. Çünkü gözümüz beyindeki bu bilgilerle koşullanmış olarak hareket eder ve gözle algılama doğrudan bir algılamaya dönüşmez.

2.5. ALGIDA BİÇİM ve NESNELER

“İster insan eliyle oluşturulsun, ister doğal olarak oluşsun her yapının o yapı bütününe ifade olan bir biçimi vardır. Gözlemcinin duyması ile ilgili olan biçim kavramı duymulanın türüne göre boyut bakımından farklı ortamlarda ifade bulur... biçim, kavramı daha çok görme ve dokunma ile ilgili ortamlardaki düzenlemeleri çağırır. Bu bakımdan biçim somut sanatlarda belli bir anlamın iki veya üç boyutlu ifade gereğiyle dile getirilişi olarak kabul edilir.”⁶⁵

⁶⁴ Vehbi Hacıkadıroğlu, Bilgi Felsefesi, (İstanbul, Metis Yayınları, 1985), s.48.

⁶⁵ Hüseyin Yurtsever, Uygulamalı Estetik. (Ankara, Büro-Tek, 1988), s.4.

Dışımızdaki dünya nesnelere oluşmuştur. Algılama da nesnelere olan ilişkilerimiz sonucunda gerçekleşir. “Yüzyılımızın başlarında, biçim (Gestalt) psikolojisini ortaya atanlar, algıda bütünlüklerin ve yapıların önemini belirtirler. Onlara göre, algıda aklın rolünü abartmamalı; öyle bir nesnelere dünyasına gözümüzü açarız ki bütün bunlar alışkanlıklarımız olan, bilgi ve yargılarımızdan bağımsız “biçim” yasasına göre birden düzene girer, gruplaşırlar... Dağınık duyumlardan yola çıkarak algılanan bir biçimi ortaya koyan akıl değildir; biçim duyulmuştur ya da birden algılanmıştır.”⁶⁶

Çevremizdeki biçimler ve nesnelere algılanması, bunların adlarından da bağımsız değildir. “Sürekli kelime aranişii içindeki çocuk örnektir bu konuda. Onun nesnelere dokunup durmadan “Bu ne?” diyen “ad” açliğı, aslında nesnelere canlandırılmasına, onların tanınmasına, algısına bağıli; çünkü, adları bilmek, nesnelere...canlandırmak ve onları daha iyi algılamak demek...”⁶⁷’tir. Ressam da çevresindeki nesnelere girdiğı bu ilişkiden, biçimleri algılayıp yeni biçimler yaratmaya çalıştığından, dilin bu yapısından yararlanır ve adlarla imgelem dünyasını canlandırır. Kuşkusuz ki bu imgelem dünyası, ressamın gördüğü bildiğı yaşamdan hayat bulan nesnelere ve biçimler üretmesine yol açar. “Örneğın; Dürer’in ünlü tavşan karakalem resmi, herhangi bir kişinin görmüş olduğı herhangi bir tavşan değildir (Resim 59). Dürer’in tavşan resmi aslında gerçek bir tavşana o denli benzemektedir ki...”⁶⁸ aralarındaki farkı ayırt etmek iyi bir gözlem gerektirir. Dürer’in bu tavşanı görüş biçimi nesnel olarak algılama yetisi yaratıcılığıyla buluşunca, biçimsel ve nesnel dünyanın bu malzemesiyle iki boyutlu düzlem üzerinde yeni bir dünya yaratmasına neden olmuştur. “Goethe bir keresinde ressam bir arkadaşı için o çok hünerli bir sanatçıydı... Sanat yapıtını doğaya, doğayı da sanat yapıtına dönüştürebilen çok az sayıda

⁶⁶ Server Tanilli, Yaratıcı Aklın Sentezi (İstanbul, Adam Yayınları 4. Basım 1998), s.100.

⁶⁷ Aynı, s.101.

⁶⁸ Adem Genç, Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç, (İzmir, Sergi Yayınevi, 1990), s.55-56.

sanatçı arasında yer almaktaydı.”⁶⁹ demiştir. Buradan da anlaşılacağı gibi sanatçı dış gerçekliğin nesnelere ve biçimleriyle yeni gerçekler ve biçimler yaratma çabası içerisindeydi. Sanatçının nesnelere ve biçimlerle oynamaya başlaması ve nesnelere biçimleri iç dünyasının süzgecinden geçirip yansıtması bilinen ve görünen doğanın gözleme dayalı izleniminin yansıtılmasından daha gerçekçi olmuştur. Bu dönem, izlenimcilik sonrası ortaya çıkan dışavurumcu akım ve modern sanata kadar resmin biçimleri ve nesnelere üzerine büyük değişimler yaşamasına neden olmuştur. Geometrik düzenlemeler ve renk ilişkileriyle oluşan soyut resimlerde nesne ve biçim değişmiştir (Resim 60-61).

Burada kübizm, fütürizm ve dada gibi akımlar çağın gerçeklerini, kendi gerçekleriyle yansıtabilecek biçimleri oluşturmuşlardır. Kolajlarla, resmin malzemesi, nesnesi değişmiştir ve daha sonra da günlük kullanım eşyalarının resme girmesiyle pop sanat ortaya çıkmıştır. Sanat akımlarının birbiri ardına devamlı gelişerek ve değişerek ortaya çıkması, sanatın nesnesinin ve biçimlerinin değişimiyle ilgili olarak geçirdiği değişimden kaynaklanmaktadır (Resim 62-63-64-65).

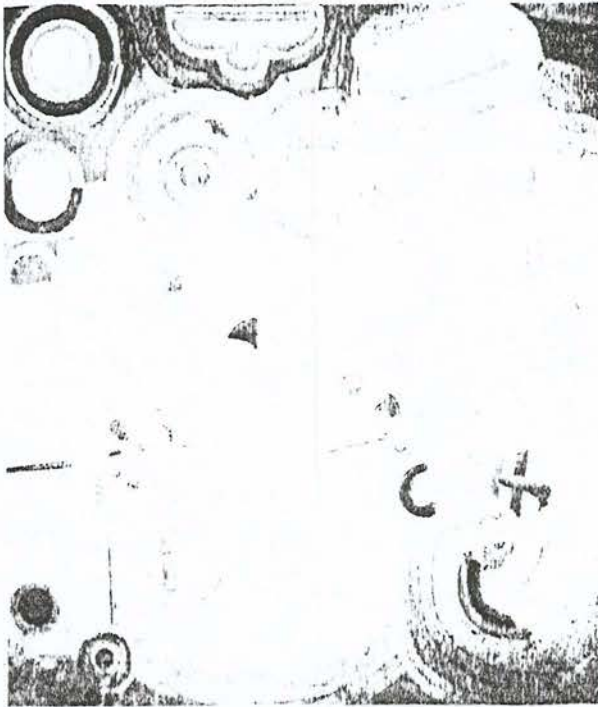


Resim 59. Albrecht Dürer, “Bir Tavşan”, suluboya, 1502.

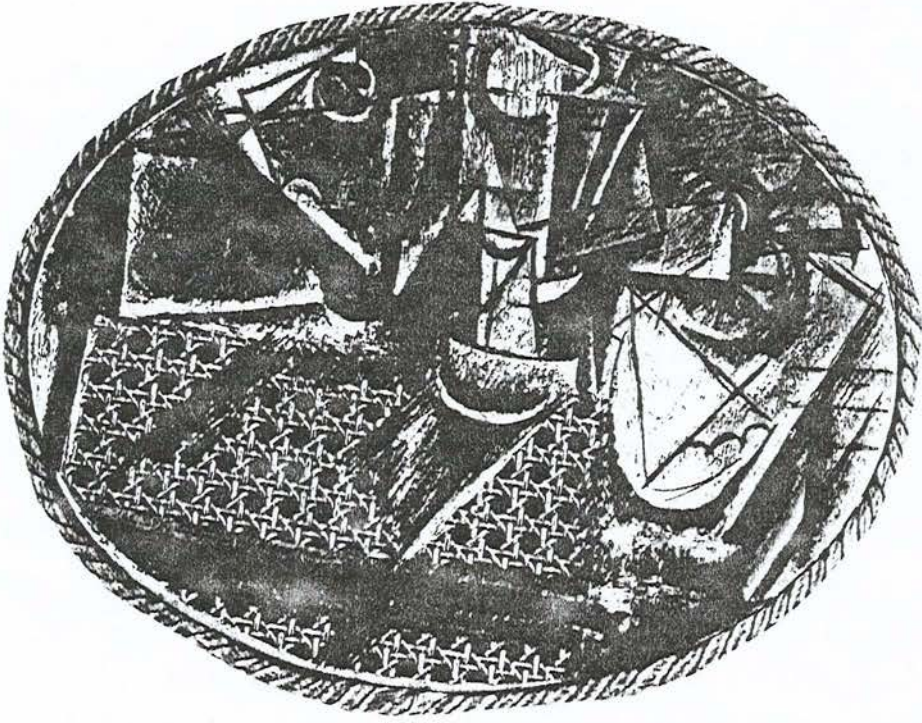
⁶⁹ Aynı, s.56.



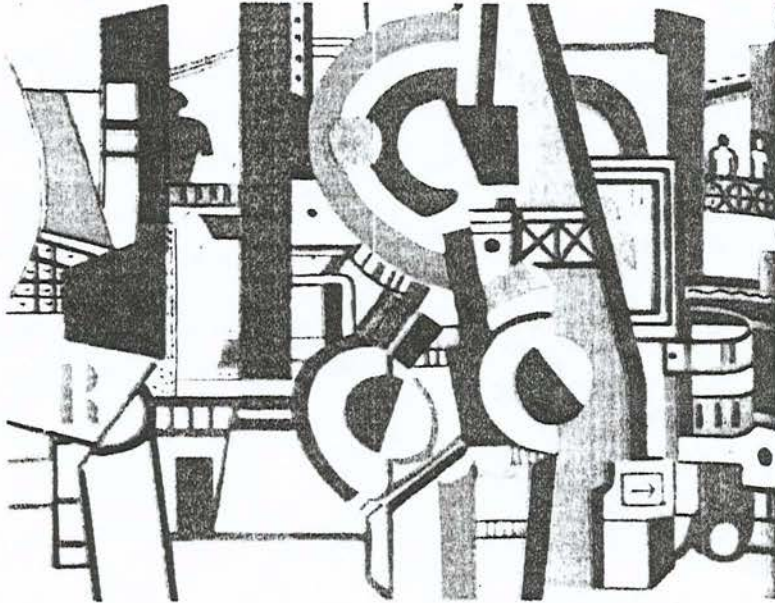
Resim 60. Oscar Kokoschka, “İnsanın Trajedisi”, 1908.



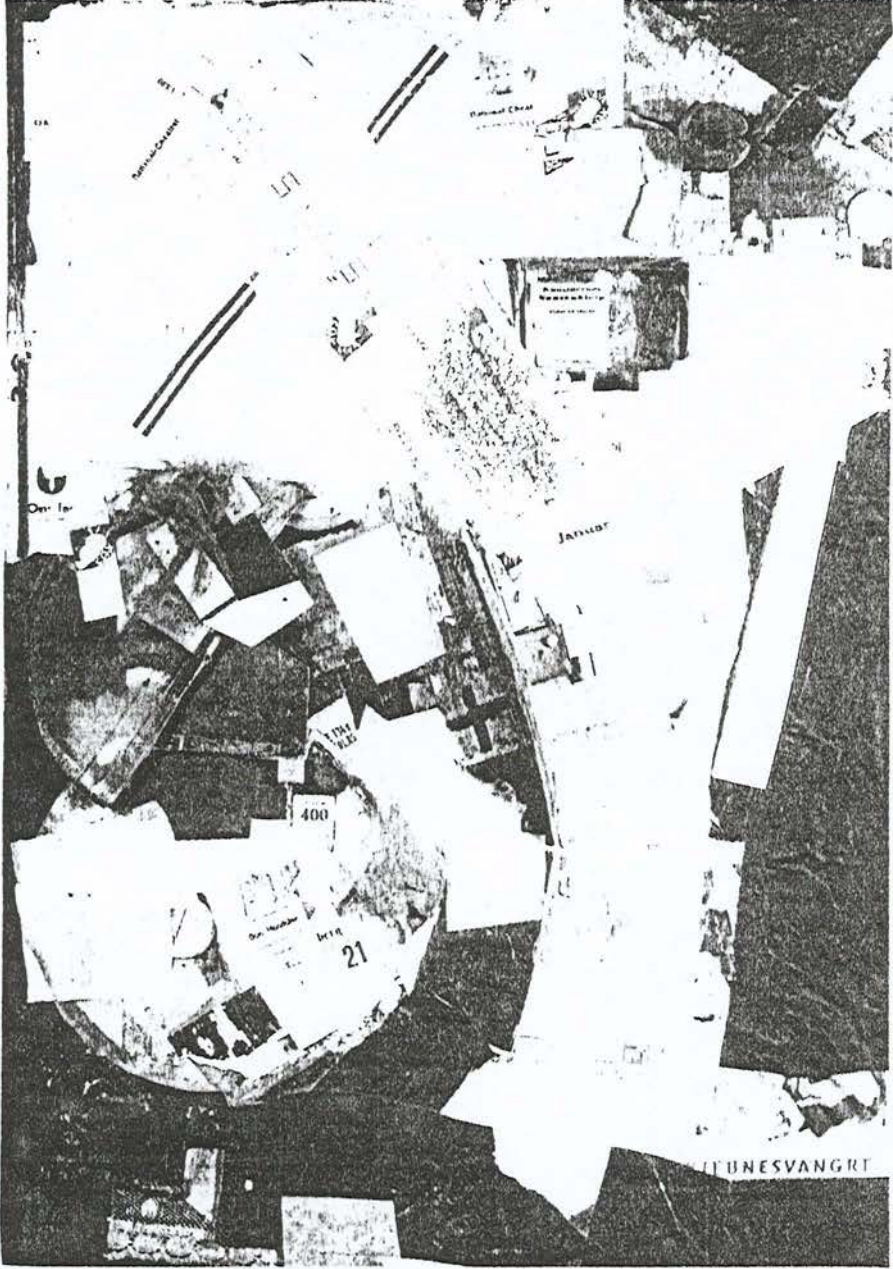
Resim 61. Robert Delaunay, “Homage to Bleriot”, 78x67cm, suluboya, 1914.



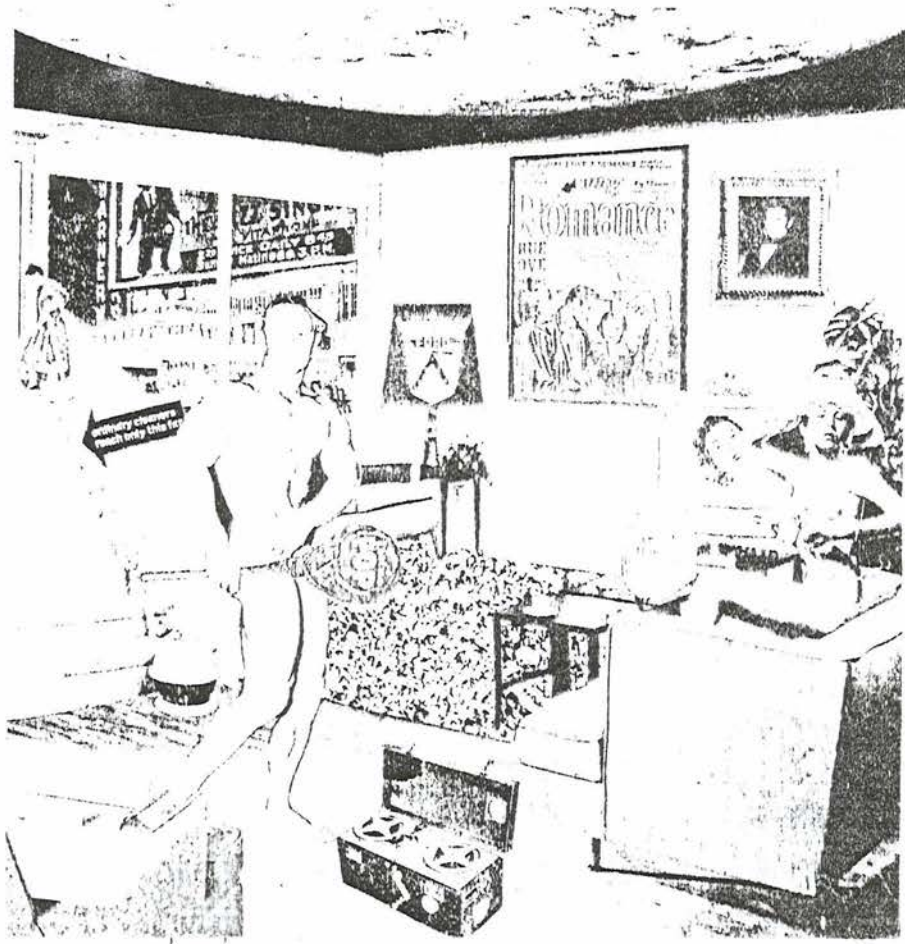
Resim 62. Pablo Picasso, "Sandalye'li Yaşam Stili", 26.7x35 cm, Karışık teknik, 1912.



Resim 63. Fernand Leger, "Şehirdeki Diskler", 97x130 cm, yağlıboya, 1921.



Resim 64. Kurt Schwitters, “İki küçük köpekli resim”, 96.5x68 cm, kolaj, 1939.



Resim 65. Richard Hamilton, “Günümüz Evlerini bu denli farklı, çekici yapan nedir?”, 26x25 cm, kolaj, 1956.

2.6. ALGILAMADA İÇ YAPI

Algıladığımız her nesnenin dış biçimini oluşturan bir iç yapısı vardır. Bu iç yapı ister içerik olsun ister iç biçim olsun algıladığımız nesnenin dış görünüşünün yanında bize onu tamamlayan parçalardan birini verir. Bunun yanında insan da düşünen bir varlık olduğundan dolayı algılamayı, insanın iç yapısı da belirler.

“Sanat, insanoğlunun manevi varlığını derinliklerine girebilmeye elverdiği sürece insanın fiziksel biçimi ile somut eylemlerini vermeye çalışmaktadır. Bu son derece önemlidir, çünkü söz, hareket, vurgulama,



Resim 66. Albrecht Dürer, “Ritratho di Hieronymus Holzshuher’in Portresi”, 48x36 cm, yağlıboya, 1526.

2.7. ALGILAMADA DIŞ YAPI KONTUR

Dış dünyadaki nesnelere önce dış sınırları ile algılarız. Bu algılama bize nesnenin fiziksel yanını verir. Kontur çizgileri ile sınırlı alan içerisinde varolan nesne veya nesnelere gözlemlerimiz sonucunda zihnimize biçimlere dönüşürler. Bu biçimler yaşadığımız, hareket ettiğimiz dünyanın çizgisel sınırlarıdır ve bu sınırlar içerisinde yaşadığımızı bize gösterir. Doğal olarak sanatçıların bu biçimlerin dışında dünyada var olmayan biçimler oluşturmaları sınırlar çizmeleri imkansızdır.

Bu nedenledir ki ne kadar soyut bir sanat eseri bile olsa, bu soyut oluşumların konturlarını dış dünyanın konturları belirler.

Rönesanstan önce yapılan resimlerdeki nesnelere dış konturlarıyla belirlenmiştir. Rönesanla birlikte konturlar erimeye başlamıştır ve soyut sanata gelindiğinde nesnelere konturları tamamen yok olmuştur. Ancak bu yok oluş başka bir biçimde ortaya çıkmıştır. Çünkü bir yapıt ne kadar soyut olursa olsun kendi doğası gereği belli bir konturu vardır, fakat farklı bir biçime bürünüp ortaya çıkmıştır. Bu da renk lekelerinin biraraya gelip oluşturduğu kontur çizgisidir.

2.8. ALGIDA SEÇİCİLİK

İnsan algılamaya başladığı ilk andan itibaren nesnelere kurduğu ilişkiler sonucunda zihnine bir takım bilgiler kaydeder. Bu bilgiler, insanın dış dünyayla girdiği ilişkilerde deneme yanılmalarla kişiden kişiye değişen öznel bir yapı göstermesine neden olur. Her insanın yaşamı ve bu yaşamı etkileyen dış gerçekleri farklı farklıdır. Dolayısıyla da, gerçekler karşısında verilen yargılarda farklı olmaktadır. Bu nedenledir ki algıda seçicilik insanın içinde bulunduğu andaki psikolojik durumu, gereksinmelerine ve ilgi yetkinliğine göre ortaya çıkar. İnsan gözü beyne ilettiği duymalara yine beyindeki bilgi ve deneyimlerini de ekleyerek algılar.

Algıda seçicilik tamamen kişinin düşünce ve bilgileriyle çevresindeki gerçeklerin yaşamına gerekli olan yanlarını seçmesidir.

Resimsel anlatım da görsel algılama sonucunda sanatçının ifade etmek istediği düşünceye uygun duymaları, kendi görme biçimine göre yansıtmasıyla gerçekleşir. Bu da sanatçının gözünün bir elek gibi çevresinde anlatımına ve düşüncesine uygun olan görünüşleri algılayarak seçmesi sonucunda gerçekleşir.

T.Lautrec'in kadınları, Degas'ın balerinleri, Monet'in nilüferleri, Gouguin'in Haitili Kadınları, Braque ve Picasso'nun kübik nesnelere vb. birçok sanatçının dünyayı algılama ve yansıtma eylemi çevrelerindeki nesnelere girdikleri ilişkiler sonucunda oluşmuştur (Resim 67).

Algıda seçicilik, resimsel anlatımda neyin ifade edilmesine dair verilen bir karardır. Bu yüzden sanatçının düşünce ve algılama boyutunun sınırsız olması gerekir ki bunların içinden kendi biçimlerine uygun olanı seçip yansıtılsın.

Sanat eserinin alıcısı açısından değerlendirdiğimizde de durum aynıdır. Alıcı kendi görgü ve bilgilerinin ışığında sanat eserini inceler ve kendi yaşamı içerisinde gördüğü, bildiği biçimleri algılayarak seçer, beğenisini de bunun üzerine kurar.

Algıda seçicilik, bakma ile görme ilişkisi içinde ortaya çıkar. Görmeye nesnelere derinlemesine incelenir, göz duyarlılık ve farkındalık boyutuna ulaşır. Bunun sonucunda da algıda seçme eylemi gerçekleşir.



Resim 67. Toulouse-Lautrec, "Genelevde Kadınlar", 60.3x80.5 cm, karton üzerine yağlıboya, 1893.

2.9. ALGILAMAYI ETKİLEYEN İÇ ve DIŞ ETKENLER

2.9.1. Uyaranları Grublama ve Bütünleme Eğilimi

“Doğaya baktığımızda “ağaç” adını verdiğimiz bir takım nesnelere görürüz. Bunların hepsinin, toprağın üstünde görünen birer gövdesi, dalları ve yaprakları vardır ve hepsinin gövdelerinin, dallarının, yapraklarının vb. bulunması bunların görünüşlerinin ortak özelliğini oluşturur.... Bu saptamalardan anlaşılacağı gibi “ağaç” adını verdiğimiz herhangi bir nesne üzerindeki bilgimiz, ağaç tümeli üzerindeki bilgimiz demek oluyor. Ağaç tümeliyse, bir yandan gövde, dal, yaprak vb., bir yandan da üremek, üretmek, gelişmek, kurumak gibi tümellerin değişik türden bağıntılarının bir ürünü olarak ortaya çıkıyor.”⁷² Bunun sonucunda da ağacı oluşturan bu ayrıntıların ağaç kavramının bütünlüğünün bir parçası olarak algılanmasına neden oluyor. Göz karmaşık yapılardan oluşan ayrıntıları kavrayabilmek için bütünleştirmeye çalışır, bunları “Belirli şekiller ve biçimler içinde belirli yönler, ölçüler, geometrik şekiller, renkler ve dokular bağlamında algılar.”⁷³ gruplaştırır ve bütünleştirir “Deneysel bulgular, algılama kuramında büyük bir dönüşüme yol açmıştır. Daha önce insanın bir şeyi... ayrıntılardan genel bütünlüğe varmak suretiyle algıladığı sanılırken artık tam tersine: Bir şeyin genel karakterinin önce algılandığı ortaya çıkmıştır.”⁷⁴

Resimsel anlatımda da sanatçı öncelikle bütünü oluşturan görüntüyü taslaklarla ortaya çıkarıp daha sonra ayrıntıları yavaş yavaş belirginleştirmeye başlar. Resim de hiç bir zaman önce ayrıntıdan

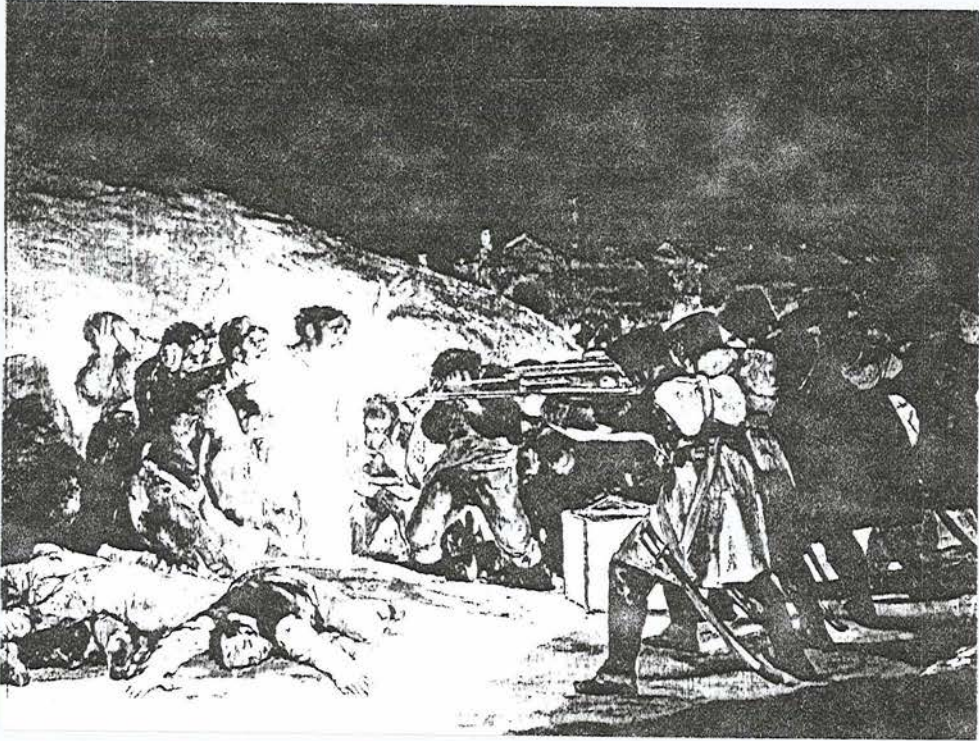
⁷² Vehbi Hacıkadıroğlu, Bilgi Felsefesi, (İstanbul, Metis Yayınları, 1985), s.137.

⁷³ Adem Genç, Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama ve sanatta Yaratıcı süreç, (İzmir, Sergi Yayınevi, 1990), s.41.

⁷⁴ Aynı, s.40.

etkilediği görülmektedir. Örneğin Goya'nın "3 Mayıs" isimli tablosu, içinde bulunduğu anı belgelercesine savaşın vahşetinin bir etkisi sonucu çıkmıştır ortaya (Resim 68). Goya savaş karşısında hiç birşey yapamamanın verdiği psikolojik bir ortamın sonucunda güçlü bir algılama yetisiyle yapmıştır bu resmi ve savaşın vahşetinin görüntüsünü ölümsüzleştirmiştir.

Rönesanstan günümüze kadar, sanatçılar resimlerini içinde buldukları ortamın etkileri sonucunda oluşturmuşlardır. Bu nedendir ki buldukları yerlerin dışına çıkan ortam değiştiren sanatçılar, farklı ortamlardaki durumlardan da etkilenmişlerdir. Sanatçının düşünen beyni, daima dış dünyayı algılayarak geliştiği içindir ki yapılan bütün resimlerde, içinde bulunulan bu ortamın ve nesnelere olan ilişkilerin hepsinin etkisini görmekteyiz.



Resim 68. Francisco Goya, "3 Mayıs", 270x410 cm, yağlıboya, 1815.

2.9.3. Algılamada Geçmiş Yaşamların Etkisi

“Her görsel deneyim, bir zaman ve mekan bağlamı içinde gömülüdür. Nesnelerin görünümü, onların yanında yer alan diğer nesnelerin etkisinde kaldığı gibi, zamanın içinde, daha önce görülen görünümlerin etkisi altında da kalır. Kişinin şimdiki zamanda gördükleri, aslında daha önce gördüklerinin bir sonucudur.”⁷⁶ Fakat herşey, geçmiş yaşantılarımız sonucundaki deneyimlerle algılanmaz.

Algılamada zorunlu olarak bir başlangıç noktası bulunmaktadır. Bu başlangıç noktası nesnelere ilk ilişkiye girdiğimizde başlar. Nasıl ki rönesansla antik dönemin ideal biçimlerine bir dönüş başladıysa ve sanatçıların algılamalarını bu geçmiş yaşamın düşünce sistemine göre gerçekleştirmelerini sağladıysa, antik dönemde de ideal olan biçimler ilk kez algılanıp oluşturulmuştur. Bunun yanında sanatçının da geçmiş yaşamı boyunca elde ettiği deneyimler ve bu deneyimlerle yeni biçimler arama yolunda geçirdiği süreç, sanatçının algılamalarının sanat yapıtlarında ifade bulmasına neden olmuştur. Daha da önemlisi, sanatçı algıladığı şeylerle ilgili bir yığın bilgi arasından yeni algılamasında yararlı olabilecek en uygun bilgileri seçip kullanmıştır.

2.9.4. Tavır ve Güdülenme Durumunun Algılama Üzerine Etkileri

Gözlemlerimiz sonucunda zihnimize oluşan bilgi birikimleri ve deneylerimiz, ortaya çıkan bir algılama durumunda algımızın yalın bir biçimde oluşmasını engeller. Daha önceki bilgilerimiz sonucunda bildiğimizi sandığımız olayların veya nesnelerin görüntüsünü duysal yanılsamalar sonucunda da farklı farklı algılarız. Bu nedenledir ki hiçbir

⁷⁶ Adem Genç, Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama ve Sanatta Yaratıcı Süreç (İzmir, Sergi Yayınevi, 1990), s.42.

zaman yalın bir algılama yapamayız. Dış dünyanın görsel olarak algılanmasında, dış dünyayı oluşturan nesnelere gerçek öz nitelikleri, geçmiş deneyimlerimiz, gereksinimler, davranışlar ve ön yargılar, doğuştan gelen iç güdülerimiz etkilidir ve bu nedenle dışımızdaki nesnelere farklı farklı algılarız. Bilgilere ve iç güdüle bağlı algılamalar objektif değildir. “Çünkü iç güdüler doğuştan, organizma tarafından düzenlenir. Bu uyarılar ortaya çıkınca, organizma, kendi gereksinimi olan en uygun davranış biçimini otomatik olarak başlatır.”⁷⁷ Bunun sonucunda da güdülendiğimiz, birikimlerle oluşturduğumuz tavır sonucunda algılamamızı gerçekleştiririz. Aç, susuz ve tok insan grupları üzerinde yapılan bir deney açlığımızın, susuzluğumuzun ve tokluğumuzun algılamamız üzerindeki etkisini bize yalın bir biçimde göstermektedir. Deneyde “yiyecek ve su resimlerindeki renklerin eşitlenmesi istenince, aç insanlar yiyecek resimlerini, susuz insanlar ise su resimlerini diğer resimlerden daha parlak olarak tanımlamışlar; buna karşılık tok insanlar resimler arasında hiçbir fark görmemişlerdir.”⁷⁸ Buradan da görsel algılamanın gereksinimlerle ortaya çıkan güdülenme sonucunda oluşan bir tavır olarak da ortaya çıktığını görebiliriz. Resimde bu güdülenme durumuna rönesans döneminde yapılan resimlerde çok sık rastlamaktayız. Benozzo Gozzoli'nin “Kral ve Kahinlerin Beytullahime Gidişleri” isimli resminde çok uzaktaki ağaçlar, kuşlar ve saray görünüşleri üzerinde sanki bunları yakınımdaymış gibi ayrıntılarla belirtmeye çalışmıştır (Resim 69). Bunun nedeni ise Gozzoli'nin bilgileri ile güdülenmesi sonucunda görmesi imkansız ayrıntıları resme sokmasına neden olmuştur. Aynı şeyleri Jan Van Eyck'in resimlerinde de görmekteyiz (Resim 70). Bu dönemle birlikte perspektif yeni yeni çözümlenmeye çalışılıyordu. Ancak çok uzaklardaki bir insan figürü üzerinde elbisesinin düğmelerine kadar inceleyen ressam, gerçekte gördüğü şeyi değil bilgileriyle güdülendiği şeyi algılamış ve resmetmiştir.

⁷⁷ Aynı, s.20.

⁷⁸ Aynı, s.12.



Resim 69. Benozzo Gozzoli, “Kral Kahinlerin Beytüllahim’e Gidişleri”, duvar resmi.



Resim 70. Jan Van Eyck, “Adaletli Yargıçlar ve İsa’nın Atlıları”, Ghent sunak resminden iki kanat.

2.9.5. Algılama Üzerinde Telkinin Etkisi

Bilincin dışında bilincimizi etkileyen uyaran yanlış algılamaya neden olan bir sözcüktür. Genelde hipnotize edilip uyutulan kişiler üzerinde uyutan kişinin her söylediği şeyi doğru kabul edip yapma durumunda oldukları gözlenmiştir. Bu nedenle ki telkinle gördüğümüz, algıladığımız herşey bilincimize başka biçimlerde yansır ve gerçek yapısından farklı algılanırlar. “Purdue Üniversitesi Profesörü Knight, bir gün sınıfta güzel bir esans şişesinin kapağını açtıktan sonra öğrencilere kokuyu duyar duymaz ellerini kaldırmalarını söyler ve eller havadadır. Oysa şişede su vardır.”⁷⁹ Bu nedenle ki telkin normal insanlarda da yanlış algılamalara yol açmaktadır.

Telkin günlük yaşantımız içinde oldukça sık karşılaştığımız bir kavramdır. Başımıza gelen kötü olaylar karşısında telkin edildiğimizde olayın ürkünçlüğünü unutup rahatlamaya başlarız. Telkin bazen psikolojik bir savunma mekanizması gibi kişiyi etkiler.

Resimde de insanların içinde buldukları dış dünya gerçeklerinin karşısında yanılmacı bir gerçeklikle estetik olanın telkin edilmesiyle yeni ve estetik bir dünya algılaması sağlanmaktadır. Bu sebeptendir ki sanat, yaratılan eser ile insanlığa sonsuz telkinlerde bulunup bilinci etkilediği içindir ki, algılanan dış gerçeklerin yanında yeni gerçeklerin oluşturulmasını ve bunun sonucunda da insanlığın gelişmesini sağlamıştır.

2.10. SANATSAL ALGI

Sanatsal yaratım ürün haline gelip sona erdiğinde, bu ürünün algılanışı ile birlikte yeni bir sanatsal etkinlik süreci başlatılmış olur.

“Sanat algısı süreci, sanatçının pratik etkinliğinden farklı ve hiç kuşkusuz manevi, psişik bir insan etkinliği biçimidir.... Yani yapıtta

⁷⁹ Feriha Baymur, Genel Psikoloji (İstanbul, İnkilap ve Aka Kit.Koll.Şti. 1978), s.132.

barınan kodlaşmış bildirimnin etkin ele alınış sürecidir, edilgen bir yansıması değildir. Bu nedenle, algının kendi bir özelliği olarak sanat psikolojisinde sık sık kullanılan “ortak yaratım”, “sonradan yaratım” kavramının derin bir içeriği vardır... Bu kavram, sanatı algılayan insanın bilincinde akan süreci tüm doluluğuyla kuşatmasa bile, yine de bilimsel yapıtların, ideolojik, teknik ya da daha başka sanatsal olmayan nesnelere algılanışından farklı olmak üzere, sanat algısının ana ögesini derinlemesine tanımlar.”⁸⁰

Sanatçı yarattığı yapıtına, nasıl ki kendi kişiliğinin niteliklerini koyarak yansıtıyorsa, sanat algısında da alıcının kişiliğinin nitelikleri sonucunda algılama gerçekleşir. “Eğer bir sanatçının yaratımı, yeti ve ustalıkla koşullanmışsa, o zaman sanat algısı da, ordaki alıcı kişiden “ortak yaratım” ya da “sonradan yaratım” olarak, kendi yansımasını bulmuş belirli ustalık ve yeti biçimlerini ister. Bunlardan birincisi, sanat algısında tıpkı ustalık gibi, deneyimden, sanat yapıtıyla doğrudan ilişkiden ve onun incelenişinden gelen yatkınlık biçiminde karşımıza çıkar. İkincisi ise, algılayan kişide belirli bir eğilim olması biçiminde, yani bir sanat tarzı dili içinde kendisine iletilmiş olan bir sanatsal bildirim o kişinin özümleyebilmesi yeteneğinde görülür.”⁸¹

Sanatsal algı sanat nesnelere gidilen ilişkiler sonucunda da gelişir. Bu ilişki çocuk yaşta başlarsa ve gelişirse anlama ve algılama yeteneği daha rahat ortaya çıkar. Doğuştan bir eğilimin olduğunu belli eder. Bu eğilimde beğeniyi oluşturur. “Sanat algısı, bilincimizin ve bilinçaltımızın derinlerinde dolaşan ve herhangi bir temel oluşturamayacak biçimde hiç ya da hemen hemen hiçbir dış görünüş biçimi göstermeyen bir iç psikolojik süreçtir. İkincisi, sanat algısı, her bireyde kendine göre yol

⁸⁰ M.Kagan, Estetik ve Sanat Dersleri, Çeviren: Aziz Çalışlar (Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1993), s.368.

⁸¹ Aynı, s.368.

alan, bundan dolayı da her kişide çeşitli etkenlere göre değişen, bütünlükle... bireysel bir süreçtir.”⁸²

Sanatçı sanat yapıtını ortaya çıkarırken nasıl ki içinde bulunduğu düşünsel, psikolojik, çevresel, tarihsel, çağrışımsal olayların bir bütünüünün etkileşimi sonucunda yaratıyorsa sanatsal algıda alıcının tüm bu iç ve dış etkilerin altında kendi öz yaşamıyla girdiği ilişki sonucunda algılanır.

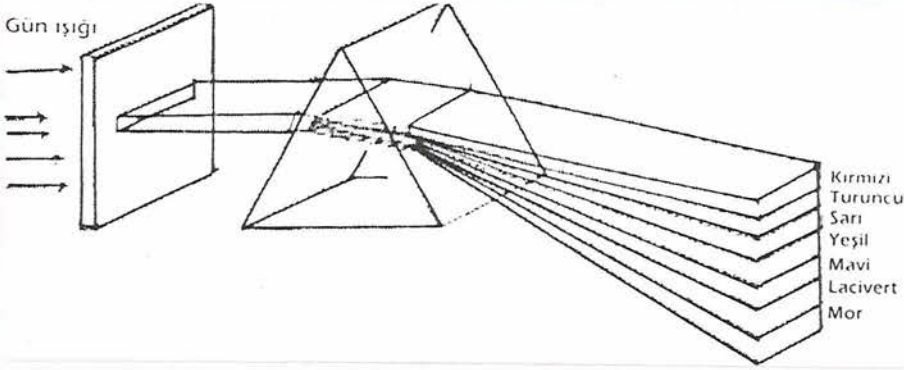
2.11. RENKLERİN ALGILAMA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

“Göze gelen renk ışınları, fizyolojik olarak ağ tabakasındaki renge duyarlı sinirler tarafından algılanır, kimyasal enerjiye dönüşerek beyne ulaşır ve beyinde anlam kazanır. Göz ile beyin birşeyi karşılaştırarak veya kontrastı ile ilişki kurarak anlamlandırır, algılar.”⁸³

Newton'un prizmadan gün ışığını geçirerek, gün ışığının prizma üzerinde farklı açılarla kırılması sonucu kırmızı, turuncu, sarı, yeşil mavi, lacivert, mor elde etmesi, renklerin etkisinin fizik olarak oluştuğunu göstermektedir (Resim 71). Elde edilen renkler, farklı kırılma açıları ile oluştuğu içindir ki dalga boyları ve titreşim sayıları da birbirlerinden farklıdır. Dünyaya, atmosferde çeşitli gazlardan dolayı kırılarak giren güneş ışığı, içinde bulundurduğu bütün renklerle nesnelere aydınlatır. Ancak nesnelere rengini nesne üzerinde emilmeyip yansıyan renkler belirler. Bizde bu yansıyan renkleri nesnelere gerçek rengi olarak algılarız. Renklerin ışık olarak karışımı beyazı, pigment olarak karışımı da nötr griyi verir. Siyah bütün renkleri yutarken beyaz da bütün renkleri yansıtır. Renkler birbirleriyle zıtlık ilişkisi içerisindedirler, kırmızı-yeşil, mavi-turuncu, sarı-mor.

⁸² Aynı, s.369.

⁸³ Abdullah Demir, Temel Plastik Sanatlar Eğitimi (Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 1993)s.31.



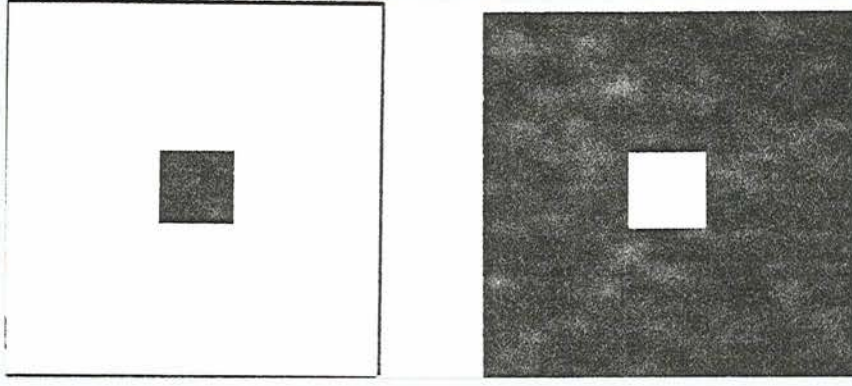
Resim 71. Beyaz ışığın tayfı.

Renkler titreşim sayısı ve dalga boyları ile de gözümüz üzerinde etki yaratırlar. Göz 400-700 nm'deki ışık dalgalarını algılayabilir. Kırmızı, dalga boyu en yüksek, titreşim sayısı da en az olan renktir. Bu yüzden kırmızı; renkler içerisinde en şiddetli ve çok uzaklardan algılanabilen bir renktir. Trafik lambalarında da bu yüzden kullanılmıştır. Sarının ise dalga boyu kırmızıdan daha az, titreşim sayısı daha fazladır. Mavinin dalga boyu hepsinden daha az, titreşim sayısı fazladır. Bu nedenle mavi, etkisi en zayıf renktir ve gözde uzaklık algılamasının oluşmasına neden olur.

Doğaya baktığımızda hemen hemen bütün renkleri görürüz. Bu renkler uzağa baktıkça daha zayıf, yakınımızda daha parlak görülür. Bunun nedeni ise hava perspektifidir. Bu da çeşitli gazların etkisi sonucunda oluşur.

“Renk, psişik, fizik ve fizyolojik etkilerin zıtlığı ile anlam kazanır. Renk olgusu ve renk etkisi, salt uyumlu ilişkilerle kendini gösterir.... Bilindiği gibi siyah zemin üzerindeki beyaz kare, beyaz zemin üzerindeki siyah kareden daha büyük görünmektedir.”⁸⁴ (Resim 72)

⁸⁴ Aynı, s.31.



Resim 72. Açık içinde koyu, koyu içinde açık.

Renkler psikolojik olarak da gözümüzü etkiler. Kırmızı şiddetli bir renk olmasından dolayı gözü devamlı uyardığında rahatsızlıklara neden olmaktadır ve psikolojik olarak da olumsuz yönde etkiler. Bu yüzden hastanelerde kanın kırmızılığına karşılık ameliyat önlükleri kırmızının komplementeri yeşildir ve kırmızının şiddetini azalttığı için gözü rahatlatır diye kullanılmıştır. Sarı da aynı şekilde sıcak bir renk olmasından dolayı göz devamlı uyarıldığında sıkıntıya neden olmaktadır. Mavi ise dinlendirici bir renktir. Maviye baktığımızda doğadan kaynaklanan bilinç sonucunda göz uzağa sonsuza bakıyormuş gibi algılar ve şiddeti az olduğu için devamlı uyarıldığında da gözde dinlendirici bir etki yaratır.

Renkler sıcak ve soğuk renkler olmak üzere ikiye ayrılır. Kırmızı, kırmızı turuncu, turuncu, sarı turuncu, kırmızı mor sıcak renkler sarı yeşil, yeşil, maviyeşil, mavi, mavi mor soğuk renkler oluşturur. Sarı ise kırmızıya göre soğuk maviye göre sıcak bir renk olduğundan dolayı tam ortada yer alır.

Renklerin gri bir zemin üzerinde yanlarında tamamlayıcı renklerinin varmış gibi çağrışım yapması aynı anda tamamlayıcısını oluşturması eş zamanlı (simultane) olarak, iki rengi de yanıltıcı bir biçimde algılamamızı sağlar. Oysa ki ikinci renk yoktur.

Resimsel anlatımda, renkler bütün bu fizyolojik, psikolojik etkileriyle gözü uyardığı ve dış dünyaya karşı duyularımızın bilincimizde oluşturduğu yansımaları sonucunda; renkleri birbirleriyle ilişkileri, zıtlıkları, uyumları ile kullanıp tual yüzeyinde bütün bu etkileşimlerin dengesini oluştururuz. İfade etmek istediğimiz biçimleri de algıladığımız bu renk kurallarıyla bütünleştirip yansıtırız.

2.12. ALGIDA DOĞANIN ETKİSİ

Göz, dışımızdaki dünyada olup biten ne varsa beynimize iletir. Bunun sonucunda da bilgilerimiz dış dünyanın görsel olarak algılayabildiğimiz biçimleri ile zihnimizde oluşur. Algılamamızı etkileyen tüm fizyolojik ve psikolojik şartları da doğa belirler. Doğanın yasalarına göre görür, duyar, hareket eder dengede durur derinliği algılayabiliriz. İnsan doğumuyla başlayan doğa egemenliği altındaki yaşantısına, doğanın kurallarını algılayarak yaşamını sürdürebilir. Mağara duvarlarına çizilen hayvan resimlerinde de anlaşılacağı gibi ilkel insan bile gözlemediği doğayı büyüsel bir nitelikte yansıtmaya çalışmıştı. Doğa, resimsel anlatımda, bilgilerimizin ve gözlemlerimizin ilk ana kaynağını oluşturur. Sanat tarihi içinde de ressamlar rönesansla birlikte başlayan sıkı gözlemleri sonucunda doğada varolan birçok şeyi yeniden keşfetmiş öğrenmiştir. Bunun sonucunda da birçok sanatçı doğanın bu eğitici ve öğretici yanından yararlanmış ve yaratıcılıklarını bunları algılayabildikleri ölçüde yansıtabilmişlerdir. Doğada herşey uyumlu, dengeli bir birliktelik içerisinde. Resimde de uyum ve denge en önemli koşuldur. Bu ve buna benzer birçok örnek ne kadar soyut olarak bir resim yapılırsa yapılsın sanatçının görsel dünyasının verileriyle donatılıp algılandığı içindir ki doğaya aittir. Zihnimizdeki kavramlar, semboller, imgeler doğanın algılanması sonucunda oluşurlar. Doğa algıladığımız, gördüğümüz nesnelere, biçimlerin gerçek yaratıcısı olduğu içindir ki, dışımızdaki dünyayı da kendi yasalarına göre algılamamıza neden olur.

2.13. ALGIDA BİLİNCİN ETKİSİ

Dış dünyadaki nesnelere niteliklerinin sezgisel ve dolaysız bir biçimde algılanan kavramlar olmadığı bir gerçektir. Bu nedendir ki bilincimizi oluşturan duyu verilerinin bize sunduğu bilgilerde yalın değildir. Bilinç:”Algılama yetisinin kazanılması sürecini içeren çok uzun zaman süresi içinde, her türlü bilişsel yetelerimizin açıklanmasında, sürekli birlikteliklerin yinelenmesinden doğan beklentilerle... dış etkilerden oluşan hangi koşullar altında ne gibi yeni dış etkilerin habercisi olduğunun bilinmesi anlamına gelen bir tür bilgi kazanma süreci olarak ortaya çıkıyor.”⁸⁵

Algılama ile elde edilen bilgilere birçok fizyolojik çıkarımlar sonunda ulaşırız. ”Fakat zihnimiz bu yoldan elde ettiği bilgiyi ayrıntılı biçimde inceleyebilmek için algıladığı nesnelere, görsel algılamada... ona uygun bir imgesini kurmakta ve dış dünya ile ilişkilerini bu imgeden yararlanarak düzenlemektedir.”⁸⁶

Bilinç, gözlemlerimizle elde ettiğimiz bilgilerin deneysel bir süreç geçirmesinden sonra oluştuğu içindir ki; görsel algılamada bilinç, kişiden kişiye değişen bir oluşum süreci gösterir. Bu yüzden ki her bilinç bireyseldir. Duyularımız, veya gözlemlerimiz sonucunda farklı farklı bilgiler ediniriz. Bu süreç içerisinde de bilincimizde olan bilgilerin, imgelerin veya imlerin doğruluğuna güvenerek çevremizi algılamaya çalışırız. Bilincimiz dış gerçeklik ile girdiği deneme yanılmalar sonucunda çıkarımlarda bulunarak bilgilerimizi ve deneylerimizi örgütleyerek bizi çevreleyen dış dünyayı algılamamızı sağlar.

⁸⁵ Vehbi Hacıkadıroğlu, Bilgi Felsefesi, (İstanbul, Metis Yayınları, 1985), s.77.

⁸⁶ Aynı, s.77

Resimsel anlatımda da anlatım ve ifade biçimlerinin farklı olması, sanatçıların bireysel olarak dünyayı algılamaları tamamıyla farklı farklı bilinçlenmiş olmalarından kaynaklanır. Bu nedenle ki aynı manzaranın resmini yapan iki sanatçının resimleri birbirinden farklı biçimlerde olur. Gözlemler ve algılar tamamıyla bir kişilik fonksiyonu olarak oluşan bilincinde etkisi sonucunda gerçekleştiği içindir ki bu farklılık ortaya çıkar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMSEL ANLATIMDA BİREYSELLİK

3.1. BİREYSELLİK

“Bir kişiyi benzerlerinden ayıran özelliklerin bütünü”⁸⁷, demektir. İnsan varoluşu nedeniyle doğumu ve yaşamı ile de birbirine benzemez, her insan dünyada tek ve bir başıdır. Genetik farklılık, içinde bulunulan dış gerçekler ve bunların sonucunda da gözlemler ve algılarla ortaya çıkan bilincimiz sonucunda bireysellik ortaya çıkar. İnsanı birey yapan bilincidir. Bilinç insanın yaşama dair verdiği yargıları ölçer bunlar sonucunda düşünme eylemi ile içinde bulunduğu dünyaya kendince ve bir başına oluşturduğu özgün yargılar sunar.

İnsanı tek fiziksel özelliklerinin farklılığı birey yapmaz. Tarihte de görüldüğü gibi, bilinçlenmemiş ve yaşama özgün düşünceler sunamamış kişilerin oluşturduğu topluluklar bir koyun sürüsü gibi kullanılmıştır. Bu nedendir ki sanat da; bilinçlenmeyi, düşünmeyi ve bunun sonucunda yaratıcı bir etkinlikle yaşama yeni gerçekler sunmayı öngördüğü içindir ki bireysel bir etkinlik olarak ortaya çıkmıştır.

Resim insanın birey olma yolunda attığı ilk adımdır. Bu adım, topluluğu oluşturan kişilerin bireysel etkinliği ile toplumların bilinçlenmesi, düşünmesi, üretmesi sonucunda insan ve insana ait değerlerin oluşmasını sağlamıştır. Rönesanstan önce ustalar kiliselerin

⁸⁷ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, Cilt:1 (Yeni Baskı, Ankara, 1988), s.198.

belirlediği kurallara göre resim yaptılar. Bu yüzden ki, yapılan her eser birbirine benzemekte ve yaratıcısının kim olduğu birkaçı dışında bilinmemektedir. O dönemde sanatçı yoktu usta vardı. Rönesansla birlikte insan merkez alan düşünce yapısı ve bilinçlenmiş toplulukların içinden, kendi yaratılarını ve düşüncelerini yansıtan insanlar gerçek sanatçılar ve ressam olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçıların bu bireysel yaşantıları; yaşamı kendi gördükleri gibi kendi biçimlerini, renklerini gözlem ve algılarıyla oluşan düşüncelerini ifade etmeleri sonucunda içinde buldukları zaman ve yerde bulunan insanların ve toplulukların gelişmesini sağlamıştır.

Bu nedenledir ki sanatçı olmanın ön koşulu birey olmaktır, birey olmanın da ön koşulu bilinçli düşünen, üreten yaşamı sorgulayan anlamlandıran ve yeni gerçekler yaratıp bunları ifade edebilen insan olmaktır.

Yüzyıllar boyu toplumları uyandırıp onlara gerçek güzellikleri estetik bir biçimde sunan sanatçılar olmuştur. Bunu kendi hayatları pahasına gerçekleştirmişlerdir. Toplum içindeki birey sayısını arttıran ve birçok yobazın egemenliğine de sanatçılar sayesinde son verilmiştir.

Leonardo'nun "Mona Lisa"sını gizemli kılan şey neydi? Sıradan bir kadının resminin engin bir doğa görüntüsü içinde resmedilmesi mi, yoksa bugün bizim algıladığımız biçimde gizemli olan gülüşü mü? Yoksa Leonardo'nun kilise kurallarına karşı çıkıp o dönem için bir devrim niteliğinde sayılabilecek olan bu sıradan kadının gizemli gülüşüyle perçinlenmiş devrim niteliğinde olan doğallığı mı? Leonardo devrim yarattı (Resim 73). İnsanlar artık kendilerini eğittiğine inandığı resimleri bir kenara bırakıp, doğanın görünüşleri ve insanın düşünceleriyle oluşan, sanatçıların kendilerini ve çevrelerini bir birey olarak sorgulayarak yarattığı eserlerden zevk almaya başladılar. Bugün bizlere de "Mona Lisa"nın sıradanlığı ve doğallığı değil gizemli olan gülüşü kaldı.



Resim 73. Leonardo da Vinci, "Mona Lisa", 77x53 cm, yağlıboya, 1506.

3.2. BİREYİ ETKİLEYEN DIŞ FAKTÖRLER

3.2.1.Çevre ve İçinde Bulunduğu Sosyo Kültürel Ortam (Ekonomi, Politika, Ahlak)

İnsanın yerleşik hayata geçmesiyle başlayan toplumsal süreç; beraberinde insanların yaşamını yönlendiren ve birbirlerine karşı hak ve özgürlüklerin korunmasını sağlayan ekonomik, politik ve ahlaki değer yargılarının oluşturduğu kurallar zinciri ile çevrelenmiştir. Bunun sonucunda da birey içinde bulunduğu bu yapının kurallarına göre bilinçlendiği içindir ki düşüncelerinde, yargılarında, yaratılarında bu etkinin izlerini taşır. İnsan bireysel olduğu kadar toplumsal bir varlıktır da. Sağlıklı düşünen toplumlar sağlıklı düşünen bireylerden oluşmuştur.

Ancak sanatsal yaratımda birey olan sanatçı ifade etmek istediği ve yansıttığı biçimleri ister istemez toplumun değer yargılarıyla oynayarak bir izleyici konumunda olan topluma yansıtır. Üretilen eser her ne kadar soyut olursa olsun belirli bir toplumsal hayatın olumlu ya da olumsuz etkileri sonucu ortaya çıkmıştır.

Sanatçının estetik olanı yaratma yolunda verdiği mücadele rönesanstan 20. yüzyıla kadar çeşitli aşamalardan geçmiştir. Sanatçı içinde bulunduğu zamanın değer yargıları ve bu yargıları belirleyen ekonomik, politik ve ahlaki nedenlerle bilinçlendiği sürece toplumun bu değer yargılarının etkisinde kalacaktır. “Sanatsal yaratım ile sanat algısı süreçleri üstünde etkisi olan etkenlerin bir çözümünü yaptığımızda görürüz ki, sanat üretimi ile sanat tükeminin somut özelliği doğrudan doğruya, ekonomik, toplumsal, politik ve dinsel ilişkilerdeki değişimlerde toplumdaki manevi kültürün, ahlakın ve gereksinimlerin evrimiyle belirlenmektedir.”⁸⁸

⁸⁸ M.Kagan, Estetik ve Sanat Dersleri, Çeviren: Aziz Çalışlar (Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1993), s.504.

Doğal olarakta içinde bulunulan sosyo kültürel ortamlar sürekli bir değişim ve devinim içerisinde. Bu değişim ve devinim sonucunda da her dönem kendi içerisinde farklı bir bilinçlenmeyle sanatçısını etkiler? Bu da günümüzdeki etkilerle orta çağın birbirinden farklı sorunları yaşamalarıyla örneklenebilir. “Sanat belli değer yönlendirmelerinin olumlanması veya yerine yenilerinin gelmesinin bir biçimi ve tarzı olduğundan, doğrudan doğruya toplumsal bilinçteki değişimlere, toplumun her gelişme aşaması içinde sanatçının ne tip bir dünya tablosunun bilincinde oluşuna bağlıdır.”⁸⁹

Sanatçı bu etkileşimler içinde bunlardan ne kadar etkilenecek olursa olsun estetik olana ulaşma yolunda ne ahlaki, ne ekonomik ne de politik çıkarlar düşünmelidir. Bütün bunlar sanatçı üzerinde büyük baskılar yaratır ancak üretilen bir resmin estetik amacının dışında ekonomik, politik ve ahlaki yönleriyle değerlendirilmesi bağnazlıktır.

Batı uygarlığının geçirmiş olduğu evreler ve Rusya'nın toplumsal gerçekliği ile sanatın toplum için mi yoksa sanatın sanat için mi olması gerektiği tamamıyla bu dış gerçeklerin yönlendirmesiyle belli bir dönem içerisinde sorun haline gelmiştir. Bu da, biçim içerik tartışmalarının, sanatın nesnesinin ne olması gerektiğine dair düşüncelerin ortaya çıkmasıyla boyut kazanmıştır. Diego Rivera'nın “Devrim İşçileri”nin ortaya çıkması o dönemin ekonomik ve politik değerlerini resme yansıyan biçimler ve nesnelere olduğunu göstermektedir (Resim 74). “20.yy'da sanatın en önemli aşamaları değer yargılarının ve kültürel varsayımların irdelenmesinden kaynaklanmıştır. Sanatçıların uğraş teknikleri ve yöntemleri yönünden üzerinde durdukları konular ilk bakışta biçimsel gibi görünse de 20. yy. sanat literatürünün çoğunluğu bu biçim dilinin ahlak, çevre, kültür ve toplum açısından bir çözümlemesidir.”⁹⁰

⁸⁹ Aynı, s.504.

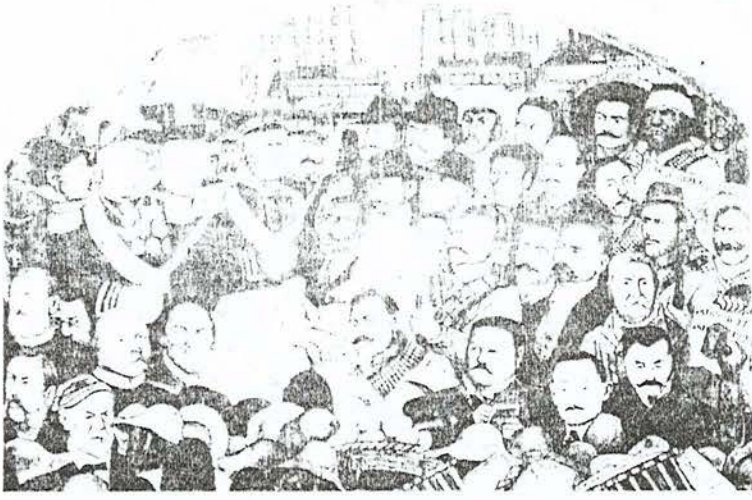
⁹⁰ Jale N.Erzen, “Sanat ve İnsanlık Değerleri,” Boyut Plastik Sanatlar Dergisi (mayıs 1982), s.3.

Manet'in 1863'te yaptığı "Kırda Öğle Yemeği ve Olympia" isimli tablolarında nü figürün oldukça gerçekçi bir biçimde yapılması, Ingres'in tarzına alışmış olan kitleler üzerinde, tüm çıplaklığı ile resmedilen bu resimin ahlaki değerlere ters düştüğü yaygarasının kopmasına neden olmuştu (Resim 75). Goya'nın "Maya Desnuda (Çıplak Maya)" sı da zamanı içinde bu tür eleştirilerle karşı karşıya gelmişti (Resim 76).

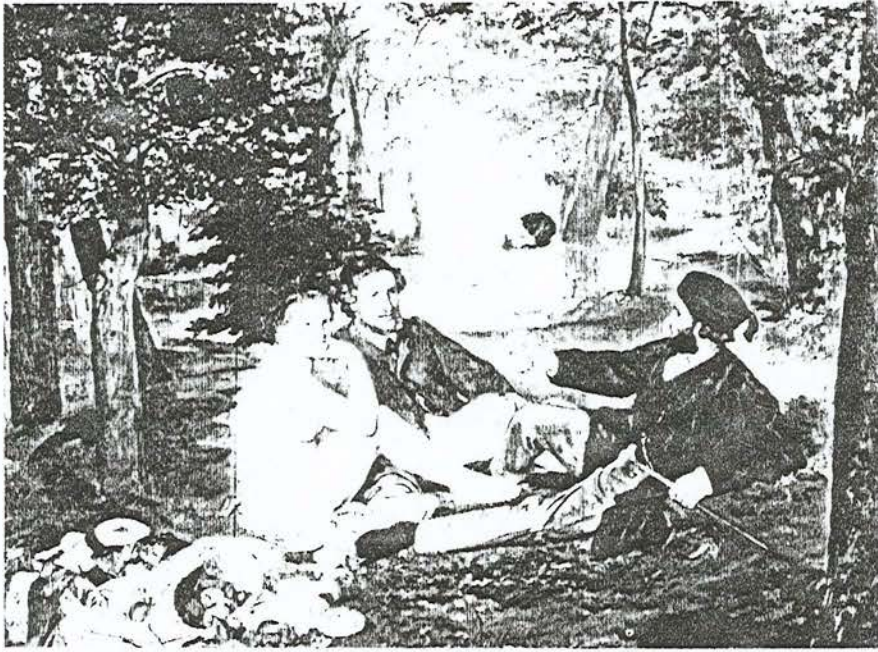
Görülüyor ki sanat tarihinde, modern sanata kadar geçen süre içerisinde sanatçılar, içinde buldukları sosyal yapının yansımaları gerçekleştirirken toplumun değer yargıları ile karşı karşıya geliyorlardı. Modern sanatla değişen sanatın nesnesi, insanın bildiği, tanıdığı değer yargılarıyla yargılayamayacağı soyut biçimlerden oluşunca Kandisky, Mondrian ve Malevich ile sanatın dış dünyanın gerçeklerinin dışında kendine özgü biçimleri ve biçimler ile renkler arasındaki ilişkilerin dengesinden oluştuğu tezini savunmaları sonucunda, yeni bir boyut kazanmış oldu. Ancak bu soyut biçimler ve renklerle oluşan resimlerde belirli bir toplumsal yapı ve düşünce sistemiyle ortaya çıktığı içindir ki daha sonraki aşamalarında Dada ve sonrasında da biçimlerin renklerin değişmesine karşın toplumun içinde bulunduğu sosyo ekonomik politik ve ahlaki yargıların sanatçının bilincinde soyut veya somut biçimlere bürünüp yansımaları neden olmuştur.

"Batı'nın yaşadığı hiçbir büyük bunalım yada devrim bütün ülkelerde aynı anda patlak vermedi, aynı tarzda yaşanmadı ve benzer biçimde cereyan etmedi; her ülke, birbirine benzer olaylara karşı, kendi ulusal kişiliğine, kendi siyasal, toplumsal, tarihsel koşullarına ya da kendi özelemlerine göre değişik biçimlerde tepki gösterdi."⁹¹

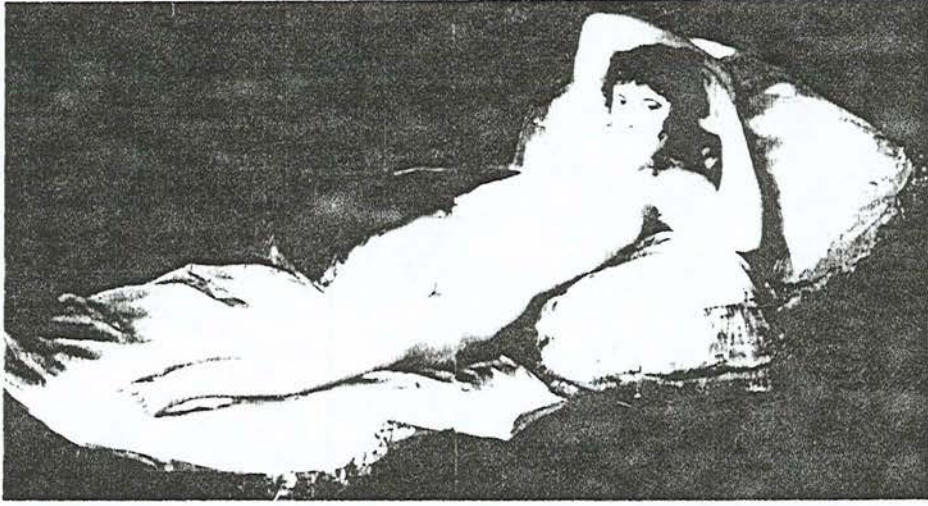
⁹¹ Francis Claudon, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Çevirenler:Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş (İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1988), s.12.



Resim 74. Diego Rivera, “Devrim İşçileri”, Duvar Resmi, 1929.



Resim 75. Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 215x271 cm, yağlıboya, 1863.



Resim 76. Goya, “Maja Desnuda”, 95x190 cm, yağlıboya.

3.3. BİREYİ ETKİLEYEN İÇ FAKTÖRLER, KİŞİLİĞİ, PSİKOLOJİSİ

Burada birey olarak sözü edilen, sanatçı kişidir. Kişilik olarak sanatçının nitelikleri, sanatçının yaratıcı etkinliğinin temel anıdır. Sanatçının kişiliğinin oynadığı somut rolü ve bu kişiliğin iç yapısının ne olduğunu yani insan kişiliğinin kendine özgü genel yanlarıyla, sanatçının kişiliğini öbür kişilik tiplerinden ayıran yanlarının bir bağıntısı içinde incelemek gerekir.

“Sanatsal yaratımda, gerek psikolojik, gerek estetik bakımdan, ilginç bir olayla yani insan kişiliğinin kendine özgü yoldan, kendi içinde çoğalmasıyla karşılaşmaktayız. Çünkü, sanatçı kişiliğinin kendi anlatımından söz ettiğimiz zaman, burada söz konusu olan şey, hiçbir zaman sanatçının pratik, günlük yaşam içinde sürdürdüğü alışıldık kişiliği değildir. Burada söz konusu olan şey daha çok sanatçının kendi yaratımının içine izini düşürmek için yer yer bilinçli yer yer de bilinçsiz yoldan kurduğu ikinci yani düşünsel bir kişiliktir.”⁹² Sanatçı yaratımında

⁹² M.Kagan, Estetik ve Sanat Dersleri, Çeviren: Azız Çalışlar (Ankara, Imge Kitabevi Yayınları, 1993), s.377.

kendi kişisel düşünce duyularını, kendi kişisel manevi yaşamını tüm doluluğu ile yansıtır, bu anlamda da, kendi yarattığı her zaman için kendisinin anlatımıdır. Ancak sanatçıyı çevreleyen toplum onun kendi kişisel “beni”ni de çevrelediği içindir ki sanatçının kişiliği toplumsal ilişkilerin bir toplamı olarak şekillenir. Bu nedendir ki sanatçı bilerek yada bilmeyerek kendi kişisel gizli yanlarını dile getirirken toplumsal etkileşimlerinde etkisinde kalır.

Resimsel anlatımda sanatçının kendi iç dünyası ile psikolojisi her ne kadar etkileşimlerle oluşsa da yaratıcı etkinliği ile ortaya çıkan kişiliğinin bir sonucudur. Sanatçı sadece gördüğü, görebildiği bilincinde yarattığı yeni biçimleri kendi iç dünyasının psikolojik bir yansıması olarak ortaya koyar.

Burada sanatçının kendisinin içinde bulunduğu dış gerçeklerin yanında, iç gerçeklerinin kendine özgü bir ifadesi de oluşur. Sanatçı herşeyden önce bir insandır. Aşık olur, acı çeker, nefret eder, zevk alır, eğlenir vb. birçok duygusal ve fiziksel etkileşimle aldığı eğitim ve içinde bulunduğu ortamla kendi genetik özelliklerinin bir bütünü olarak var olur. Bunlar da bir şekilde yapıtlarına, düşüncelerinin ve psikolojik durumunun bir yansıması olarak aktarılır.

Sanatsal yaratımda sanatçıyı her ne kadar dış gerçekler etkilese de bütün bunlar bir iç dünya sentezi olarak ifade edilir. Bu da sanatçının algılama, görme, dışavurma biçimlerini belirleyen psikolojik alt yapısıyla gerçekleşir.

3.4. BİREYSEL ALGILAMA KAPASİTESİ

Sanat iki yönlü ve iki boyutlu bir olaydır. Resimsel anlatımda sanatçı ve izleyici değerleri ile üretim tüketim ilişkisi üzerine kurulan bir bağ vardır. Bu üretim ve tüketim ilişkisi sanat eserinin ortaya çıkarılması

bulmamız daha da kolaylaşır. Örneğin bir resmi özgün saydıracak özellikleri içerisine konusu girmez. Çünkü aynı konuyu birçok kişi yapmış olabilir. Binlerce hatta milyonlarca ölü doğa resmi var bugün. Bütün sanat yapıtlarında aynı konu ele alınmış olabilir. Ancak sanatçı açısından esinlenme, izleyici açısından çağrışım, ürün açısından işleniş biçimi ve konuyu ele alış tarzı özgünlüğü belirler. Aynı konuları özgün saymamıza neden olur.

Yapıtın özgün olabilmesi için sanatçının düşüncelerinin de özgün olması gerekir. Bu da sanatçının yaratıcı etkinliğinde harmanlanan bilgilerin sonucunda sezindiği ve esinlendiği biçimleri bulup çıkarmasıyla oluşur. Sanatçının özgünlüğünde resim yaparken kendine ait bir sistem veya kuram oluşturmasına neden olur. Akımlar da belki böyle bir özgünlük sonucunda oluşup ortaya çıktılar. Van Gogh'un, Gouguin'den, Delacroix'in Constable'den, izlenimcilerin, dışavurumculardan vb. bunları da birbirinden ayıran en büyük temel özelliklerin başında özgünlükleri gelir.

3.5.2. Üslup

“Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği..., tarz.”⁹⁴ Anlamından da anlaşılacağı gibi üslup özgünlüğün ifade ediliş biçimidir.

Üslup, sanatçının gözlemleri ve algıları ile düşünce dünyasında beliren ve sanatçının dünyayı kendi görmek isteği gibi görüp algılamasından oluşan, bunuda yarattığı eserde ifade etmesinden kaynaklanan bir kişilik fonksiyonu olarak ortaya çıkan biçimdir.

⁹⁴ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, Cilt:2 (Yeni Baskı, Ankara:1988), s.1537

Sanat tarihine baktığımızda değişik uygarlıkların yansıttığı motifler örgüsü veya rölyeflerde bile “üslup”u görürüz. Astek’lerden, Sümer’lilere, Frig’yalılardan Mezopotamya’lılara Mısır’lılardan Çin’e vb. Uygarlıkların bile kendine özgü biçimleri ve bunları ele alış üslupları vardır. “Bu nedenle, gerek ilkel toplumda, gerek köleci ve feodal toplumdaki bir sanatsal yöntem belirli bir üslup programını kendi içinde barındırıyordu; buysa, yüksek “resmi” sanat tarihinin, her dönemde birlik gösteren büyük bir üslubun gelişmesi ve değişmesi biçiminde dile gelmesine yol açıyordu. Bu türden, bir dönemde birlik gösteren en son üslup, gotik olmuştur.”⁹⁵ (Resim 77)

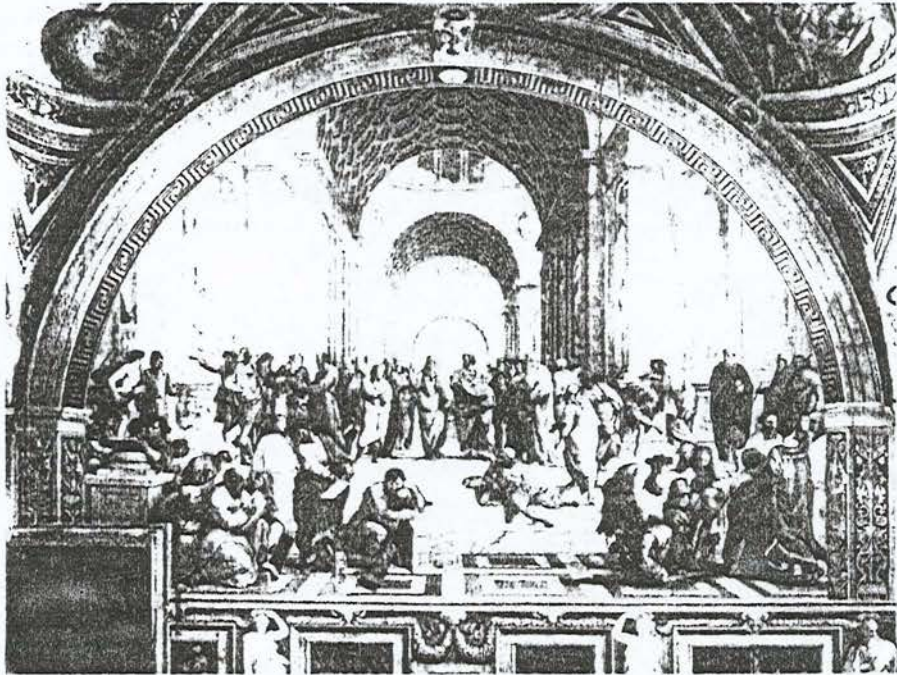
Oluşan bu üslup birliklerinin yıkılarak yerine değişik sanatsal üslupların, daha geniş ve daha özgür olarak aynı anda gelişebildiği, yeni bir sanatsal gelişme yasasının ortaya çıkışını göremediğimiz zaman, rönesansın Avrupa sanat tarihi içerisindeki yerini de kavrayamayız. Rafaello ile Tiziano, Donatello ile Mikelanj’in yaratımlarındaki üslup farklılığının apaçık ortaya çıkmasıyla artık sanatçılar üslup birliğinin yasalarının dışında kendi üsluplarının yasalarını oluşturmaya başlamış oldular (Resim 78-79-80-81). “Klasikçilik, geçmiş dönemlerin bir üslup birliğini, hiç kuşkusuz yeni ideolojik-estetik temeller üzerinde, yeniden kurmak için girişilmiş kahramansı bir atılım olmasına rağmen, daha 17. yy’da bile bu işin altından kalkamamıştı; çünkü, Manyerizm ile Barok’un yanısıra, gerçekçi sanat da klasikçiliğin yolu üzerine çıkmış ve klasikçilik 18. yy’da daha sonra daha da sert biçimde 19.yy’da, kendi normatif (kural) özelliğine karşı çıkan sanat doğrultularına, yani gerçekçilik ile romantikçiliğe karşı kendini savunmak zorunda kalmıştı. Bundan böyle de bir yerde dostça bir yarışma biçimi olan, bir başka yerde ise amansızca bir mücadele sürdüren, değişik üslupların birbirine koşut bir biçimde varoluşu sanatın gelişmesinin kendi bir özelliği halini almıştı”⁹⁶ Bu nedendir ki üslup terimi birden çok anlamlı ve çok boyutlu bir terimdir.

⁹⁵ M.Kağan, Estetik ve Sanat Dersleri, Çeviren: Aziz Çalışlar (Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1993) , s.664.

⁹⁶ Aynı, s.664-665.



Resim 77. "St. Clare", 277x153 cm, duvar panosu, 1283.



Resim 78. Raphael, "Atina Okulu", Fresco, 1511.

Resim 79. Tiziano, "Papa III Paolo, Aleksandra ve Ottavio Farnese ile", yağıboya, 1546.



Resim 80. Donatello, "David", Bronz, yükseklik 159 cm, 1433.





Resim 81. Buonarroti Michalengelo, “Doni Tondo”, çapı 120 cm, Tempera, 1504.

3.6. ANLATIM ve ALGIDA BİREYSEL KODLAMA

Sanatçı sanat eserini oluştururken, esere yüklediği bir takım simgeleri, sembolleri veya gördüğü, yaşadığı, etkilendiği birtakım olayları kendince eserinde kodlar. Bu kodlama, sanatçının öncelikle duyularıyla algıladığı, bilincine aktardığı görsel imgelerin görsel yansımalarından, sanatçının esinlenmesine neden olan duyguların soyut sembolere dönüşmesiyle olur. Sanatçı anlatımına uygun düşecek kodlamalarda bulunur. Bunun sonucunda da eserdeki bu kodlamayı çözebilecek, algılayabilecek izleyicilerinde olmasıyla, anlatım ve algıda bireysel kodlama, sanat eserini bir iletişim aracına dönüştürür.

Sanatçının esere yüklediği izleyicisinde çözebildiği kodlamalar, çevre ve içinde bulunulan sosyo kültürel ortama göre de değişim gösterir.

Bu da kodlamanın farklı ortamlarda farklı biçimlerde oluşmasına ve anlamlandırılmasına neden olur. Sanatçı ile izleyici arasında eser yoluyla iletişim kurulabilmesi aynı kod anahtarının kullanılıp kullanılmamasına da bağlıdır.

İzleyici, sanatçının kodladığı simgeleri, sembolleri biliyor olabilir veya birazını ya da hiç birini bilmiyor olabilir. Böyle bir durumda resmin algılanması izleyicinin bilgileri ve önyargıları ile resimdeki kodlamaları çözmeye çalışması farklı boyutlarda gerçekleşecektir. Bu nedenledir ki sanat eseri herkes tarafından aynı biçimde ve etkide algılanmaz. İzleyici, eserde kodlanmış simgeler ve sembollerin hepsini değil kendine en yakın bulduğu, bildiği, tanıdığı bölümlerini öncelikle algılar ve bir seçme eyleminde bulunur. Bunun sonucunda da eseri beğenir. Çünkü tanıdığı, bildiği kodlanmış iletiyi, bildikleriyle orantılı olarak çözer ve esere kendinden parçalar eklemeye başlar, sanat eseri ile izleyen bu noktada da bütünleşir. Haz alma, hoşlanma veya zevk alma da bu kodlamanın çözülüp algılanması ile orantılı olarak gelişir. Ancak izleyici soyut bir resim karşısında resmin kodlanmış iletisini algılayamadığında da ressamı beceriksizlikle veya tanıdığı bildiği biçimleri yapamamakla suçlayabilir. Kuşkusuz bu oldukça sakıncalı bir olaydır. Çünkü soyut resimdeki kodlama sanatçının renk lekeleri ve yalınlaşmış biçimler ile oluşturduğu dış dünyanın gerçeklerinin dışında onlardan yola çıkarak bulduğu kodladığı farklı bir görsel iletişim oluşturur. Bunun algılanmasında izleyenin ön yargılardan uzak bir biçimde renk lekeleri ve soyut biçimlerden oluşan bu yapıyı, bildiği tanıdığı gerçeklerin dışında, sanat eserinin kendi gerçekleriyle çözmeye çalışarak bulabilir. Bu da herkes için geçerli bir kural değildir, çünkü her izleyici bu kodlamayı çözebilecek bilgiye sahip değildir. Doğal olarak da sanatçının karşısına resimde neyi anlatmak istediği sorusu çıkarır.

Ressamda Őunu anlatıyorum Őunu iletmeye alıŐtımda deyince izleyinin kafasındaki simgeler ve semboller uyuŐmayınca yine sanatçı baŐarısızlıkla suçlanır. Bu nedendir ki anlatım ve algıda bireysel kodlama sanatçının eserine yüklediği kodlamalar, alıcısında bilincinde varolan bilgilerle uyuŐtuĐu oranda algılanabilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RESİMSEL ANLATIMDA DEĞİŞEN BAKIŞ

4.1. GÖZLEM ve ALGIDA DEĞİŞEN BAKIŞ

4.1.1 Gözlem ve Algıda Bireysel Önyargılar.

İnsanın, doğumuyla başlayan bilgi edinme süreci onu kuşatan çevrenin, kültürün ve sosyal yapının etkisi altında gerçekleşir. Çevresini, yaşamsal koşullarını gözleyen insan herşeyi hafızasına kaydeder. Bilgi edinir ve bu bilgileri tüm yaşamı boyunca da kullanır. Bu bilgi edinme süreci de insanı kuşatan ve insanlığın birikimleri ile gerçekleşen kültürel yapıya göre şekillenir. Ancak insanın subjektif olan yapısı, gözlemleriyle algılamalarını oluşturan bilgilerinde subjektif olarak beyne kaydedilmesine neden olur. Bilginin eksikliği, yanlışlığı, karşısında bunların farkedilmemesiyle de bu bilgileri doğruymuş gibi değerlendirip koşullanması, insanı ön yargılara iter. Çünkü daha önceden eksik veya yanlış edindiği bilgileri doğruymuş gibi kabullenmesi veya deneme yanılmalarla yaşantısını oluştururken, edindiği sığ bilgileri genellemesi sonucunda, bu tür önyargılarda bulunur insan. Bu nedenlerdir ki sanatçının eserini ortaya çıkarırken etkilendiği önceden edinmiş olduğu bilgiler ve çevresel koşullar da sanat eserine yansiyabilir. Toplumsal birikim ve değer yargıları, ahlaki nedenler de sanat eserine önyargılı bir yaklaşım gösterilmesine neden olabilir. Buna çarpıcı bir örnek; batı dünyası ile arap dünyası arasındaki sanat anlayışını gösterebiliriz. Batı

dünyası kendi tarihsel gelişimi içerisinde dönem dönem önyargılarla dolu eserler oluşturmuştur. Ancak rönesanstan modern sanata ve modern sanattan da günümüze bu önyargılar, değişen bilgi birikimleri ve kültürel etkileşimler sonucunda kırılmış, eserler sanatçısıyla ve sanatçısının bireysel varoluşu ile özgün ve evrensel boyutlarda ön yargılardan uzak olarak değerler kazanabilmişlerdir. Ancak arap dünyasının dini nedenlerden dolayı insan figürüne ön yargılı bakması ve bu dini yapının kültürel ve ahlaki değerlerini ön yargılardan oluşan bir yapıya dönüşmesine neden olmuştur. Resim yapmanın günah olduğu önyargısı ile bilinçlenen bir toplumdaki yazı ve minyatür ustalarının dışında özgün ve her türlü bilgi birikiminden yararlanan birey olan sanatçılar çıkmamıştır. Çünkü sanatçı olmanın ön koşulu birey olmaktır, birey olmanın da ön koşulu bilinçli düşünen gözlem ve algılarıyla yaşadığı dünya hakkında bilgi edinip bütün bunları içinde bulunduğu kültür halkasına ekleyip bu kültür halkasını genişletmeye çalışan insan olmaktır. Bu da bütün ön yargılardan uzak bir biçimde gözlem ve algılamalar ile oluşabilecek doğru bilgi birikimleri ile sağlanabilir.

4.1.2. Aynı Yerde Aynı Anda Farklı Gözlem ve Algılar

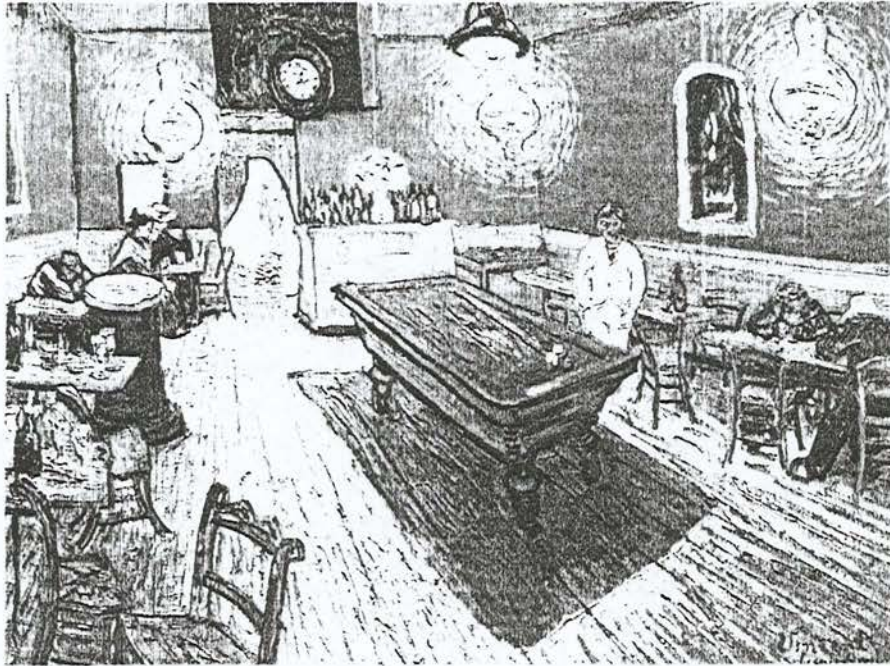
Aynı zaman dilimi ve aynı yerde bulunan insanların farklı gözlem ve algılar içinde bulunması insanın biyolojik gelişimi ve çevresel koşullar ile girdiği ilişkilerle belirlenir. Dünya üzerindeki hiçbir canlı birbirinin aynı değildir. Bilim adamları günümüzde genetik kopyalama ile bir koyun üzerinde yaptıkları deneyde, tüm fiziksel ve genetik özellikleri annesine benzeyen bir yavru dünyaya getirdiklerinde birçok insanın ve ülkenin tepkisiyle karşılaşmışlardı. İnsanlığı korkuya iten bu bilimsel araştırmanın korkunçluğu neydi? Bu deneyin insanlar üzerinde denenmesi ve her insanın bir benzerinin olması korkusunun yanında, insanın kendisinin bir benzerine olan bu tepki deneyin kötü amaçlar için kullanılmasından da

kaynaklanıyor olabilir. Ancak tüm fiziksel özellikleri kopyalanan insana benzese bile bu benzerlik yalnızca bu fiziksel özellikler ile sınırlı kalacaktır. Çünkü zaman ve mekan boyutu her canlı için tek ve benzersizdir. İçinde bulunduğumuz zaman ve çevresel koşullar her birimizi farklı farklı şekillendirir. Bunun sonucunda da farklı etkileşimler ile bilinçlenip düşüncelerimizi bu benzersiz yapı ile oluştururuz. İç dünyamız dış görünüşümüz kadar belirli biçimleri ve görünüşleri de içermez.

Doğada her canlı bu nedendir ki tek ve bir başına benzersiz bir iç dünyaya sahiptir.

Aynı yerde aynı anda farklı gözlem ve algıların oluşmasında da, insanın tek başına geçirmiş olduğu zamansal ve mekansal boyut içerisinde, insanın doğumuyla başlayan bilinçlenme sürecinin farklılığından kaynaklanmaktadır. Resimsel anlatımda da bu farklılık çok daha belirgin bir biçimde göze çarpmaktadır. Aynı yerde ve aynı anda bir natüremort (ölü doğa) veya doğa resmi yapan kişiler birbirlerinden farklı olarak karşılardaki görünüşleri resmederler. Resmini yaptıkları biçimleri, ressamlar kendi kişilik özelliklerine ve algılaya becerilerine göre gözlemleyip birbirlerinden farklı olarak yansıtırlar. Van Gogh ile Gauguin'in Arles'teki "Sabahçı Kahvesi"ni aynı anda aynı yerde birbirlerinden farklı olarak yansıtımları, hem kişilik özelliklerinin farklılığı hem de bu kişilik özellikleriyle gelişen gözlem ve algıları ile yaşama bakış biçimlerinin farklılığından kaynaklanmaktadır (Resim 82-83). "Van Gogh damgası vuran yalnızlık ve ağır basan terk edilmişlik duygusu, Gauguin'in yorumunda yok olur. Van Gogh, yalnız ve kimliği belirsiz gece kuşlarını resminin baş kişileri yaparken, Gauguin onları gerilere, kahvenin sahibinin arkasına itmiş. Bayan Ginoux resimden dışarı, resimle izleyici arasında bir ilişki kurulmasını sağlayacak ve Van Gogh'un kahveye yüklediği yürek burkan yalnızlık duygusunu yok edecek biçimde bakıyor. Gauguin, dikkatini yaşamın karanlık yanlarına

yöneltmek yerine düş gücünün daha aydınlık yönlerini araştırmayı yeğliyordu (...) Van Gogh bir duygu adamıydı; sanatı da yoğun, tutkulu bir dışavurma aracıydı. Atılğan iradesiyle insan ruhunun korkunç derinliklerine dalmaktan korkmuyordu. Gauguin'in resmi bir çağrıydı: Kendi bilgi sınırlarının ötesinde yatan gerçeklik seçeneklerinin coşkulu dünyasını oluşturuyordu izleyenin aklına, Van Gogh'un ki ise kendi kişiliği ve sorunları üzerine kurulu bir dışavurumdan oluşmuş, daha içe dönük bir resimdi."⁹⁷ Bu nedenledir ki sanat tarihi içerisinde aynı yerde aynı anda bulunan birçok ressamın farklı gözlem ve algılar ile yansıttıkları biçimler sonucunda, resimsel anlatımda ifade bulan ve yansıtılan görünümünün sürekli değişip gelişmesini sağlamıştır. Bu görünümlere, sanatçıların kendi kişilik özelliklerinin etkisinde yansırken ortaya birbirinden farklı eserler çıkmasına neden olmuştur. Nasıl ki insanlar kişilik olarak birbirlerine benzemiyorsa, yaratıcılıkları da birbirine benzememektedir, bu farklılığı da benzersiz bir iç dünya ya ve kişiliğe sahip oluşumuza borçluyuz.



Resim 82. Vincent Van Gogh, "Sabahçı Kahvesi", 72.4x92.1 cm, yağlıboya, 1888.

⁹⁷ Aynı, s.664-665.



Resim 83. Gauguin, "Arles'te Sabahçı Kahvesi", 73x92 cm, yağlıboya, 1888.

4.1.3. Yetersiz Duyu ve Duyumların Gözlem ve Algıları

Duyu organlarımız dış dünya gerçeklerinin tamamını algılayamaz. Algılarımız duyu organlarımızın bize ilettiği duyumlarla sınırlıdır. Göz belli dalga boylarındaki ve frekanstaki ışığı algılayabilir, çok uzaktaki nesnelere olduğundan daha farklı biçimlerde görür, suyun içindeki nesnelere kırılma açılarından dolayı gerçek görünümünden farklı olarak algılar. Dış dünya hakkındaki bilgilerimizin çoğu duyu organlarımız aracılığıyla beyne iletiildiğinden dolayı, nesnelere ve biçimlere gerçek görünümünün dışında olduklarından daha farklı biçimlerde zihnimize oluşabilir. Bu nedenle ki duyularımızın bize sunduğu bilgiler her zaman net ve kesin değildir. "Duyulara olan bu güvensizlik, sofistlerin kuşkucu felsefelerine de büyük ölçüde destek oluşturacaktı. Fakat bu olgu aynı zamanda, doğal düzen ve yasalar tarafından belirlenen parçalanmamış bir dış dünya kavramının ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Dış dünyanın bu karmaşık çeşitliliği belki de öznel (subjektif) bir yanlıştır.

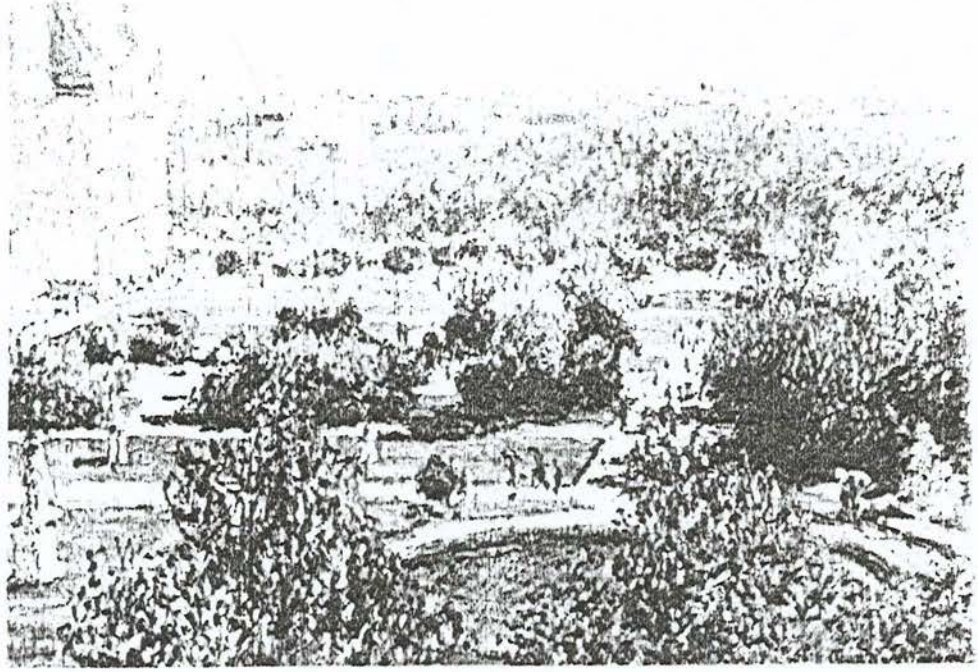
anlamaya dayandırılabilirdi.”⁹⁸ Algılamalarımız bu nedendir ki duyularımızın yetersizliği sonucunda eksik olarak gerçekleşecektir. “Nitekim, Elea Okuluna mensup filozof Parmenides herkesin tersini görmesine rağmen dünyada asla bir değişiklik ya da hareket yoktur” demiştir. Bunun asıl anlamı; duyumsal deneyimlerin bir yanlısamadan ibaret olduğudur. Parmenides algılamayla akıl yürütme arasında kesin bir ayırım yapmak istiyordu. Çünkü, doğrunun ortaya konması ve duyuların düzeltilmesine esas olan şey akıl yürütmeydi.”⁹⁹ demiştir. Duyularımızın eksikliğini ve algıyamadığı görünümleri akıl yürüterek bulmaya çalışan beyin de duyulardan bağımsız hareket edemez. Her zaman ve her koşulda duyularla, akıl yürütme arasındaki ilişki, doğruyu bulma çabasından kaynaklanmaktadır.

Duyularımız normal şartlar içerisinde fizyolojik yapılarına göre duyumlama yetisine sahip olduklarından ve bu duyuların kişiden kişiye değişen öznel bir yapı göstermesi sonucunda yeterli duyularla kısmen, yetersiz duyularla da yanlış algılamalarda bulunuruz. İyi görmeyen bir göz iyi duymayan bir kulak ne derece doğru algılayabilir, çevresindeki etkileri doğru duyumlayabilir. Algılarımız ve gözlemlerimiz, duyularımızın bize ilettiği bilgilerle doğruyu bulma yolunda akıl yürüttüğümüz zaman gerçekleşir. Monet’in, resimlerine baktığımızda “duyular dünyasına karşı devamlı uyanık bulunan, araştırmalarından hiçbir zaman vazgeçmeyen, söz konusu duyular dünyasının gizli şiirselliğini, esrarını ve büyüsunü keşfeden”¹⁰⁰ bir insan olarak görürüz. “Tuileries Bahçelerinin Görünümü” adlı resminde duyuların yetersizliği karşısında bile büyük bir ustalık sonucunda duyularının üstünde, akli ile yeni bir dünya, gerçekten, daha gerçek bir dünya yaratmasına neden olmuştur (Resim 84).

⁹⁸ Adem Genç, Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama ve Sanatta Yaratıcı Süreç (İzmir:Sergi Yayınevi, 1990), S.35.

⁹⁹ Aynı, s.34.

¹⁰⁰ Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviren:Devrim Erbil (İstanbul:Remzi Kitabevi Yayınları, 1991), s.139.



Resim 84. Monet, “Tuileries Bahçelerinin Görünümü”, yağlıboya, 1876.

Sanatçılar, duyularının yetersizliği karşısında bu yetersiz duyuları, akıl ve sezgileriyle görülmeyen, duyulmayan gerçekleri bulup çıkarmak peşinde koşan ve yaşamını bu uğurda harcayan insanlardır.

4.1.4. Psikolojik Gözlem ve Algılar

İnsanın psikolojik yapısı dış gerçeklerin algılanması ve duyulanması üzerinde etkilidir. Ancak bu psikolojik etki dış gerçeklerin duyularımızı olumlu ya da olumsuz etkilemesi sonucunda da oluşabilir. Doğada çok uzaklara baktığımızda yeşil bir ova uçsuz bucaksız bir deniz, insanı psikolojik olarak dinlendirir, diğer yandan içinde yaşadığımız kalabalık gürültü şehirlerde gerginlik ve bunalımlara neden olur. Bu nenedendir ki gözlem ve algılarımız bilincimize iletilen duyular ile psikolojimizi diğer taraftan, psikolojimiz dış dünya gerçeklerinin gözlemlenmesini ve algılanmasını etkiler. İnsanın iç dünyasında, bilinçaltına ittiği bilgilerde zaman zaman farkedilmeden ortaya çıkıp duyularımızı yönlendirir.

Renkler, biçimler, olaylar insanın psikolojik yapısı üzerinde etkilidir. Bütün bunlar sonucunda da bu etkiyi sanatçılar resimlerinde ifade etmişlerdir. Goya'dan, Van Gogh'a ve Ekpresyonizm (dışavurumcu) den günümüze kadar sanatçılar içinde buldukları psikolojik etkileri ve bu etkiler sonucunda oluşan iç dünyalarını dış dünyanın gözlemlenmesi ve algılanması sonucunda kendi psikolojilerine göre yansıtmışlardır.

4.2. ALGISAL YANILSAMALAR

Resim bir yanılısamadır. Bu yanılısama görünür olan dış gerçeklerin imgeleri ve sembolleri ile yeni gerçekler yaratılmasına neden olur. "Zihnimiz duyular aracılığıyla bir anının en hafif tınısını aldığı anda harekete geçer ve anımsanması gereken şeyi anımsamadan durmaz. Demek ki, aynı zamanda zihnimizin kapısı demek olan duyularımız bir şeyin ne kadarını algılayıp zihnimize sunmuş olursa olsun, zihnimiz bu parçayı alıp bütüne tamamlar... zihnimizin bütünü algılaması için de küçük bir parça yeterlidir."¹⁰¹ Bunun sonucunda zihnimiz bütünü kendi tamamladığında görünüşler gerçekte olduklarının dışında yanılısamaya uğramış bir biçimde algılanırlar. Algıda yanılısamalara, telkin, önyargılar, içinde bulunulan ortam ve şartlanmada etki eder. Yanılısamalar yansıtırma biçimiyle de ortaya çıkarlar. Yapılan bir deneyde "denek kişiler, sözde ışık etkileri karşısındaki duyarlılıkları ölçülmek üzere bir projeksiyon perdesinin önüne oturtulmuşlardır. Denemenin yöneticisinin her komutunda bir asistan perdeye çok hafif ışık yansıtmış, ardından bu ışığın yoğunluğunu yavaş yavaş yükseltmiştir. Denek kişilerden, ışığı algıladıklarında bunu söylemeleri istenmiştir. Ancak zaman zaman, yöneticinin komut vermesine karşın, perdeye hiç ışık verilmemiştir. Ama deneye katılanlar yine de ışık görmüşlerdir. Olayların birbirine bağlanmasına yönelik kesin beklenti, gerçekte sanrıların oluşmasına yol

¹⁰¹ E.H.Gombrich, Sanat ve Yanılısama, Çeviren: Ahmet Cemal (İstanbul:Remzi Kitabevi, 1992), S.199

açmıştır. Sihirbazlar, bizlerde bu türden yanlış algılamalara yol açma bakımından herhalde en becerikli kişilerdir. Bu kişiler alışılmış durumlarla ilintili bir dizi beklenti tasarımını bilinçli olarak uyandırır; bunun sonucunda hangi noktada yanıldığımızı söylemeyecek konuma geliriz; imgelememiz öne geçerek diziyi tamamlamıştır. Bu olayı en ilkel biçimiyle sergileyen bir dizi kolay numarada dikiş iğnesini inandırıcı bir biçimde kullanabilen herkes, olmayan bir ipliği görmemizi sağlayabilir. Buna karşılık Charlie Chaplin, iki çatal ve iki ekmekle, bunları gözümüzde, çevik hareket eden bacaklara dönüştüren bir dansı sergilediğinde”¹⁰² bu yanılsama numarası böyle bir ustanın elinde gerçek bir sanat eseri olup çıkmıştır. Büyük sanatçıların konuşan resimleri de gerçekte dilsizdirler, ancak bu büyük sanatçıların resimlerinin karşısına geçtiğimizde bize birşeyler söylediklerini duyumsarız, bu yanılsamayı da gerçekmiş gibi algılarız. Çin sanatına baktığımızda da gözleri olmayan figürleri bakar gibi, kulakları olmayan figürleride dinler gibi görürüz (Resim 85). Çin sanatının bu yalınlığı ve yanılsamayla görünmeyeni görünür kılmaya çalışmaları resimdeki figürlerin canlı varlıklar haline dönüşmesine neden olmuştur. Bu türden yaklaşım Jan Van Eyek’in “Müzik Çalan Melek” resminde de görülür (Resim 86). Sanat bu resimde kumaşın her ipliğini meleklerin saçlarındaki her teli ve müzik aletinin tahtası üzerindeki en ince lifleri bile yansıtmayı başardığına bizleri inandırır. Ancak büyük bir sabırla ve özenle çalışsa bile bunu başarması imkansızdır. Bu resim yanılsama temeline dayanılarak yapıldığı içindir ki biz bu yanılsamayı gerçekmiş gibi algılarız. Constable’in “Wivenhee Parkı” resmindeki ağaçlarda bütün ayrıntılarıyla çok inandırıcı bir biçimde resmedilmiştir (Resim 87). Bu nedenledir ki sanatçıya daha da arkadaki ağaçların gerçekliği için güvenimiz. Bu eğilim yüzünden, zihnimizin verilen olgulara fazla dikkat etmeden varsayımlara gitmeye yönlendirilebileceğini, bunun da çok ilginç yanılsamalara yol açacağını söyleyebiliriz.”¹⁰³

¹⁰² Aynı, S.201.

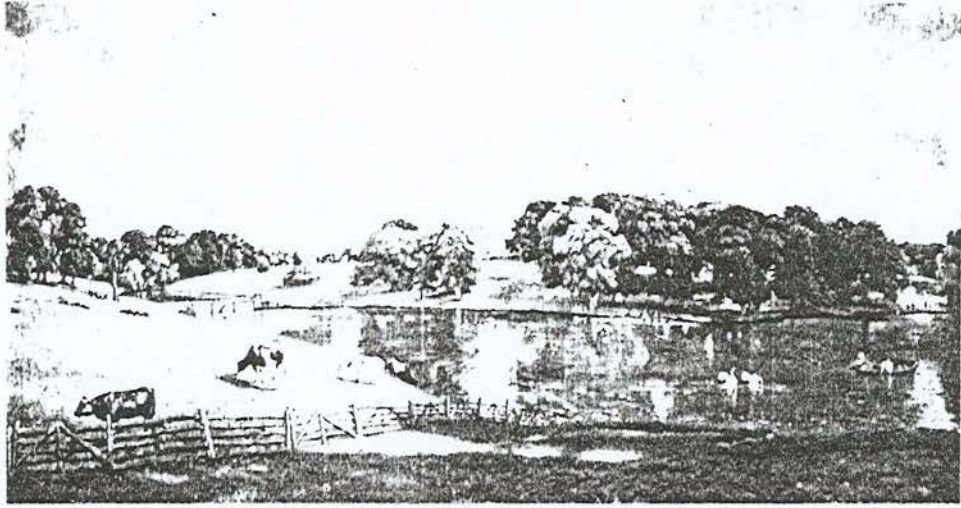
¹⁰³ Aynı, S.214.

Resimsel anlatımın temelini oluşturan yanılsamalar, resim sanatının tarihi ile başlar, gerçekte var olmayan görünümleri de gerçekmiş gibi algılamayı sağlar. Yanılsamalar resimsel elemanlarla gerçekleştirilir. İzleyenin gözünde, gözün alışık olduğu biçimleri yanıltıcı bir biçimde, olduklarından farklı bir yapıda görmesine, yanılsamalar neden olur. Bu yanılsamalar gerçeğe örtüştüğü oranda inandırıcı bir etki yaratır. Bu inandırma kandırma iki boyutlu düzlem üzerinde yapılan bir resimde iki boyut üzerinde üçüncü boyut yanılmasının oluşmasına neden olur ve resmi, hiç yadırgamadan gerçekmiş gibi algılamamızı sağlar.

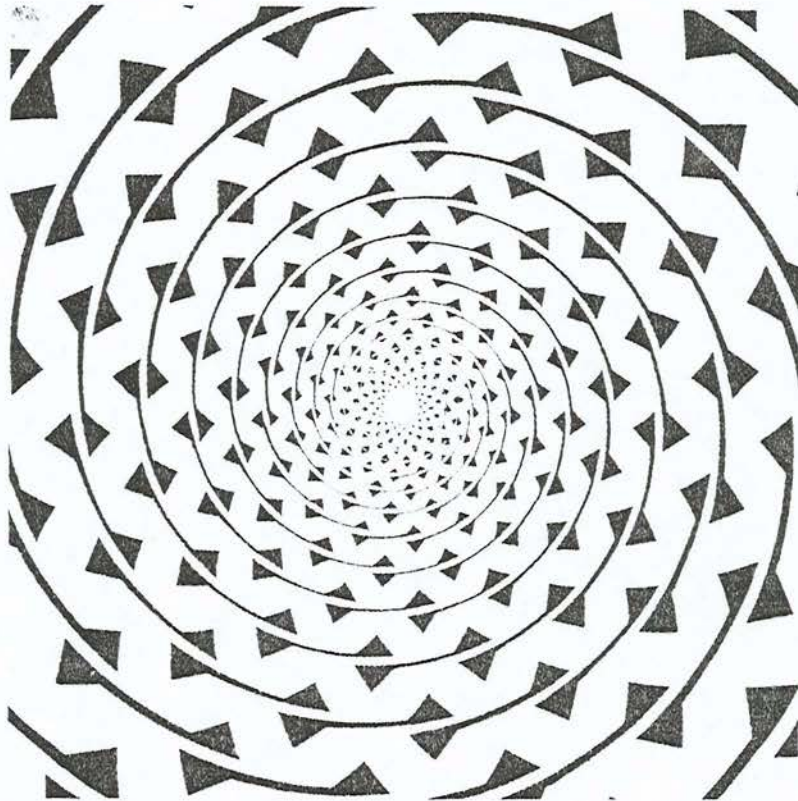
Algısal yanılsamalara optik etkilerde yol açar (Resim 88). Buna en iyi örnekte, Fraser Sarmalıdır. Bu gerçekte bir sarmal olmayıp odak noktaları aynı merkezlerde olan dairelerden oluşmuştur. Elimize bir kurşun kalem alıp çizgileri izlediğimizde de karşımıza sonsuza kadar uzanan bir sarmalın çıkmadığını görürüz. Odak noktasına çok sayıda hareketin olması, geri planda da birbirini kesen çizgiler tarafından yanıltıldığımız için bu çok sayıdaki çizginin bir sarmal oluşturması gerektiği çıkarımına ve bunun bir sarmal olduğu yanılsamasına varırız. Aynı şekilde “Rubin Vazosu”da figür ve zemin, iki yüz, vazo değişkenliği içerisindedir (Resim 89-90). “Sürekli değişkenlik gösteren figür ve zemin olarak kavramanın, görme istemini ve algılama sisteminin verdiği karara bağlı olarak gerçekleşir. Ancak, bunu algılama kararında bilgilerin değerlendirilmesine paralel düştüğü görülür.”¹⁰⁴

Resimsel anlatımda algısal yanılsamalar, izleyenin zihnindeki bilgilerle de doğru orantılıdır. Bu bilgiler, yanılsamayı gerçekleştiren sanatçının teknik becerisinin yanında izleyenin algılama kapasitesi ile de ilintilidir.

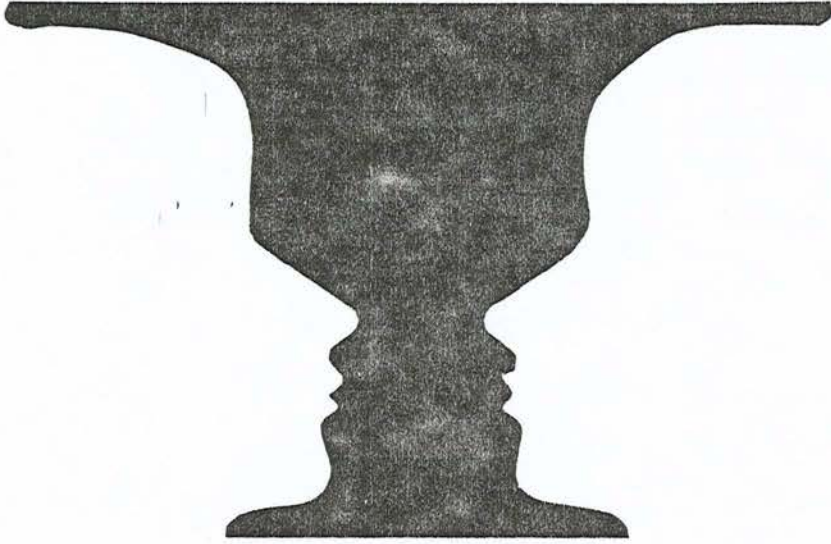
¹⁰⁴ Nevin Güven, Görsel Algılama (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 1996), S.23.



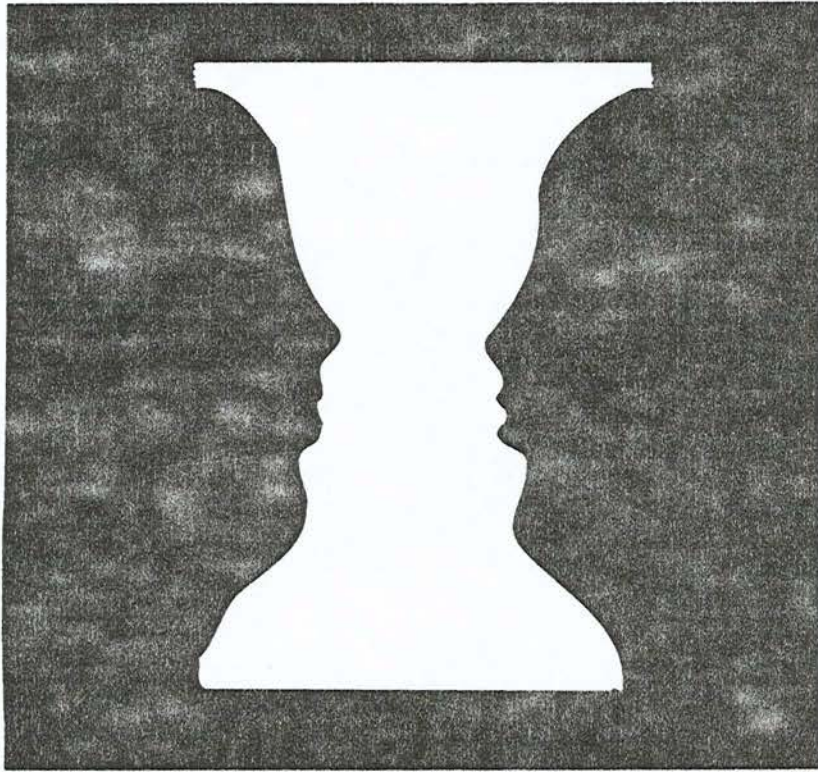
Resim 87. John Constable, "Wivenhoe Park", yağlıboya, 1816.



Resim 88. Fraser Sarmalı



Resim 89. Rubin Vazosu I



Resim 90. Rubin Vazosu II

4.3. GÖZLEM ve ALGIDA DENGE ARAYIŞI

İnsan büyük bir dengeler sistemi olan doğanın görünümleri ile kuşatılmıştır ve bu dengeler sisteminde bir parçasıdır. Gözlemlerimiz ve algılarımız zihnimizdeki bilgi birikimleri ve bilincimiz ister istemez bu dengeler sistemi tarafından kuşatıldığı içindir ki insan gözü devamlı dengeyi arar. Ancak denge için iki farklı durumun olması gereklidir. Birbirinin tam zıttı olan biçimler, renkler ve olaylar birbirini dengeler. Varoluşumuz ve yaşamın sürekliliğide zaten bu dengeler sistemini oluşturan zıtlık ilişkileri ile gerçekleşir.

Resimsel anlatımda da sanatçı gözlem ve algıları ile farkında olarak ya da olmayarak bu zıtlık ilişkilerini kullanarak bir eser ortaya çıkarır. Bu zıtlıklar doğada varolan, sanatçının gözlediği algıladığı zıtlıklardır. Açık-koyu, büyük-küçük, ince-kalın, sıcak-soğuk, uzun-kısa, uzak-yakın vb. bir çok zıtlık vardır doğada ve bunlar bilincimize istesekte istemesekte yerleşmişlerdir. Bu nedenledir ki gözümüz bu zıtlık elemanlarından herhangi birinin fazla olması durumunda rahatsız olur ve dengeyi arar. Resimde simetrik ve asimetric dengeler de söz konusudur. Ancak genellikle resimde simetriyi bozup eşit olmayan biçimlerle bir denge elde etmeye çalışılır. “El Greco’nun “Meryem’e Müjde” resimlerinden, birinde Cebrail Hz.Meryem’e oranla çok daha büyük boyutlarda çizilmiş olmasına rağmen, bu simgesel boyut farklılığı düşünsel planda aslında iki ögeyi de birbirine eşit kılmaktadır. Belki garip gelebilir ama gerçek olan şudur ki; düzen ancak düzensizlikle, dengesizlik dengeyle, ayrılık ise berabeklikle, gösterildiği zaman bir anlam kazanır.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Adem Genç, Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama ve Sanatta Yaratıcı Süreç (İzmir:Sergi Yayınevi, 1990), S.70.

Denge üzerinde gözlem ve algılarımızı etkileyen iki önemli durumda, ağırlık ve yön etkisidir. Üstünde yaşadığımız dünyada ağırlık olarak nitelenen şey yerçekiminden başka birşey değildir. bir resimde figürlerin duruş biçimlerini de buna göre değerlendiririz. Ancak Georg Baselitz'in resimlerinde, resimlerini tam tersi olarak sergilemesi, yer çekimi kanununa aykırı bir etki yaratmaktadır (Resim 91).

Resimde ağırlık, yönüde belirler. Yön dengenin sağlanabilmesi, biçimlerin ve renklerin birbirleri ile ilişki kurabilmesi için gereklidir. Lautrec'in "Binici" adlı resmindeki atın ve çizgilerin yönü resmin sağ tarafından sol tarafına doğru olması buna karşılık kırbaç ve erkek figürünün yönüde resmin sol tarafından sağ tarafına doğru olması ile denge sağlanmıştır (Resim 92). Van Gogh'un "Kıyıda Balıkçı Tekneleri" resminde ufuk çizgisini kesen, teknelerin direkleri ve yönleri ile denge sağlanmıştır (Resim 93).

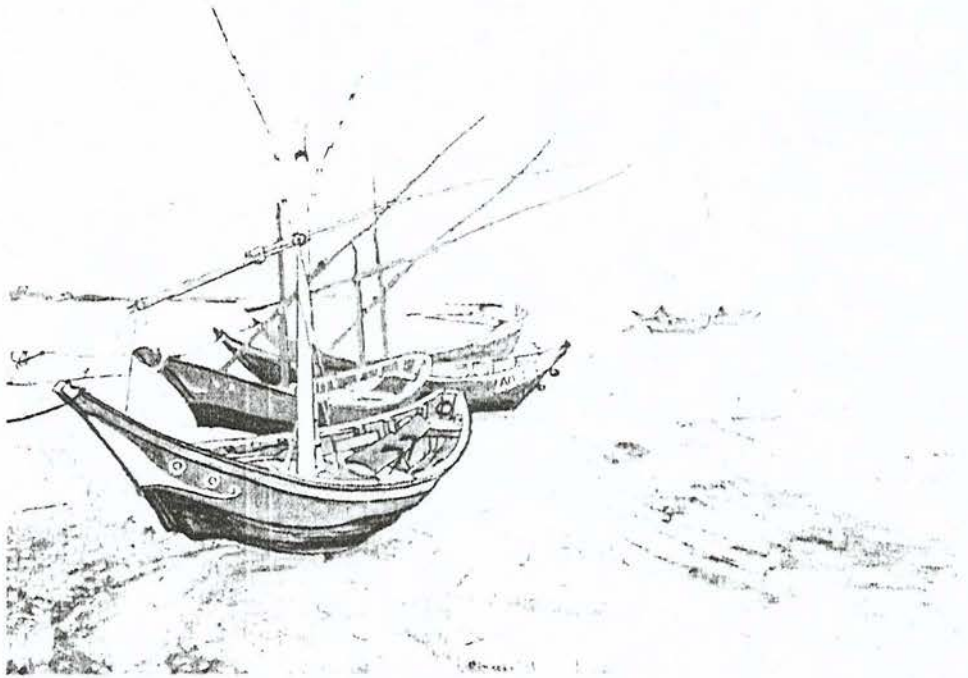
Denge görsel olarak, çok çeşitli yollar ile elde edilir. Çünkü doğada varolan herşey bilincimizi bu yönde etkilediği içindir ki doğanın yasalarının dengesiyle hareket ederiz; gözlem ve algılarımız ise böyle bir kaynaktan beslenip gelişir. Üst-alt, sol-sağ, ağır-hafif derinlik-yükseklik, sıklık-seyreklilik vb. birçok etki yaşantımızın bir yerlerinde bizleri etkilemiş bilincimize yerleşmiştir. Bu nedenledir ki gözlem ve algıda denge arayışı resimsel anlatımda, doğanın yasaları ile biçimler renkler ve olaylar örgüsünün dengelenmesi sonucu sağlanır.



Resim 91. Georg Baselitz, "More Blondes", 162x130 cm, yağlıboya, 1992.



Resim 92. Toulouse Lautrec, "Fernando Sirki: Binici", 100.3x161.3 cm, yağloboya, 1888.



Resim 93. Van Gogh, "Kıyıda Balıkçı Tekneleri", 65x81.5 cm, yağlıboya.

SONUÇ

İnsanın, kendini güçsüz hissettiği doğa karşısında, güçlü duruma getirme çabası, çizginin gücü ile gerçekleşmiştir. Çizgi insanın gözlemleri ile çevresini algılamasının bir yansıması olmuştur. İnsanın fizyolojik evrimi ile birlikte kendini ve doğayı yansıtırma biçimleri ile çizginin gücü de değişime uğramıştır. Yerleşik hayata geçildikten sonra insan içinde bulunduğu doğaya kendi yaratıları ile de yön vermeye çalışmıştır. İnsanın ilk yarattığı çizgi ile başlatmış olduğu serüven, hayal gibi gözükken birçok şeyin gerçekleşmesi ve teknolojinin ilerlemesi ile sürmektedir. Resimsel anlatım biçimleri de bu süreç içerisinde insanın kendini ifade etme çabasını göstermektedir. Bu nedendir ki sanat gözlem algı ve insanın bireysel varoluşu ile kendini ifade etme çabasını göstermektedir. İnsanın bireysel varoluşu ile kendini ifade etmeye çalışması, görme biçimlerinde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Doğa sınırsız gizemlerle doludur. Keşfedildikçe artan bu gizemli varoluş bir nokta durumunda olan insanın yaşadığı dünyayı bir nokta durumuna getirme çabasına dönüşmüştür. Renklerle ve biçimlerle yaratılan yeni dünyalar, insanın içinde yaşadığı çevresel ve zamansal koşullar ile de gözlem ve algıların bireysel ifadesi durumuna dönüşmüştür. Resimsel anlatımda gözlem algı ve bireyselliğin, renkler biçimler, doğa ve insanın bilinci ile etkileşimi sonucu bugün zengin bir görsel dünya ortaya çıkmıştır.

İnsanın yaşama sunduğu yaratılar, yeni serüvenlere doğru hiç durmadan yol alacaktır. İnsanın kendisini ve çevresini, sorgulaması, sanatın ana temasının oluşmasına neden olmuştur. Bu nedendir ki bu günden önce keşfedilen herşey bugünden sonraya yol gösterebilecektir, yeterki görmesini algılamasını ve kendimizi ifade etmesini öğrenebilelim. Sanat gerçekte yaşanan algılanan gerçeğe bir karşı çıkıştır ve bu insanın kendini tanıması ile gözlem ve algıları sonucunda kendini ifade etmesine yönelik verdiği kararlarla gerçekleşebilir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- ALTAR, Cevad Memduh. **Sanat Felsefesi Üzerine**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- AYER, A.J., C.D. BROAD. **Algılama, Duyuma ve Bilme**. Çeviren: Vehbi Hacıkadiroğlu. İstanbul. Metis Yayınları, 1984.
- BAHR, Herman. "Dışavurumculuk ve Sanatlar", Boyut Plastik Sanatlar Dergisi. Mayıs 1982, s.12-14.
- BAYMUR, Feriha. **Genel Psikoloji**. İstanbul: İnkılap ve Aka Kit. Koll.Şti. Yayınları, 1978.
- BERGER, John. **Görme Biçimleri**. Çeviren: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 1990.
- BUHR, Manfred ve Alfred KOSING. **Marxşçı-Leninci Felsefe Sözlüğü**. Çeviren: Engin Aşkın. İstanbul: Konuk Yayınları, 1976.
- CLAUDON, Francis. **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**. Çevirenler: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1988.
- DEMİR, Abdullah. **Temel Plastik Sanatlar Eğitimi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 1993.
- ERGÜVEN, Mehmet. **Yoruma Doğru**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

ERZEN, Jale N. "Sanat ve İnsanlık Değerleri," **Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**. Mayıs 1982, s.3.

EYÜBOĞLU, İsmet Zeki. **İnsanın Boyutları**. İstanbul: Payel Yayınları.

GENÇ, Adem, Ahmet SİPAHİOĞLU. **Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç**. İzmir: Sergi Yayınevi, 1990.

GOMBRICH, E.H. **Sanat ve Yanılsama**. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

GOMBRICH, E. H. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

GOMBRICH, E. H. **Resimde Anlam Sorunu**. Hazırlayan: Uşun Tükel. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995.

GUILLAUM, Paul. **Introdustion a la Psychologie**.

GÜRSOYTRAK, Hakan. "Çağdaş Sanatta İmge". (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.)

GÜVEN, Nevin. "Görsel Algılama". (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.)

HACIKADİROĞLU, Vehbi. **Bilgi Felsefesi**. İstanbul: Metis Yayınları, 1985.

HOUSER, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.

KAGAN, M. **Estetik ve Sanat Dersleri**. Çeviren: Aziz Çalışlar. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1993.

- KESKİNOK, Kayıhan. **Biçimleme Görsel Algının Gelişim Sorunları ve Bedri Baykam**. Ankara: Güzel Sanatlar Matbaası, 1968.
- LUKACS, Georg. **Estetik I-II**. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınları, 1981.
- LYNTON, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Cevat Çapan. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1993.
- PANOFSKY, Erwin. **İkonografi ve İkonoloji**. Çeviren: Engin Akyürek. İstanbul: Afa Yayınları, 1995.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, A. **Öz Türkçe Sözcükler ve Türkçe Terimler Sözlüğü**.
- ROSENTHAL, M. ve P. YUDİN. **Felsefe Sözlüğü**. Çeviren: Aziz Çalışlar. İstanbul: Sosyal Yayınları, 1972.
- SERULLAZ, Maurice. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Devrim Erbil. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.
- SİREL, Şazi. **Aydınlatma Terimleri**. İstanbul: Yıldız Üniversitesi Yayınları 1974.
- SUÇKOW, Boris. **Gerçekliğin Tarihi**. Çeviren: Aziz Çalışlar. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982.
- ŞENYAPILI, Önder. "Resme Bakmak", **Yeni Boyut P.S. Dergisi**. Sayı:2 Nisan 1982, s.9.
- TANİLLİ, Server. **Yaratıcı Aklın Sentezi**. İstanbul: Adam Yayınları, 1998.

- TANSUĞ, Sezer. **Resim Sanatının Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1993.
- TİMUÇİN, Afşar. **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: BDS Yayınları, 1994.
- TUNALI, İsmail. **Estetik**. İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.
- TUNALI, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.
- TURANİ, Adnan. **Resimde Geometri İşlemleri-Sorunları**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978.
- WALTHER, Ingro F. **Öncü Ressamlar, Gauguin**. Çeviren: Ahu Antmen. İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997.
- WALTHER, Ingro F. **Öncü Ressamlar, Van Gogh**. Çeviren: Ahu Antmen. İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997.
- WALTHER, Ingro F. **Öncü Ressamlar, Picasso**. Çeviren: Ahu Antmen. İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997.
- WALTHER, Ingro F. **Öncü Ressamlar, Toulouse Lautrec**. Çeviren: Ahu Antmen. İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997.
- YURTSEVER, Hüseyin. **Uygulamalı Estetik**. Ankara: Büro-Tek, 1988.
- Ansiklopedik Sözlük**, Cilt:2. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1967.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Cilt 8. İstanbul: Gelişim Yayınları, 1986.
- Gelişim Hachette**, Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 4. İstanbul: Gelişim Yayınları, 1983.

Gelişim Hachette, Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 2.
İstanbul: Gelişim Yayınları, 1983.

Karacan Büyük Sözlük ve Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 1.
İstanbul.

Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedisi, Cilt 1. İstanbul:
Meydan Yayınevi, 1969.

Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedisi, Cilt 2. İstanbul:
Meydan Yayınevi, 1969.

Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, Cilt 1. Ankara: 1988.

Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, Cilt 2. Ankara: 1988.