



T. C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM YÜZEYİNDE MEKÂN DEĞERLENDİRMESİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Nurdan HANÇERLİOĞLU

Eskişehir, 1990

TEŐEKKÜR

Bu araştırma süresince desteğini esirgemeyen Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakóltesi Dekan Yardımcısı Sayın Doę.Dr.Osman Zıllıoğlu'na, eleştiri ve yardımlarından dolayı danışmanım, Yrd.Doę.Dr.Numan Aslan'a, İç Mimar Dr.Seba Türker'e, Yrd.Doę.Dr.Kazım Sezgin'e, Yrd.Doę.Dr.İhsan Derman'a, ben'de emeği olan tüm hocalarıma ve aileme teőekkür ederim.

Nurdan HANçERLİOğLU

ÖNSÖZ

Her sanatın bir gereci ve bu gereci düzenleme biçimi vardır. Resim olgusunu diğer sanatlardan ayıran, olanaklarının iki boyutlu bir yüzey üzerinde tesbit edilmiş olmasıdır. Ancak bu yüzeyi "diğerleri"nden ayıran, ona derinlik ve uzaysallık kazandıran, sanatçının imgelem gücüdür. İmgelem sanatçının çevresinde buldukları ve bulamadıklarından ötürüdür. Resimsel görüntüleme, yansıtma gibi fiziksel bir işlem değil, nesnenin anlam yüklenen bir iz aracılığıyla gösterilmesidir.

Sanatçı bakımından, doğayla diyalog vazgeçilmez durumda sürer. Sanatçı insandır, doğanın tabanında, doğanın parçası olduğu için, o da doğadır. İnsanın sanatsal dünyada izlediği yolların, sayı ve çeşit bakımından gösterdiği çeşitlilik, doğada yapılan çalışmada olduğu gibi, onun yalnızca içinde yer aldığı, yararlandığı çevreye karşı, duyduğu duruma bağlı kalır ve düşünce formunu belirler. Form fizik olarak var olmadan önce düşüncede varolur. Sanat yapmak bir düşünce ve onu eyleme dönüştürme biçimlerinden biri olduğuna göre bu eylemi hazırlayan ve belirleyen nedenleri saptamak üzere tarihsel ve sosyal süreç içinde yüzeyden-tek bakış noktasına-sonra tekrar yüzeye dönme nedenleri üzerine özellikle durulmuştur.

Yapıta bakmak ve "o"nu görmek "değerlendirmek" olduğundan ve yapılan araştırmanın en az resim yapmak kadar yaratıcı bir çalışma olduğuna inandığımdan konu teknik açıdan ele alınmamıştır.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
GİRİŞ	1
I.BÖLÜM	
RESİMSSEL GÖRÜNTÜYE İLİŞKİN KAVRAMLAR	5
1.1. GÖRÜNTÜ	5
1.2. ALGILAMA	15
1.2.1. Görsel Algılama	24
1.3. BİÇİMLENDİRME	30
1.3.1. Sonsuz Olma	33
1.3.2. Madde-Maddesizlik	37
1.4. MEKAN	44
II.BÖLÜM	
RESİMSSEL MEKAN	48
2.1. SANATÇI, ARAÇ, GEREÇ, ELEMAN VE İLKELER	48
2.2. RESİMSSEL YAPIYA İLİŞKİN ELEMANLAR	54
2.2.1. Çizgi	55
2.2.2. Leke	58
2.2.3. Doku	60
2.2.4. Işık	63

	<u>Sayfa No</u>
2.2.5. Renk	65
2.2.6. Ton	71
2.2.7. Yön	74
2.2.8. Ölçü-Oran	77
2.2.9. Espas	81
2.3. SANATSAL YAPIYA İLİŞKİN İLKELER	86
2.3.1. Ritm	87
2.3.2. Uyum	90
2.3.3. Zıtlık	93
2.3.4. Üstünlük	96
2.3.5. Denge	97
2.3.6. Birlik	

III.BÖLÜM

RESİM YÜZEYİNDE MEKAN KAVRAMI	103
3.1. MAĞARA RESİMLERİNDE MEKAN KAVRAMI	106
3.2. DERİNLİK YANILSAMASINA GÖRE DÜZENLENMİŞ RESİMLERDE MEKAN KAVRAMI	112
3.3. MEKANSAL GÖRÜNTÜLEME VE KURAMSAL SORUNLAR	125
3.4. EŞZAMANLILIK İLKESİNE GÖRE DÜZENLENMİŞ RESİMLERDE MEKAN KAVRAMI	139
SONUÇ	170

GİRİŞ

İnsan evrimi ya da uygarlık dediğimiz şey, başarılı ve uyumlu biçimlerin bir tarihidir denilebilir. Çünkü uyumsuz biçimler mutlak elenecek ve değiştirilecektir.¹

Bir biçimin varlığı ileride değinileceği gibi, yalnız biçimin kendisine değil, insanın algılama sürecine ve algılayan kişinin kişisel gereklerine, gerilimlerine ve giderek, bir yandan beynin biyolojik yapısına, bir yandan da sosyal ve tarihsel içeriğe bağlı görünmektedir.

İnsana özgü bir biçimlendirme eğilimi olan resim, doğal çevrenin beyinde oluşturduğu kültürel fotoğrafıdır. İnsanın edindiği ilk konut olan mağara duvarlarından günümüze değin yaratıcı bir etkinlik olarak süre gelmiştir. Sosyal bir varlık olan insanın bireysel tepkimesi sonucu var olan resim, sanıldığı kadar bireysel bir olgu değildir. Çünkü sanatın tüm tarihi, gittikçe gelişen teknik yetkinleşmenin tarihi değil, değişen kafa yapılarının ve gerekliliklerinin tarihidir. Sanatın tanımına değil, fonksiyonlarına baktığımızda öncelikle onu motive eden şartlarla karşılaşırız. Eğer tapınak ve ev yapımı, resim ve heykel yaratımı veya dokuma gibi etkinlikleri sayarsak, dünyada sanatçının bulunmadığı

¹ AKSOY, Özgönül, Uyum Sürecinin Mimarlık Sistemi İçinde Örneklenmesi, K.T.Ü.Yay. Trabzon, 1974, s. 1-5.

tek bir topluluk yoktur. Yok, sanat deyince, müze ve sergilerde tadılan az rastlanır nefis bir şey olarak anlıyorsak; sözcüğün bu özel anlamının pek yakında geliştiğini ve geçmişin en büyük yapımcılarının, ressam veya heykeltıraşın bu sözü akıllarından bile geçirmediklerini bilmek zorundayız. Mimariyi ele alırsak bu ayrımı daha iyi anlarız. Bilindiği gibi çok güzel yapılar vardır, ve bunlardan bazıları gerçek anlamda birer sanat yapıtıdır. Ne var ki, dünyada belirli amaçlarla dikilmemiş tek bir yapı gösteremezsiniz. Hemen hepsi yaşamsal boyutta, işleve yönelik biçimlendirmelerdir ve insan yaşamının ilk koşuludur.

İlkel avcılar, insanın oluşturduğu ilk biçimler diyebileceğimiz oklarını ve taş baltalarını kullanarak elde ettikleri avlarının yalnızca resimi yapmakla, belki de nesnel dünyada karşı koydukları, hayvanların kendi güçlerinin boyun eğeceğine inanıyorlardı. İnsanın edindiği ilk konut olan mağara duvarlarında beliren resimler, görüntüler sanat yapmaktan öte, büyüsel amaçla kullanılmak üzere oluşturulmuştur.

Mağaraların duvarlarında ve tavanlarında bulunan resimler düzenlice yapılmamış, belirli bir düzen anlayışından çok uzak olarak, bazen birbirleri üzerine çizilmiş veya boyanmışlardır.² Çünkü henüz sosyal düzenden bahsetmek olası değildir. Kendini yerleşik hissetmeyen insan yaptığı eylemde mekan çizgisini koymayı adeta akıl edememiştir. Bu dönemde oluşturulan anfora denilen toprak kapların yer çizisiyle uyuşmayan sivri tabanları da bu konuda tipik bir örnektir.

² GOMBRICH, E.H., "Yabansı Başlangıçlar", Sanatın Öyküsü, Ankara, 1980, s. 22.(Çev.Bedrettin Cömert).

İmgeyle gerçeğin arasındaki ayrımın belirsiz olduğu ilkel insan henüz, iki boyutu algılayabiliyor ve yüzey imajı veren "çizgisel görüntü" oluşuyordu. Resmin bütünü ve parçaları üzerindeki iki boyutlu anlatımı Rönesans ve sonrasında değişmeye başlamaktadır. Artık resim, yüzey olmaktan çıkmış "derinlik yanılsaması" dediğimiz üçüncü boyutu kazanmıştır. Rönesansla başlayan derinlik yanılsaması 1910'larda nesnelere Eşzamanlılık ilkesine göre aynı anda başka başka açılardan göstermeyi deneyen dördüncü boyut, "zaman boyutu" ile ortadan kalkar. Resmin fizik gerçeği olan plastiği kendi aslına, yani mağara resimlerinde olduğu gibi iki boyuta inmiştir. Çünkü çözülen dikdörtgen prizma yüzey üzerinde, iki boyutlu tuval boşluğu üzerinde belirmiştir. Derinlik yanılsamasıyla yetinmeyen Kübistlerin bu endişesi 1920'lerde Mondrian ile kesin bir bilinç kazanmıştır.

1910'larda başlayan bu eğilimle sanat tarihinde "soyut sanat" dediğimiz kavram oluşmuştur. Buna rağmen soyut sanat ilk insandan bugüne var olan bir sanat eğilimidir. Wilhelm Worringer bunu ilk insanın kendini şaşkırtan dış dünyaya karşı bir üstünlük kurması, geçici görüntü yerine kalıcı biçim, geometrik biçim ile korkusunu yenmesi diye yorumlar. Herbart Read bu yorumu benimseyerek bugünkü soyut sanatta, teknolojik çağın getirdiği karışıklık ve korkuyu yok etmek istediğini kabul eder.

Başlangıcından bugüne, artık birlikte yaşadığı, tanıklık ettiği dünyaya, bir anlatım diliyle bağlanan, onu kavrayan, özümleyen, beyninde veriler edinen insan, sonunda bunları; bilincini, bilinçaltını

dışsallaştırarak eyleme dönüştürdüğünde fiziksel bir boşun ile karşılaşır. Bunu mektup yazmak üzere edindiğimiz beyaz bir kağıtla bile örnekleyebiliriz. Resim yapmak üzere ayağa kalktığımızda önce tuval boşluğu ile karşılaşırız. Bunu yaşamsal bir deneyim olarak hayatınıza sokmuşsanız boşluk kavramı önemli olmaktan öte, sürekli tartışma halinde olduğunuz bir boyut kimliği kazanmış demektir. Bu türlü bir endişeden kaynaklanarak araştırmanın konusu resimsel mekanda boyanın-formun kompozisyonel durumu, açık-koyunun anlatımda ayırıcı özelliği ve "boşluk" ile olan ilişkisini kapsamaktadır. Resimsel mekan dediğimiz tuval boşluğunun sanat yapıtı olarak ortaya çıkmasında belirleyici olan noktalar, yapıtın alt bazını oluşturan entellektüel, estetik ve sosyal birikimin gözden geçirilmesi de doğallıkla araştırma konusunun kapsamına alınmıştır.

I.BÖLÜM

RESİMSEL GÖRÜNTÜYE İLİŞKİN KAVRAMLAR

1.1. GÖRÜNTÜ

Görüntüler, anlamlı yüzeylerdir. Bir çok hallerde, "dışarda" olan şeyi gösterirler. Zaman ve mekân ile ilgili dört boyutu, soyutlayarak, iki boyutlu bir düzleme indirgeyip bizim için düşlenebilir olan bir şeyi tasvir etmek için kullanılırlar. "Dışardan" alınan ve zaman-mekân düzeyinde yapılan bu soyutlama ve söz konusu soyutlamanın tekrar "dışarıya" yansıtılması gibi kapasite "görüntüleştirme" olarak tanımlanabilir. Tanımlamadan kasıt, görüntü üretebilme ve deşifre edebilme, fenomenleri iki-boyutlu semboller halinde kodlama ve sonra bu türden sembollerin kodlarını açma özelliğidir.

Görüntülerin anlamı, onların yüzeylerinde yatmaktadır. İlk bakışta algılanabilir. Ancak bu aşamada ele geçirilen anlam yüzeyseldir. Eğer söz konusu anlamın derinliklerine inmek istiyorsak, bakışımızı görüntü yüzeyinde gezdirmemiz ve soyutlanmış boyutları tekrar biraraya getirmemiz gerekecektir. Gözlerin görüntü yüzeyindeki bu hareketine "tarama" denir. Bu hareketin karmaşıklığına görüntünün yapısı ve onu alımlıyanın niyeti etki etmektedir. Dolayısıyla, söz konusu tarama

eylemnin asıl amacı olan görüntünün anlamının açıklanması, iki farklı niyetin sentezi olarak ortaya çıkmaktadır. Biri, görüntünün kendisinde belirgin olan niyet, diğeri de alımlıyanın niyeti. Böylece, görüntüler, örneğin, sayılar gibi sembol-kompleksleri, "doğrudan" göstermezler ama sembol-komplekslerinin yan anlamlarını içerirler; görüntüler yorum için yer bırakırlar.

Tarayıcı bakış görüntü yüzeyi üzerinde dolaştıkça, görüntü öğelerini birbiri ardına kavrar, aralarında bir zaman ilişkisi kurar. Daha önce zaten görülmüş bir öğeye yeniden döner ve böylece "önce"yi "sonra"ya dönüştürür. Taramayla yeniden kurulan zaman boyutu, sonsuza giden bir döngüye aittir. Bakış, aynı imge öğesine tekrar dönebilir ve o öğeyi imgenin anlamının merkezi haline getirebilir. Tarama imgenin öğeleri arasında anlamlı ilişkiler kurar. Tarama yoluyla yeniden kurulan mekânsal boyutlar, bir öğenin diğeri bir görüntü öğesinin anlamını belirlediği ve aynı zamanda kendi anlamının da başka öğeler tarafından belirlendiği anlamlı bir ilişkiler bütününe doğmasına neden olur.

Görüntülerden yeniden kurgulanan zaman ve mekân daha çok, her öğenin kendisini tekrarlayabildiği ve anlamlı bir bütünü parçası bulunduğu "büyü" dünyasına aittir. Büyü dünyası, hiç bir şeyin kendini tekrarlamadığı ve kendinden önce gelenin bir "sonucu" ve kendinden sonra gelenin "nedeni" olduğu "tarihsel doğrusallık"tan yapısal olarak çok farklıdır. Örneğin, tarihsel dünya içinde, güneşin doğuşu horozun ötüşünün bir nedeni sayılırken, büyü dünyasında güneşin doğuşu horozun

ötüşünün bir nedeni sayıldığı kadar horozun ötüşü de, güneşin doğuşunun bir nedeni sayılır. Bu anlamda görüntülerin büyüsel anlamları olduğu söylenebilir.³

Görüntülerin deşifre edilmesi amaçlandığında onların büyüsel özellikleri de kesinlikle göz önünde bulundurulmalıdır. Onları "dondurulmuş olay"lar olarak görmek yanlıştır. Aksine görüntüler, olayların "durum"lara çevrilmesidir.; olayların yerini görünümle tutarlar. Görüntülerin büyüsel güçleri, onların yüzey yapılarından, içsel çelişkilerinden ve barındırdıkları diyalektik özelliklerden kaynaklanmaktadır.

Görüntüler insan ve dünyası arasındaki iletilerdir. İnsan, bağımsız olarak "var"dır, bu insanın dünyaya erişiminin dolaylı olması demektir. Görüntüler, dünyayı erişilebilir ve insan tarafından düşlenebilir /görüntülenebilir kılar. Böyle yapmakla birlikte, insanla dünyayı tam birbirine yaklaştırırken araya girerler. Dünya hakkında bilgi verici haritalar olmaları beklenirken, birer perde durumuna dönüşürler. Dünyayı insana sunarken, kendilerini açıklaması istenen dünya yerine koyarak, onu da "yeniden sunmuş" olurlar. Böylelikle, insan kendi ürettiği görüntülerin bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlar. Dolayısıyla onları açıklanması istediği dünya üzerine tekrar geri yansıtır. Sonuç olarak, içinde yaşanan dünya da, bir görünüm ve durumlar bağlamı'na dönüşerek "görüntüsel" bir hal alır. Görüntülerin işlevlerinin

³ FLUSSER, Vilem, "Towards A Philosophy of Photography," European Photography, Gottingen, 1984.

barındırdığı bu "tersişlerlik" özelliği, "putperestlik" olarak bile tanımlanabilir. Günümüzde her yerde hazır ve nazır olan görüntüler artık gerçekliğin birer belirleyicileri olarak, insan için, içinde yaşanılacak olan görüntüsel bir senaryo yaratırlar. Dolayısıyla burada bir durum göz ardı edilmektedir. Şöyle ki; insanoğlu artık içinde yaşadığı dünyaya bir açıklama getirmeyi umduğu görüntüler arasında yolunu aramak zorunda kalmıştır. Kendi ürettiği görüntüleri deşifre etmek yerine onların bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlamıştır. Sonuç olarak, yaratılan "görüntüleştirme" amacı bir tür "yanılsamaya" dönüşmüştür.

İmge iletiminin içsel diyalektiğinin bu kadar kritik bir duruma girmesi yeni değildir. İnsanoğlu daha M.Ö.2000 yıllarında kendi görüntülerine yabancılaşmıştı. O zaman da insan, bu görüntülerin ardında yatan gerçek niyeti araştırmaya yönelmişti. Bunun için dünya ve kendi arasına koyduğu perdeyi yırtmaya kalktı. Yöntemi, görüntü öğelerini tekrar düzene koymak ve birbirine denk getirmektir. "Doğrusal yazı"yı buldu. Bunu yaparken de, büyükün döngüsel zamanını tarihin doğrusal zamanına dönüştürdü. Bu aşamada, kelimenin tam anlamıyla tarih ve "tarihsel bilinç" yaratılmış oldu. O günden bu yana tarihsel bilinç, büyüsel bilinç ile mücadeleye girmiştir. Görüntülere karşı girilmiş bu mücadelenin en belirgin aşamalarına, İbranî peygamberlerde, Yunan düşünürlerinde, özellikle Eflatun'da rastlanmaktadır.⁴

⁴ FLUSSER, Vilem, "Towards A Philosophy of Photography," European Photography, Gottingen, 1984.

Tarihsel bilincin büyüye, dolayısıyla metinlerin de görüntülere karşı verdiği mücadele tarih içinde sürekli gündeme gelmiştir. Yazının bulunmasından sonra "kavramsallaştırma" olarak nitelenen yeni bir kapasite de doğdu. Bu, yüzeyleyen satırların soyutlanarak elde edilmesini, dolayısıyla metinlerin üretilip, deşifre edilebilmesini kapsayan bir nitelikti. Kavramsal düşünce, görüntüsel düşünceden daha soyut bir yapıydı. Çünkü, kavramsal düşünce görüntülerden, doğrusallık dışındaki tüm boyutları soyutlayabiliyordu. Yazının bulunuşuyla, insan dünyadan bir adım daha uzaklaştı. Metinler, dünyadan çok, yırtıp attıkları görüntüleri kapsamaktadır. Metinleri deşifre etmek demek, onların ne tür görüntüleri kastettiklerini açığa çıkarmak demektir. Metinlerin amacının görüntüleri açıklamak olduğu veya görüntü öğelerini ve düşünceleri, kavramlar oluşturacak biçimde yeniden kodlamak olduğu söylenebilir. Dolayısıyla metinler, görüntülerin meta kod'larıdır.

Metin ve görüntü arasındaki mücadele, yine kendi aralarındaki ilişki sorununu gündeme getirmektedir. Aynı zamanda bu tarihin en önemli sorunudur. Orta çağda söz konusu sorun, metinlere sadık hıristiyanlıkla, inkarcıların putperestliği arasındaki mücadele görünümünde ortaya çıkmıştı. Günümüzde ise aynı mücadele, metinsel bilimler (textual sciences) ve imgesel ideolojiler (imaginary ideologies) arasında sürmektedir. Bu aslında diyalektik bir savaşımdır. Hıristiyanlık, putperestlikle mücadele ettiğinde görüntüleri özümsemiş ve kendisi de putperestleşmiştir. Bunun gibi, ideolojilere karşı mücadele veren bilim de, görüntüleri özümstedikçe giderek ideolojik bir yapıya bürünmektedir. Bu

diyalektiğin açıklanması kısaca şudur: metinler görüntüleri açıklarken, kendi anlamlarını açığa kavuştururken, yine görselleştirmektedirler. Böylelikle, kavramsal düşünce büyüsel düşünce ile mücadeleye girdiğinde, büyüsel düşünce bu konudaki kavramların açıklık kazanması için yine kavramsal düşüncenin içine kaçınılmaz olarak sızmaktadır. Bu diyalektik süreç içinde sonuç olarak her iki taraf da, birbirine etki etmektedir. Böylelikle metinler daha görüntüsel, görüntüler ise daha kavramsal hale gelmektedir. Bu süreç, en yüksek derecede düşleme/görüntüleme bilimsel metinlerde bile görününceye kadar ilerler ve bilgisayarlar tarafından üretilen görüntülerde yüksek derecede kavramsallaştırma görülebilir. Sonuç, olarak, özgün kod hiyerarşisi altüst olur ve kökeninde imgelerin meta-kod'ları olan metinler artık kendi meta-kod'ları için görüntüelere sahip olabilir.

Bununla birlikte, bu diyalektik için söylenecek daha çok şey vardır. Yazı da görüntüler gibi, insan ve dünyası arasına giren bir araç olduğu için, yine aynı içsel diyalektiği barındırır. Yazı yalnızca görüntülerle çelişmeyip ayrıca kendisi içsel bir çelişki barındırır. Yazı, insan ve görüntüler arasında açıklayıcı bir işlev üstlenmiştir. Bundan ötürü de, insan ve görüntüler arasına girerler. Dünyayı insan için saydam hale getirecekken onu saklarlar. Böyle olunca da, insanoğlu metinleri açıklayamaz, anlamlarını tekrar kurgulayamaz hale gelmektedir. Metinler akılsız ölçüde gelişmekte ve insan da kendi ürettiği metinlerin bir işlevi haline dönüşmektedir. Sonuç olarak, tıpkı putperestliğin yarattığı yanılsamayı oluşturan bir "metinperestlik" de geliştirilmiş olur.

Hıristiyanlık ve Marksizm, söz konusu metinperestliğe uygun birer örnek olarak verilebilir. Bu yaklaşımlarla, metinler açıklanması amaçlanan dünyaya deşifre edilmeden yansıtılmaktadır. Dolayısıyla insan kendini, edineceği deneyimlerde, elde edeceği bilgilerde, yapacağı değerlendirmelerde hep metinlerin bir işlevi olarak konumlanır hale getirmektedir. Metinlerin görüntüsel olmayan özelliklerine uygun olarak verilebilecek en çarpıcı örnekler, bilimsel söylem içeren metinlerdir. Bilimsel evrenin ki, bu da tüm bilimsel metinlerin anlamlarının toplamına eşittir; görselleşebileceği düşünülemez. Bilimsel evrene ait bir takım şeyleri zihinde canlandırmaya çalıştığımızda büyük olasılıkla yanlış bir kod açımının kurbanı oluruz. İzafiyet kuramındaki bir takım denklemlerin anlamını görselleştirmeye kalkan biri zaten bu denklemlerin ne ile ilgili olduğunu bilmiyordur. Son aşamada, bütün kavramların anlamları düşüncelerde yatar. Buna göre de bilimin evreni tamamen "boşluk"tur.

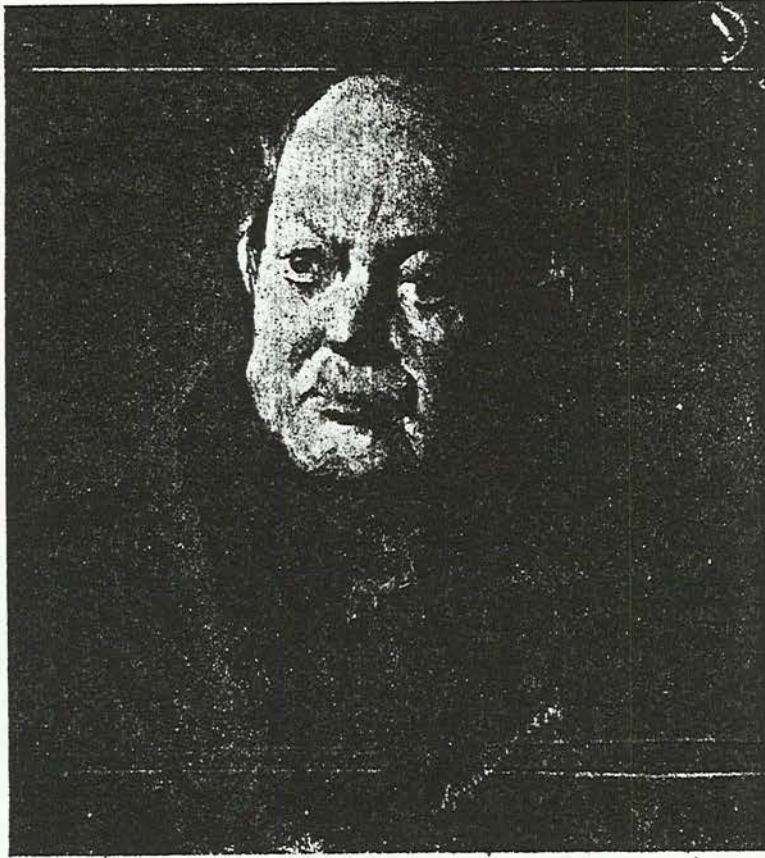
Metinperestlik, 19.y.y.da çok kritik bir aşamaya gelmiştir. Bu en açık anlamda tarihin sonu demektir. Bu anlamda tarih, görüntülerin kavramlara dönüştürülmesi, görüntülerin açıklanması, gelişen kavramsallaşma anlamına geliyordu. Ancak metinlerin görselleştirilemediği bir dönemde herhangi bir açıklamadan da söz edilemez ve tarih de etkinliğini yitirir.

Tam bir kritik dönemde teknik görüntüler icad edilmiştir. Ve tekrar metinler görsel olarak açıklanabilmiş, tarih de içinde bulunduğu zorlu dönemden kurtarılmıştır.

Teknik görüntülerin içerdği büyüsellik geleneksel görüntülere ait olandan çok farklıdır. Bir televizyon ekranı veya sinema perdesi karşısında duyduğumuz çekicilik, mağara resimleri veya Etrüsk mezar freskleri karşısında duyduğumuz çekicilikten çok farklıdır. Televizyon ve sinema varlıklarını, mağara resimlerinden ve Etrüsk fresklerinden çok daha farklı bir gerçeklik düzeyinde sürdürürler. Eski büyüler, tarih öncesine aittir. Eşdeyişle tarihsel bilinçten önce yer alırlar. Ancak yeni büyüler, tarih sonrasına aittir ve tarihsel bilincin yerini almışlardır. Eski büyüler dünyayı değiştirmeyi amaçlarken, yeni büyüler dünya ile ilgili kavramlarımızı değiştirmeyi amaçlamaktadırlar.

Geleneksel görüntüler söz konusu olduğunda, simgelerle uğraştığımızı kolaylıkla söyleyebiliriz. Örneğin, ressam bu tür görüntüler ve anlamları arasına giren bir unsurdur. Ressam zihnindeki görüntü simgelerini, fırça aracılığıyla boyaları yüzey üzerine sürerek aktarır. Bu tür görüntüyü deşifre etmek istendiğinde ressamın zihnindeki kodlama sürecine uygun olarak bir kod-açımı'na gidilmesi gerekir.⁵ Somut bir örnekle: Bir gün bayanın biri Henri Matisse'in atölyesine gelir; tuvallere bakarken; bir kadın portresinde kollardan birinin ötekine oranla daha kısa olduğunu farkeder ve şaşırır, ressama dönerek, "bu kadının kollarından biri uzun, biri kısa, neden böyle?" diye sorar. Matisse: "Yanıyorsunuz, gördüğünüz bir kadın değil, bir tablodur." diye cevap verir. Böyle bir sahne Rambrant'ın atölyesinde düşünülemez. Hollandalı

⁵ FLUSSER, Vilem, "Towards A Philosophy of Photography," European Photography, Gottingen, 1984.



PORTRAIT SKETCH BY MAITLAND GRAVES

ressamın portrelerinde bu gibi çarpıtmalara rastlanamaz. Çünkü o'nun sanatının dili bu gibi çarpıtmalara karşılık vermez. Bir sanatçıyı beğenme veya beğenmeme sorunu değildir bu; sanattaki bu şifrelemenin bireysel olduğudur. Başka bir imge sisteminin dilini kullanarak bir yapıtın şifresini çözmek, bu şifrenin anahtarını bulmak her dilyetisi için geçerli olan, zor bir durumdur. Fransızca anlatılan bir düşüncüyü bir İngiliz anlayamaz. Bir düşüncüyü başkasına aktarmak için, onun maddeselleştirilmesinden, belli bir gösterge sistemi aracılığıyla

bildiriminden başka yol yoktur. Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan her maddesel biçime "gösterge" adı verilir. Ancak gösterge, yalnız



HENRI MATISSE *The Dance*, 1910 *oil on canvas* 101 $\frac{1}{2}$ × 153 $\frac{1}{2}$ in.

göstericilik işlevi ile sınırlanmaz. Gösterilen olgu, yani göstergenin kaplamı, belli bir anlam içerir, bu da onun anlamlama işlevini oluşturur. Öyleyse göstergeyi, anlamlama işlevi ile maddesel göstermenin birliği şeklinde düşünmek gerekecektir. Bu düzlemde sanat, öbür düşünsel etkinliklerden hiç bir noktada ayrılmaz. Gösterme işi ne denli tam yapılmışsa gösterilen olgunun özü de o denli ortaya konur. Sanatsal

simgecilik yolları ne denli anlamlıysa, sanat yapıtı da tüketici üzerinde o denli güçlü bir izlenim uyandırır.⁶ Bu nedenle sanatçı, düşüncenin anlatımını en uygun göstergeleri durmadan araştırır. Çağdaş sanatın bütün dallarında yaratma araştırmasının, modern sanatsal bir dilyetisinin oluşturulmasını kendisine amaç edinmesi, bu nedenle, çok mantıklı bir tutumdur.

1.2. ALGILAMA

Gerçekte olan (meydana gelen) nedir ve bizim "algıma" diye adlandırdığımız kavram nedir? "Algılama belki de hiç kullanmamamız gereken bir terimdir. Bu terimin ortaya koyduğu, açıkladığı şey ile olanlar arasında çok az bir uyum var gibi görünmektedir. Her halde, bu terim bütün olarak değil, çeşitli biçimlerde anlaşılan karmaşık, dinamik, birbiriyle ilişkili işlemlerden oluşan bir bütündür. Örneğin Alport, algılamanın tabiatı ile ilgili olarak 13 farklı düşünce ekolünü tanımlamaktadır. Diğer düşünceler ise şöyle sıralanmaktadır: Çekirdek-bağlam kuramı, gestalt kuramı, topolojik alan kuramı, göze toplulaşması ve duyumsal-canlandırma kuramı.⁷ Bu denli kararsızlıklar karşısında, sade bir dil ve deneyimden anlam çıkartma-anlamı deneyime dayandırma projesi açıklamak için algılama kavramını tanımlamak gerekirse; Algılama, insanların duysal uyarıları anlamlı ve birbirini tutan bir dünyayı yorumlamak, organize etmek ve seçim yapmak için kendisinden

⁶ ZİSS, Avner, "İmge ve Gösterge", Estetik, Ankara, 1984, Çeviren: Kakup Şahan.

⁷ ALPORT, F.H., Theories of Perception and the Concept at Structure New York: John Wiley Sons, Inc., 1955.

yararlanılan karmaşık bir kavram olarak tanımlanmaktadır.

Açıkça görülüyor ki, kişi içinde bulunduğu bu durumdan ne tür bir "duyu" elde ediyorsa o duyu, kişinin bu durumuna nasıl tepki göstereceği konusunda çok şey içermektedir.

Araştırmacılar, kişinin davranışının bir zaman dilimi içerisinde belirlendiğini ve bunun zaman diliminin başlangıcından "içsel durumu" (ki büyük ölçüde kişinin daha önceden öğrendiklerinin sonucudur) ile "çevresi" arasındaki etkileşim sonucu belirlendiğini ileri sürmektedirler.

Kişinin içsel durumunun büyük bir bölümü hafızasında saklı bulunmaktadır ki, "kişinin geçmiş deneyimlerinin her türlü kısmı ve modife edilmiş kayıtlarını ve çevresel uyarıcılara tepki gösteren programlarını içermektedir". Bu yüzden bellek, kısmi olarak şu hususlardan meydana gelmektedir:

a. Değer yargıları ve amaçlar: düşünülenler arasında hangi davranış biçimlerinin tercih edileceğini belirlemek için uygulanacak kriterler.

b. Tepkiler ve bunların sonuçları arasındaki ilişkiler: davranış biçimini takip edecek sonuçlar olarak inançlar, algılamalar ve beklentiler.

c. Alternatifler: olası davranış biçimleri.⁸

⁸ ALPORT, F.H. Theories of Perception and the Concept at Structure New York: John Wiley Sons, Inc., 1955.

Bu zaman dilimi kısa olduğunda, kişinin içsel durumunun ve çevrenin yalnızca küçük bir bölümü aktif olacaktır, örneğin, kişinin davranışını zaman aralığı boyunca önemli ölçüde etkileyecektir. Bilgi kuramı terimlerinde göz, saniyede 5 milyon işlemin üstesinden gelebilir ama, beyinin çözümlene gücü saniyede yaklaşık 500 işlemdir. Bu yüzden "seçim yapmak" kaçınılmaz olmaktadır. Öyle ise bu aktif kısımlar nasıl belirlenmektedir? Yukarıda belirtildiği gibi, zaman diliminin başlangıcında kişinin içsel durumu ile çevresi arasındaki etkileşim sonucunda seçilmektedir. İçsel durumun aktif olan bölümüne "kurgu" denir. Kurgu, genel olarak organizmanın özel bir biçimde tepki göstermeye hazır olması biçiminde kabul edilir. Kurgu, çevre tarafından uyarılan kısımları seçen ve o anda davranışı etkilemede önemli bir rolü olmayan zayıf uyarıları bir kenara bırakan içsel durumdur. Aynı şekilde, çevrenin aktif olan bölümü içsel durum tarafından seçilir ki buna "uyarıcılar" denir; geri kalanlar ise "farkedilmeyen" şeylerdir.

Öğrenme içsel durum:

Bellek içeriği	Uyarılmış	Öğrenme	Yeni içsel
-değer yargıları	kurgu		durum
ve amaçlar			
-Davranış sonuç-	Uyarılmış		
ları arasında-	kurgu		
ki ilişkiler	(aktif)		
-Alternatifler			
	Uyarıcılar	Tepki	
		Davranış	
Çevre	Farkedilmeyen		
	zayıf uyarıcılar		

Bir kişinin içsel durumunda veya çevresinde aktif veya pasif olan şey, diğer faktörler arasında zamanın bir işlevidir. Çok kısa bir zaman aralığı için kurgu da ve uyarıcılar da çok az aktif eleman bulunacaktır. Daha uzun bir zaman aralığı için ise bellekte bulunan bilgilerin daha büyük bir bölümü muhtemelen uyarılacak ve bu zaman aralığının herhangi bir yerinde pek çok çevresel olay davranışı etkileyecektir. Bu nedenle, "durumun tanımı" ve "başvuru çerçevesi" gibi deyimler, uzun zaman aralıklarının tartışıldığı durumlarda "kurgu"dan daha uygun olacaktır.

Eğer kişinin tepkisi birbiri ile ilişkili değişkenlerin bir fonksiyonu ise, bunlardan birinde veya hepsindeki bir değişiklik normal olarak cevabı etkileyecek demektir.

İki ayrı birey için karşılıklı bir çevre düşünecek olursak; bireylerin aynı uyarıcılar tarafından etkileneceğine dair bir garanti bulunmamaktadır.

Bizim göreceli uyarılmış kurgularımız, çevrenin hangi kısmının bizim üzerimizde uyarıcı olarak etki yaptığı açısından önem taşımaktadır.

İster hiç bir zaman uyarıcı haline dönüşmüş olmasın, ister farklı biçimde sınanmış olsun çevremizi oluşturan bölümlerin niçin duyuşal "aracımız"da değişim yarattığıdır. Bireylerin duyuşal eşikler ve doğru olarak algılama konusunda farklılıklar gösterdikleri uzun zamandan beri

bilinmektedir. Önleme, düzeltme ve duyuşal sınırlamaların düzeltilmesi konusunda memnuluk verici bir gelişme olmasına rağmen daha öğrenecek pek çok şey bulunmaktadır.

Kişinin "içsel durumu" onun "öğrenme projesinin" bir ürünüdür ve bir kişi tarafından alınan "derslerin" diğeri bir kişi tarafından alınanlardan farklı olacağı açıktır. Farklı insanların hayattan farklı "dersler" aldıklarını ve kişiselleştirilmiş öğrenmenin, kişinin başkalarıyla olan iletişimde kendini belli etmeyen ama kritik bir rol oynadığını kabul etmek gerekir.

Kişinin kültürü son derece etkili bir öğretmendir. Bir kere, birbiri ile ilişkisi olmayan şeyleri-her uyanma anını bize öğretir. İkinci olarak, çok ince fikirleri ve hatta kurnaz bir öğretmendir ki etkin oluşunu hiç belli etmez. Sahip olduğumuz kültüre gömülmüş olarak, kültürümüzün bize ne öğrettiğinin, ondan aldığımız dersleri başka kültürlerin öğrettiği dersler ile karşılaştırmaya kadar pek farkına varmayız.

Kişinin kurgusu, üç değişkene bağlıdır. İçsel durumlarda mevcut olan değişken, kurguyu harekete geçiren uyarıcılar ve pek doğrudan olmamakla birlikte, öğrenme projesi.

Değerler veya amaçlar, eylem-sonuç ilişkileri ve alternatifler herhangi bir uyarıcı tarafından uyarıldığında, uyarılmış kurguya öğrenme projesi kanalıyla ilişkilendirilmiş başka bir takım durumları da

getirebilir. Böylece, belli bir eylem biçiminin gerçekleştirilmesiyle önceki vesilelere dayalı belli bir amaç elde ediliyorsa, bunun sonucu olarak bu amacın hatırlanması, o eylem biçimini tekrar uyarabilir. Alışkanlık halindeki tepkiler bunun aşırılık gösteren durumlarıdır. Burada uyarıcılar ile tepki arasındaki bağlar bilinçliliğin verdiği bir kuvvetle bastırılabilir. Aynı şekilde, bir eylemin yönünün uyarılması, bu eylemle daha önceden ilişkisi bulunan sonuçların da ilişkilmesine neden olacaktır.⁹

Bizim nedensel yapı (textür) anlayışımız, tanımların ve ilişkilerin, bir kere elde edilince sonradan ortaya çıkan olayların yorumlanmasını etkilemektedir. Bir görevin başarılabacağı koşulların erkenden tanınmaları, daha sonraki tanınmaları tahakkum altına alma edimindedir.¹⁰

... daha önceki girdilerle birlikte tanıma doğrultusunda "alınan mesajları" bozma eğilimi, sistematik eğilimlerin¹¹ belki de en kapsamlısıdır.

Sebalt, "yalnızca önceki imajları kuvvetlendiren imajların algılandığını ve hatırlandığını¹² söylemiştir. Sebalt, aynı zamanda,

⁹ Marc and Simon, Organizations, s. 11.

¹⁰ PEPINSKY, H.B., WERCK, K. and RİNER J.W., Primer for Productivity The Ohio State University Research Foundation, Ohio, 1964, s. 54

¹¹ CAMPBELL, D.J. "Systematic Error on the Part of Human Links in Communication Systems," Information Control, vol. 1 1958, s. 346.

¹² SEBALT, H., "Limitations of Communication: Mechanisms of Image Maintenance in form of Selective Perception, Selective Memory and Selective Distortion." Journal of Communication, vol 12, No. 5, 1962, s. 149.

"selektif bozulmaların, uyumsuz özellikleri perdelemek, örtmek için meydana geldiğini önermektedir. Bu özellikler daha önce algılanmış imajları bozma eğilimi gösterirler."¹³

Kurguları ayırdetme kavramı, genellikle üstün olan ve zayıf kalan uyarıları birbirinden ayıran büyük farklılıkların açıklanmasına yardımcı olur. Bir düzenlemeye yukarıdan bakan bir kişi genellikle o düzenlemeye alttan bakan kişiden çok farklı bir kurguya sahip olabilir.

Sonuç olarak bütün bunlar, bir kimse için gerçek ile basit bir biçimde ve doğrudan kontakt içinde olmanın niçin mümkün olmadığını, niçin kişiselleştirilmiş bir dünyada yaşadığını ve niçin St.Paul'un sözleriyle, "camdan baktığımızda farklı görürüz" görünümü ortaya koymaktadır. Gerçekten de algılama ve gerçek arasında önemli rol oynayan ve karşılıklı etkileşim içinde bulunan pek çok değişken bulunmaktadır (çevreleri, uyarıcıları, duyum alıcılarını, içsel durumları ve uyarılmış kurguları etkileyen değişkenler). Bu yüzden, bireyler olaylara farklı biçimde tepki göstermeye ve genelde iletişim projesini daha karmaşık hale getirmeye itilirler. Özellikle bu tür faktörlerin rolü ihmal edilirse veya yanlış anlaşılırsa.

Her iletişim biçiminin başlıca engeli basit olarak fark faktörüdür. Fark faktörü; geçmişimiz, deneyimimiz ve güdülenmelerimiz ile kendimiz ve iletişimde bulunduğumuz kişiler ile aramızda olan boşluk

13 A.g.k.

da temellenir.

Bu, varlığının kabul edilmesi gereken sürüp gidecek bir "boşluk"tur.

Kişilerin, her ne kadar bilinçsiz de olsa, galip gelen tahminleri "dünya, onu gördüğüm gibidir" olmaktadır. Bu nasyona sahip olan kişi dünyayı sürekli olarak tehdit edici bulacaktır. Çünkü bu nasyonu paylaşan pek çok kişi vardır. Ama onlar bu kişinin "dünyasını" paylaşmazlar. Bu kişiler, kendi "dünyalarını" sürekli olarak korumanın ve diğerlerininkini yadsımanın veya ona hücum etmenin gerekli olduğunu düşünürler.

Kişinin gerçek ile dolaylı ve çoğu kez güvensiz olarak meşgul olması yanıltıcı olabilir. Belli, kesin ve bağımlı bir dünya arayanlar için onun "ne olduğundan" çok bize "nasıl görüldüğüne" tepki gösterdiğimizi kabul etmemiz, bizim "gerçek dünyayı" tahmin etme gücümüzü azaltmaktadır.

Yargı dayanağı, bir standartlar ve değerler sistemidir. Bu sistem genellikle bir hareketin veya bir davranışın, inancın¹⁴, veya düşün-
cenin ifadesini bir dereceye kadar kontrol eden ve önemini gösteren bir sistemdir. Buna göre:

¹⁴ H.B.English and A.C.English, A Comprehensire Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms, New York, Lougmans, Green Co., 1958.

1. Her birey, sürekli değişen bir deneyimler dünyasının merkezini oluşturan bir biçimde mevcuttur. Rogers, hepimizin kendi dünyalarımızın çekirdeğini oluşturduğumuzu ve herşeyin bizim etrafımızda meydana geldiğini ve geliştiğini kabul etmektedir.

2. Birey dünyasına deneyimlendiği biçimde tepki gösterir ve algılar ve bu nedenle bu algısal dünya o birey için "gerçektir". Rogers, bu gerçeğin "gerçeğin ta kendisi olmadığını göstermek için "gerçeğe" bazı cümleler (tanımlamalar) ilave etmektedir: "Gerçek ile kontakt noktası, gerçeği değerlendirmeye giden yol.¹⁵ "Uyarıcıların yapısallaştırılması"¹⁶ ve "uyarıcılarının örgütlenmesi"¹⁷ ve bireyin dünyasını ve kendisini yapıya kavuşturma biçimi.¹⁸ Ancak ne kadar geçersiz ve tamamlanmamış olmasına bakmaksızın, bireyin kişiselleşmiş gerçeği onun sahip olduğu tek gerçektir ve bu nedenle de tepki gösterdiği tek gerçektir.

3. Birey, bir tek eğilime ve mücadeleye sahiptir, o da gerçekleştirme, gerçeği sürdürme ve kendisini canlı tutma mücadelesidir.¹⁹ "Gerçekleştirme eğilimi" organizmanın, tüm kapasitesini canlılığını korumak ve bu canlılığını artırmak için kalıtım yoluyla kazandığı bir eğilimdir. "Yaşam, organizma ve çevre arasında meydana gelen özerk bir

¹⁵ KLEİN, G.S., "The Personal World Through Perception," Perception: An Approach to Personality, ed.R.R.Blake and G.V.Ramsey, New York: The Ronald Press, Co., 1951, s. 328-29.

¹⁶ SOLLEY, C.M and MURPHY, G., Development of Perceptual World, New York: Basic Book, Inc., Publishers, 1960, s. 26.

¹⁷ BEACHE, F.A. "Body Chemistry and Perception," Blake and Ramsey, Perception, s. 56.

¹⁸ BRONFENBRENNER, U., "Toward and Integrated" Theory of Personality, s. 207.

¹⁹ ROGERS, C.R., "A Theory of Therapy, Personality, and Interpersonal Relationships, a Developed in the Clint. Centered Famwork." Psychology: The Study of a Science, vol. 3 New York, Mc Graw Hill Book Co., 1959, s. 196.

olaydır. Yaşam prosesleri yalnızca yaşamı koruma eğilimi göstermez aynı zamanda, giderek artan olaylar karşısında özerk bir pozisyon belirleyerek ve üstünlük kazandırmaya çalışır.²⁰

1.2.1. Görsel Algı

Görsel algı söz konusu olduğunda, uyarılar her zaman ait oldukları nesnelere oranla daha fazla belirsiz nitelikler taşır. Algının niteliği, onun içinde gerçekleştiği bağlam tarafından belirlenir. Örneğin hareketin algılanması. Hareket, o nesnenin arkafon ile olan ilişkisi ölçüsünde algılanır. Şöyle ki; böyle bir ortamda arkafonun görsel açıdan tekdüze olması, karmaşık olduğu duruma oranla, hareketin daha yavaş olarak nitelenmesine neden olur.²¹ Burada konu hareketin algılanıp algılanmamasından çok hareketin niteliğinin algılanabilmesidir. Bunun gibi, mekansal algılayım, şekil-arkafon ilişkisine göre biçimlenir.

Algılamalarda ve doğrudan uyarılmalarda değişikliklerin üstesinden gelen, şaşılacak bir dengelilik ve sürekliliği çok defa objenin ışıklandırılması ve konumu belirler.

Söz gelimi, bir lastik top ya da portakal, değişen ışıklandırma koşulları altında sürekli olarak aynı renkteymiş, hatta aynı objeymiş gibi algılanabilir.

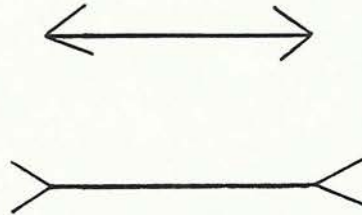
²⁰ ANGYAL, A., Foundations for a Science of Personality, New York, Common Wealth Fund, 1941.

²¹ DERMAN, İhsan, Fotoğraf ve Gerçeklik, A.Ü.Yay.Eskişehir, 1989, s. 28.



Bir başka deyişle, objenin renk özelliği, çevrenin renk özelliği etkisi altındadır.²²

Görsel yanılsamalar, göz retinasında ya da beynin kavrama bölgelerinde oluşan algılama hilelerinden doğar. Örneğin, Müller'in 1889 yılında yaptığı grafikde her iki ok da aynı uzunlukta olmasına rağmen biri diğerinden daha kısa görünmektedir.

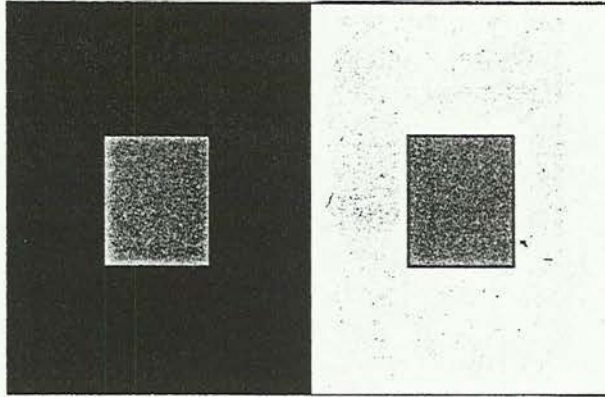


Aynı Uzunlukdaki İki Doğru Parçasının Farklı Algılanması

²² TAMER, Kezban. "Görsel İletişim ve Televizyon." Doktora Semineri Notları, A.Ü..Eskişehir, 1983.

Çizgi ve şekillerde görülen bu yanılsama renkler için de geçerlidir. Renk, objelerin kendilerinde olan bir özellik olmaktan çok göze varan ışığın, değişik dalga boylarına zihnin verdiği yanıtın ürünüdür. Bir başka deyişle "objeye bağlı" duyuşal sabitler organizasyon sonucu objenin çevresiyle olan iç içe etkileşim sonucu "optik illizyonlar" halinde gelişir.²³

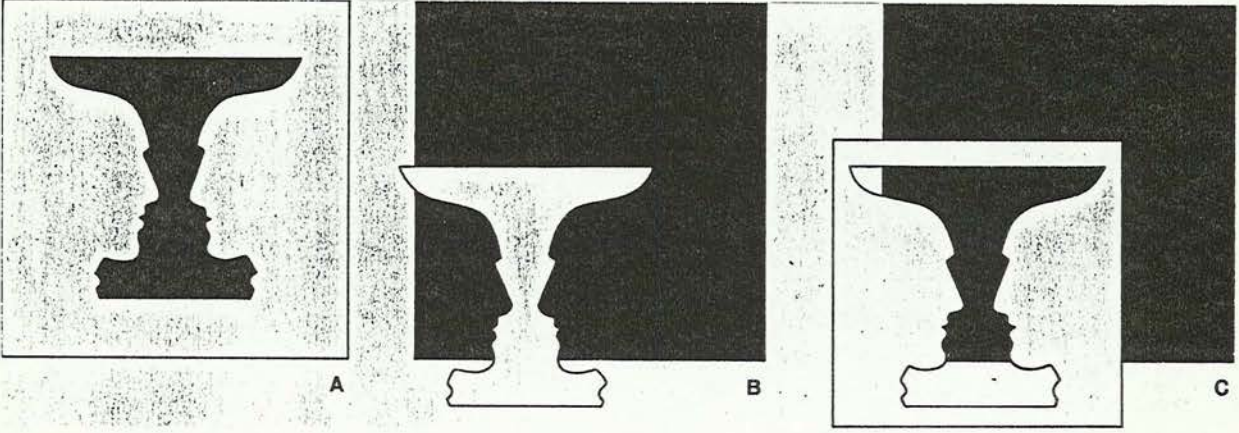
Görülen her iki şekil de ortadaki renk sağda ve solda aynı tonda ve koyuluktur.



Fakat çevrelerindeki renkler algılamayı aldatır ve ortadaki renkleri farklıymış gibi gösteren bir yanılsama meydana getirir. Bu tür yanılsamada "Şekil-Zemin" ikilemi şu prensiplerden dolayı tanımlanır.

1. Şekil algılanan "şey"dir. Görüntü de obje olarak belirir. Zemin bir şey olarak algılanmaz.

²³ TAMER, Kezban. "Görsel İletişim ve Televizyon." Doktora Semineri Notları, A.Ü..Eskişehir, 1983.



2. Bütün, parçaların toplamından daha büyüktür. Dolayısıyla şekil zemin içinde yerleşmiş olarak algılanır.

3. Şekil önde algılanır. Zemin figüre göre arka plandadır.

4. Kontur şekile ait olarak düşünülür.

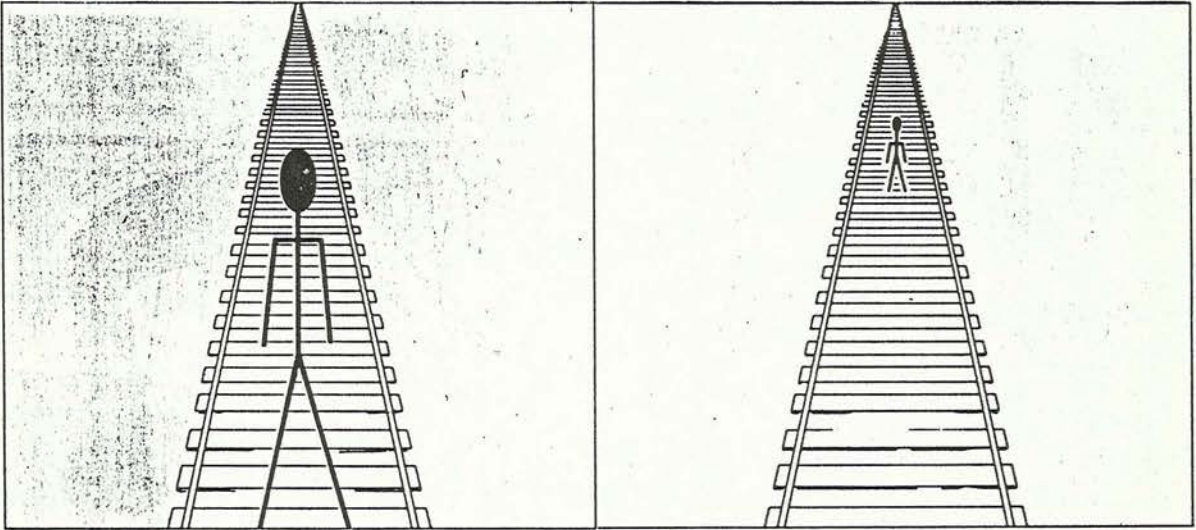
5. Şekil zemine göre daha hareketlidir. Zemin durağan olarak algılanır.

6. Şekil sınırlıdır. Zemin şeklin arkasında sınırsız biçimde devam ediyormuş gibi algılanır.²⁴

Görsel nesnelere en azından perspektif yüzünden bozulmaya (distortion) uğrarlar. Eşdeyişle, görünür boyut ve biçimleri, onların ve algılayanın konumuna göre farklılaşır. Ancak bozulmaya uğramış tüm algılar, yine algısal ipuçları sayesinde bilinç katında dengelenir ve nesnelere kalıcı, bilinen özelliklerine göre düzeltilir. Bu konuya en

²⁴ WERTHEIMER, M., Untersuchungen Zur Lehre von der Gestalt II. Psychologische Forschung, 1923, s. 301-350.

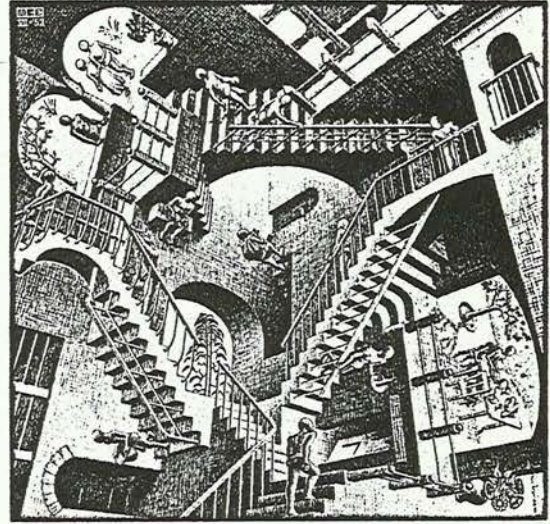
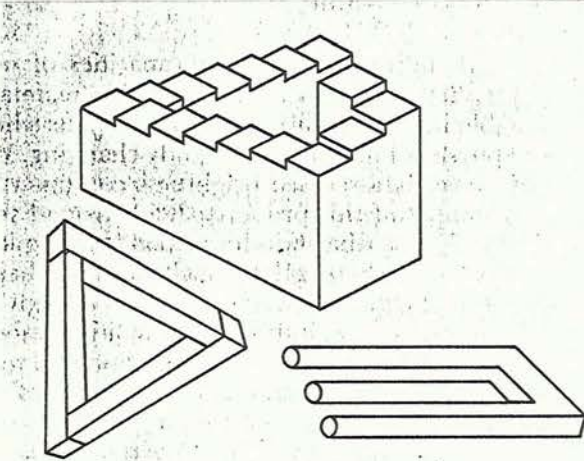
belirgin örnek olarak, psikologların "boyut istikrarı" olarak tanımladıkları olgu gösterilebilir. Örneğin; sınıfta ders veren bir kimse dinlendiğinde, bu kimsenin sınıf içindeki hareketleri ile görsel algı da sürekli değişir. Şöyle ki; algılayanın karşısındaki kişinin hareketi ile retinada oluşan görüntü boyutuda değişmektedir. Ancak, bu hareketlere ve retinal görüntü boyutundaki değişimlere rağmen o kişinin gerçek boyutu, hareket ile oluşan algısal ipuçları sayesinde sürekli aynı ölçekteymişçesine algılanır.



Nesnelerin algılanabilir özellikleri ve kendi özellikleri arasındaki ayırım, bu nesnelerin değişik zamanlarda, farklı olarak algılanmalarına yol açmaktadır. Örneğin, ona doğru yaklaşmakta olunan bir evin görsel algıları sürekli değişmektedir. Gittikçe, daha büyür ve önceden görülemeyen ayrıntıları da algılanabilir hale gelir. Evden uzaklaşıldığında da aynı durum tersine işlemektedir. Ancak daha sonra, bu evin tüm algısal

değişikliklere karşın sabit bir yapısının olduğu düşünülebilir. Bu insanın, nesnenin kendisinden çok yalnızca bazı özelliklerini algılayabildiğini göstermektedir.²⁵

Algılamaya ilişkin kuramlar renklere ya da nesnelerin biçimine ilişkin duyular, sinir sistemi tarafından kodlanan ve okunan (mors alfabesi ile yazılmış bir mesajın nokta ve çizgilerden okunması gibi) fiziksel uyarılardan çıkarılır. Objelerin görüntülerinin bir dizi elektriksel iletiden oluşan işaretlerle beyne iletildiği ve bugünkü gelişmeleri insanın görme gücüne borçlu olduğu söylenebilir.



M. C. Escher, *Relativity*, collection Haags Gemeentemuseum – The Hague.

Kısaca özetlenecek olursa, görülür ki;

1. Bütün algılar bir etkileşim sonucudur.

²⁵ DERMAN, İhsan., Fotoğraf ve Gerçeklik, A.Ü.Yay. Eskişehir, 1989, s. 29.

2. Biz etrafımızdaki objelerden geleni algılamayız. Algıladığımız bizimle birlikte ve bizden dolayı oluşan şeylerdir.

3. Algıladığımız herşey sinir sistemimizin fizyolojik yapısının bir işlevidir.

4. Algıladığımız herşey, geçmiş deneyimlerimizin işlevidir.

5. Algılanan geniş anlamda daha önceden kabul edilmiş ve içinde yaşanan kültürce kodları belirlenmiştir.

6. Algılanan şeyler algılayan için kullanılabilir olan kodlama sistemi aracılığıyla işleklik kazanır.

1.3. BİÇİMLENDİRME

Gerçeğin güvencesi, kendilerinden başka bir şey olmamakla sınırlanmış, inatçı, indirgenmez, olgusal varlıklardır. Ne bilim, ne sanat, ne de yaratıcı eylem kendisini inatçı indirgenemeyen, sınırlı olgulardan çekip alamaz. Nesnelere dayanıklılığının anlamı, kendisini sadece kendisi için ulaşılmış bir başarı olarak ortaya koyanın tek başına durabilmesindedir. Dayanan varlık sınırlıdır, engelleyicidir, hoşgörüsüzdür, çevresine kendi görünüşlerini bulaştırır. Fakat kendi kendine yeterli değildir. Bütün nesnelere görünüşleri öz benliğine sızar. Ancak kendisini içinde bulunduğu daha geniş bütünü sınırlarının içerisine çekerek kendisi olur. Tersine söylersek, kendisi içinde bulunduğu bu çevreye kendi görünüşlerini vererek kendisi olur.²⁶

²⁶ WHITEHEAD, A.N., Science and Modern World, 1936, Mentor Books, 1948, s. 89.

Günümüzde sosyal bir varlık olarak doğan insanı, ilkel insandan ayıran; doğduğu anda, doğal kaynaklarla beslendiği halde artık insanlaşmış olan bir doğa görüntüsü ile karşılaşılıyor olmasıdır.

Kültürel bir varlık olarak nitelediğimiz insan bunu edinmeden önce, sosyalleşme aşamasında, kısaca "algılama - yorumlama - tanıma" diyebileceğimiz kurgusal bir işlemin varlığını benimseyerek yaşayabilmesi için gerekli ön koşulun çevresiyle uyum içinde olması gerektiğini anlıyor. Kendisini şaşırtan dış dünyaya karşı bir başkaldırı niteliğinde gelişen uyum süreci içinde ilk biçimlerini, alet ve kaplarını tasarlamaya başlıyor. Ve bunları kendisinin tasarlamadığı, ancak çok iyi kullandığı, sahip olduğu en fonksiyonel uzuvu, diyebileceğimiz beyni sayesinde gerçekleştiriyor ve onun sayesinde kendini yeryüzündeki diğer canlılardan ayırabiliyor. Hayvan önündeki eti, geliştirmeyi düşünemediği olanaklarıyla, dişi ve tırnağı ile yemeye çalışırken, insan aynı amaç için çatal ve bıçağı tasarlıyor.

İnsanın, doğa ile uyumunu sağlayarak yaşamını sürdürmek amacıyla oluşturduğu aletler ve kaplar, insan vücudunun eksiklerini gideren tamamlamalardır. Çünkü insan beyninin birer uzantısıdırlar. Çevresiyle uyumunu gerçekleştirirken bir dil olarak kullandığı "alış - veriş" eylemi sırasında doğadan almak istediğini oluşturduğu bu formlara tutunarak alır. Doğadan aletler tarafından alınan referanslar artık doğal olmayan, insanlaşan bir biçime dönüştürülerek "kültürel nesne" niteliğine sahip olurlar.

İnsan kendi varlığını adanmış olduğu bir kurguda giderek kendi varlığının ve en önemlisi kendi emeğinin katkısının ayırımına varıyor. Tüm evrenin kendinden önce varolduğunu, ancak kendi varlığı ile yaşanabilir bir nitelik kazandığını keşfediyor ve o zaman da doğaya başkaldırma gücünü kendinde bularak "doğaya egemen olma" fikrinin temellendirdiği bir davranışı, biçimlendirme eylemini benimsiyor.

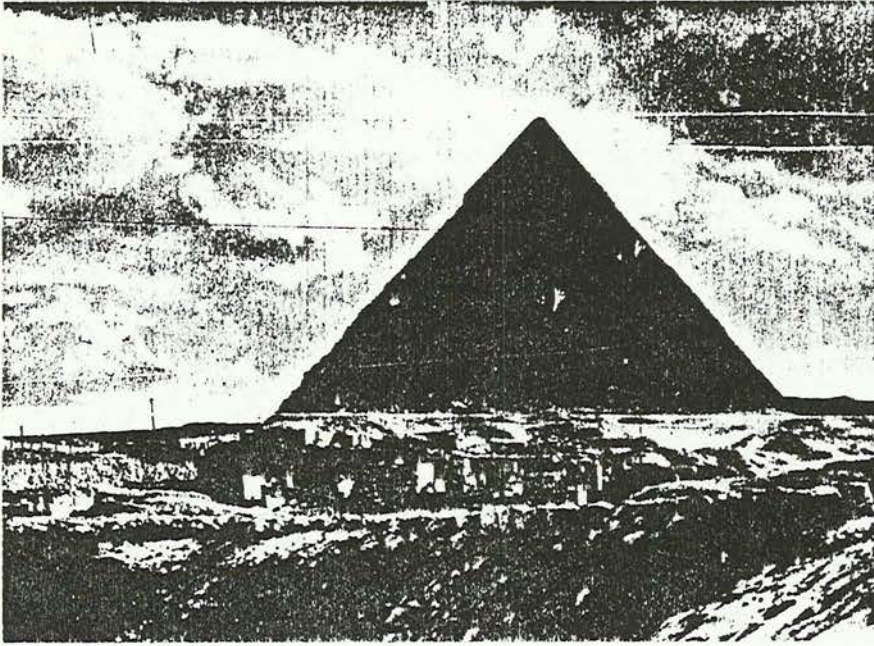
Biçimlendirme eylemi insanın kendini, dolayısıyla çevresini aşma düşüncesiyle, "değiştirme" doğrultusunda yaşadığı, geliştirdiği, koruduğu karmaşık bir süreçtir. Bu karmaşıklığın düzene sokulması fikri onun, sürekli gelişen bir durum olarak yorumlanmasına neden olmaktadır.

Varlık nedeninin çevresiyle kurduğu ilişkiler sonucu belirlendiğini hisseden insan bir "anlatım iletim aracı" başka deyişle "evrensel bir dil" olarak yorumlayabileceğimiz bu davranışını, biçimlendirme eylemini bugün de en yetkin düzeye erdirmek için uğraşını sürdürmektedir.

Biçimlendirme bir eylem midir? Yoksa tavır mıdır? Ona sanat olma formasyonunu kazandıran iç yapısal zenginliğinin ardıl düşüncesini ortaya koymakta yarar. Araştırmamızın konusu olan sanatsal objeyi günlük hayatta kullandığımız herhangi bir objeden farklı kılan, onu daha yoğun yapan özgül ağırlık noktası nedir? Bu noktayı belirleyen düşünce hangi gereksinimdir?

1.3.1. Sonsuz Olma

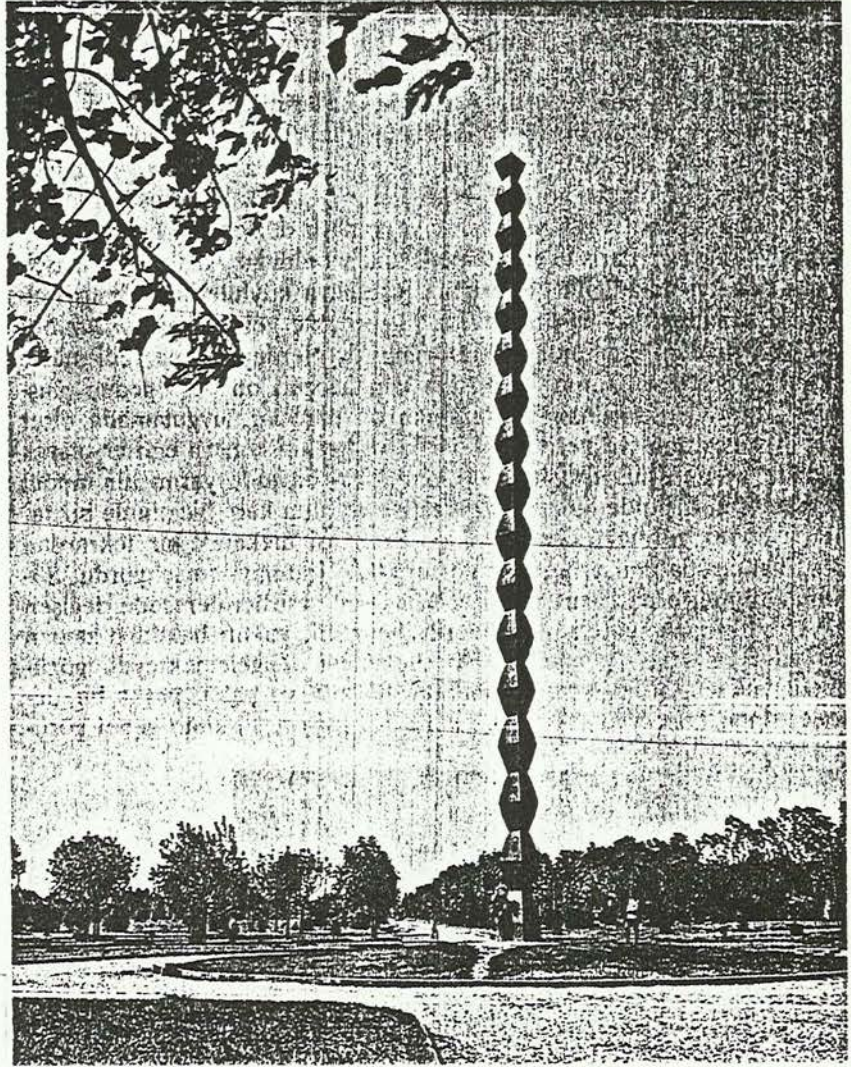
Mitolojik olsun dinsel olsun her düzen, tarihsel toplumsal bağlantıları içinde açıklanabilir. Fakat bütün böyle düzenler, bir yandan insan hayal gücünün çeşitliliği ve kapsamlılığı, öbür yandan da bir insanın vücudunun farkedilen, kısıtlı biricikliği arasındaki çatışma maddesi ile başlar.



büyük piramid,
yaklaşık
İ.Ö. 2700.

Bireyin ruhunun tekliği üzerinde duran Hıristiyanlık bu karşılıklı gidiş-geliş yasaklamıştır. Ve bu ilişki varlığını ancak büyüde sürdürebilmiştir. Fakat bunun yanısıra getirdiği cennet ve cehennem kavramlarıyla insan vücudunun yeni eğretilmeli bir yorumla ele alınmasına yol açmıştır. Bu vücut, içinde taşıdığı ruhun niteliklerine göre

ya sonsuz bir mutluluğun hazzını yaşayacak ya da sonsuz cezalanmanın acısını çekecektir. Bu sonuncusunun üstünde daha çok durulmasının nedeni izin verici olmadan çok, yasaklayıcı olan dine duyulan toplumsal gereksinmeydi. Cehennem bedensel acı çekmenin bir biçimi olarak günahın maddeleştirilmesi oldu. Dante "İnferno" da her günaha yaraşan bedensel acının biçimini en küçük ayrıntılarına dek betimlemiştir. "İnferno" başka özelliklerinin yanısıra, olağanüstü bir simgesel anatomi çalışmasıdır . Bu eserinde, sonsuzluk ve Tanrı iradesi kavramları, Dante'ye



Constantin
Brancusi: *Sonsuz
Sütun*. 1937.

nesnel insan vücudunu aşır, o vücudun öznel olarak neler duyduğunun ve nasıl acı çektiğini sonsuz bir olgu haline gösterebilmek özgürlüğünü verir.

İnsan vücuduyla dış doğa arasındaki sürekli gidiş-geliş Rasyonalizm tarafından da bir ilke olarak korunur ya da yeniden bulunmuştur. Diderot şöyle der: "Duygu ve hayat sonsuzdur. Yaşamakta olan her zaman yaşamış ve yaşayacak olandır. Hayatla ölüm arasında benim görebildiğim ayrım şudur ki, şu sırada genel kütle olarak yaşamaktayız. Bu kütle eriyip moleküllerine ayrışacağı bugünden 20 yıl sonrasında da ayrıntıda yaşıyor olacağız".

Ölümün hayat için gerekli bir çelişki olduğunu söylemek beylik bir laftır, ama doğrudur da. Fakat ne tarzda bir çelişkidir bu? Hayata hiç benzemeyen bir tarzda ölümün hiç bir çelişkiyi içermediği midir yoksa? Ölüm tekildir. Hiç bir ölüm başka bir ölümü içermez. Kendisi dışında hiç bir şeyi kapsamaz, kendisi de bir hiçtir. Tekil olduğu için de kısmidir: Düşünebileceğimiz hiç bir şey tekil olamaz. "Tek" in bilimsel tanımı bugüne dek yapılamamıştır. Bir şey ancak başka şeyle varolur. Bütün parçaların toplamından büyüktür.

Sanatın sınırlılıklarının sanatın özüyle olan ilişkisi, hayatın ölümle ilişkisine benzer. Ölümün mutlak bilincini içimizde taşıyarak var gücümüzle kendimizi yaşamaya verebilirsek yaşantımız bir sanat eseri niteliğinde olur.²⁷

²⁷ BERGER, J., Sanat ve Devrim, Ankara, 1987, s. 30. Çev. Bige Berker.

Edebiyatta bir insanın hayatının sadece küçük bir bölümü anlatılsa bile, o insanın bütün hayatını yansıtır; ve bu hayat o insanın içinde yaşadığı sınıfın, toplumun ve evrenin hayatının bir kısmı olarak görülür veya duyulur. Kullandığı malzemenin sınırlarını örtbas etmek şöyle dursun, bu sınırları gereksinir ve onları kullanır. Malzemesi sınırlı olduğu için de sığdırır ve ondan bir bütünlük yaratır. Malzeme sanatçının düzen kurucu duyarlılığının canlı modeli haline gelir. Boşluk da bağımsız duran heykel, uzayı dolduran ya da içine alan üç boyutlu duruk bir yapıdır. Fakat heykelin uzayla ilişkisi herhangi bir başka kütleninkinden farklı görülür. Yaprakları dökülmüş bir ağaçla karşılaştırın heykeli: Ağaç büyüdüğü için biçimleri değişkendir; bu biçimlerin aldığı çeşitli görünüşlerden anlaşılır; dolayısıyla ağacın çevresindeki uzayla ilişkisi, ona "uyuma" niteliğini taşır, bir sınır vardır, ama bu kesinlikle saptanmış değişmez bir sınır değildir.

Heykel, oysa, kendisini çevreleyen uzay boşluğuna karşı duruyor gibidir. Boşlukla arasındaki sınırlar kesindir. Tek fonksiyonu, boşluğa anlam katacak bir tarzda onu kullanmaktır. Ne hareket eder ne de bağıntılı duruma girer. Her çareye başvurarak sonluğunu gösterir. Böylece de sonsuzluk fikrini uyandırır ve ona meydan okur.

İki helkelci taşı yontarak küre biçimine sokmaktadırlar. Aralarından biri kusursuz bir küre biçimi elde etmek istemektedir; çalışmasının anlamını büyük bir taş parçasını kusursuz bir küreye dönüştürmekte bulmaktadır. Diğeri de bir küre yontmaktadır, fakat bu işi

*yaparken güttüğü amaç, patlama noktasına varmış doluluktaki bir kürenin biçimde dile gelen iç geriliminin aktarabilmektir. Birinci küre bir zanaatçı, ikincisi ise bir sanatçı eseri olacaktır.*²⁸

Biçimi "bir olay, nesne, oluşum ya da bir duruma ilişkin deneylerin en yetkin düzeye erişmesi için etkili güçlerce ortaya konan bir işlem"²⁹ olarak tanımlarsak; özellikle insan ürünü biçimlere ilişkin ilkeleri ortaya çıkartmak amacı ile öncelikle insanın yaratıcı etkinliklerini belirleyen nitelikleri üzerinde durulması gerekmektedir.

İnsanın bütün etkinliklerini yönlendiren ve belirleyen en önemli özelliği, kendisinin ölümlü ve sonlu bir varlık olduğunun bilincine varmış olmasıdır denebilir.

20.yüzyılın ortalarında sanatı gündelik yaşama getirmek isteyen Harry Kramer bu fikri onaylarcasına "ölümsüzlük grurunu geri itelim, ölümden sonra süren şöhret arzusunu söndürelim" der.

1.3.2. Madde-Maddesizlik

(Form-Boşluk)

Ressam, doluluk ve boşluğun safhalarını yaşar. PICASSO

Bütün dinler insanın ölüm sonrası bir ruh yaşamını öngörerek,

²⁸ BERGER, J., *Sanat ve Devrim*, Ankara, 1987, s. 76. Çev. Bige Berker.

²⁹ DEWEY, J., *Art and Experience*, Capricorn Books, New York, 1958.

adeta bu gerçeğe bir avuntu oluşturmuşlardır. Çağlar boyunca insanlık için maddesel olan ve maddesel olmayan bir varlık düşüncesi geçerli olmuştur. İnsan yapıtlarının tümünde, tüm biçimlendirme etkinliklerinde bu çelişki etkili olmuştur.

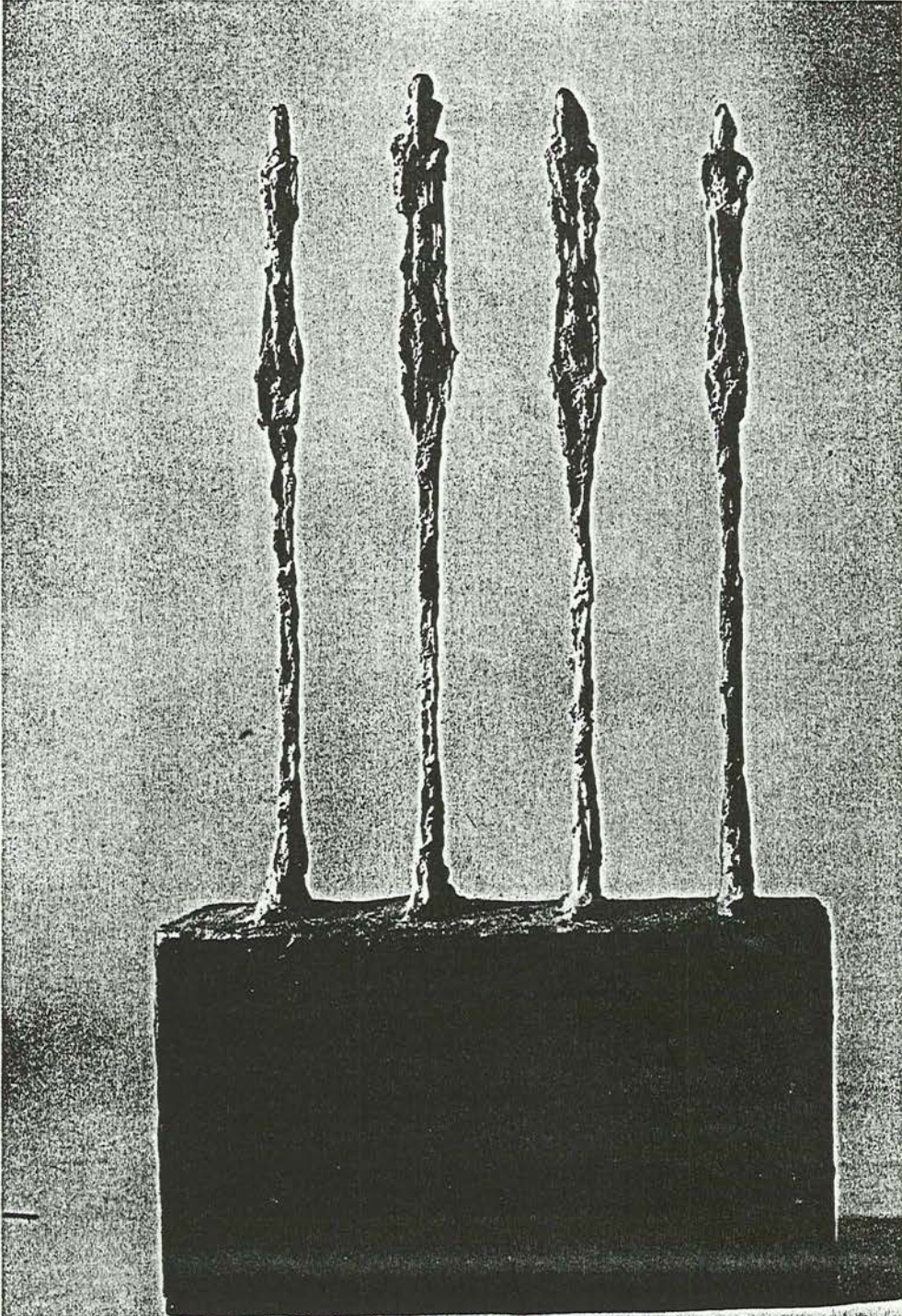
Rodin'in "Calais Burjuvaları" adlı yapıtında her ölüme doğru yürümekte olanın, ölümü kendi tarzında nasıl düşündüğünü açıkça görebiliriz. Bunu da büyük bir tiyatro gösterisine tanıklık eder gibi seyrederiz.

İnsan bazen maddesel olanı vurgulayarak, kurt ve kalıcı yapılara yönelirken, bazen de maddesel olmayanın altını çizip geçiciliği seçmiştir; ölümlü bir varlık olma gerçeğini yadsıyarak bazen kendisinden sonra yaşamını sürdürecektir bir işaret oluşturmaya, başka bir deyişle maddesiz olanı maddeleştirmeye çalışmış; bazen kendisini yere, bir bakıma toprağın altına, ölüme çeken yerçekimi gücünü alt etmeye uğraşmıştır. Örneğin aletlerini ve kaplarını yaparken kullandığı malzemeyi giderek inceltmiştir. Amacı, maddenin ağırlığının yerine koyduğu biçimsel denge ile yerçekimi gücünü saf dışı etmek, maddeyi maddesizleştirmektir.³⁰

Maddenin karşıtı boşluktur. Boşluk, insana sürekli olarak ölüm ötesi varlığı, ruhu, maddesel olmayana düşündürmüştür. Sağlanan boşlukla bu kez, madde olan şey maddesizleşmektedir, başka bir deyişle boşluğun yaratılması ile ruh yeni bir yaşam kazanmaktadır.

³⁰ READ, H., The Origins of Form in Art, The Man-Made Object, Ed.G.Kepes, Studio Vista, Londra, 1966, s. 30-49.

Boşluk kavramının amaç olarak kullanımını kimi sanatçılarda görmemiz mümkündür. "Giacometti daha ileri giderek maddesel varlık



ALBERTO GIACOMETTI

olarak heykeli yok eder, onu ip biçimine indirger. Bu biçimde mum akıntıları gibi bir kaç tunç kalıntısı yapışık kalır sadece.³¹

Giocometti'nin bütün çabasının etki gücünü artırmaya yönelik olduğunu, bu nedenle formu, maddeyi biçimlerken malzemedeki büyük bir tasarrufa yöneldiğini söyleyebiliriz. Bütün fazlalıklarından arındırılmış bir beden, bütün çıplaklığıyla bir ruh sezinlemesinin hissediriz yapıtlarda.

Çin düşünürlerinden Lao TSU, Tao Te CHING.şöyle der:

"Tekerleğin çeperini otuz çubuk paylaşır,

Onu yararlı yapan ortasındaki boşluktur.

Çamurdan bir kap biçimlendir,

Onu yararlı yapan içindeki boşluktur.

Bir odaya kapılar pencereler aç,

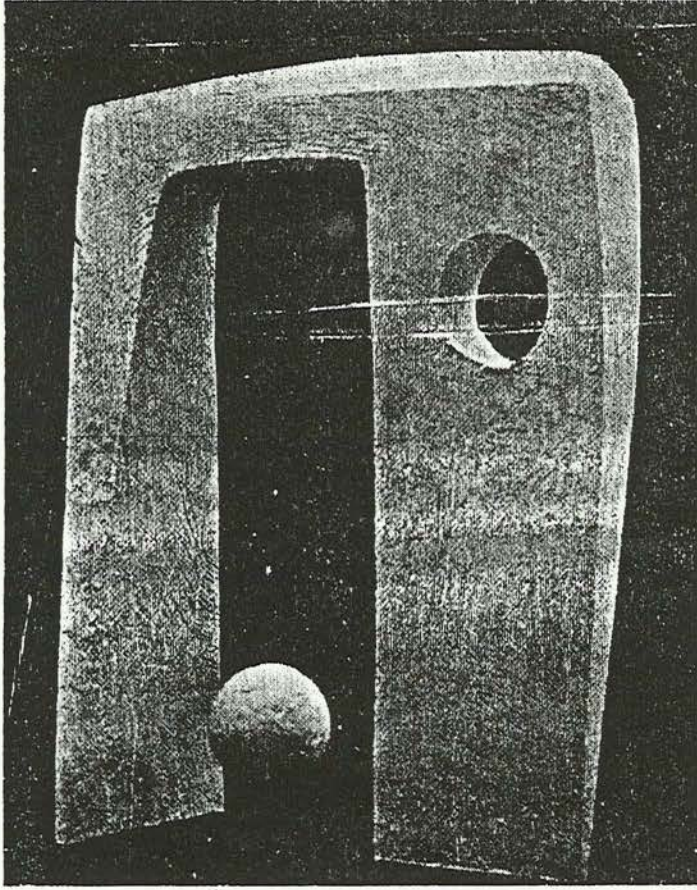
Odayı yararlı yapan bu boşluklardır.

Bu nedenle, çıkar orada olandan elde edilir,

Yarar orada olmayandan.

Tekerleğin keşfi, sıfırın bulunması, insan tarihini yönlendiren olaylar olarak görülüyor. Oysa, boşluğun yararın ayırımına varılmasının tekerleği olanaklı kıldığı, maddesizin maddeleştirilme isteğinin sıfır yarattığı düşünülebilir.

³¹ CÖMERT, Bedrettin, Milliyet Sanat Dergisi, Ekim 1976, Sayı 203, s. 18-21.



Hadi Bara'nın bir yapıtı.

Denilebilir ki, insanın ölümlülük bilincini ve varlığını sürdürme isteğinin bir yansıması olan "boşluğun ayrımı" insanın yeryüzündeki en yetkin kanıtıdır. Çünkü "doğa boşluktan korkar", boşluktan yararlanma insana özgü bir bulgu ve insanın doğaya en seçkin bir katkısıdır.

Günümüzde toplumların varlık gücünün niceliği uzay boşluğundaki başarılarıyla ölçülür olmuştur. Stanley Kubrick'in "2001"

adlı filminde insan önce pür formu yaratır. Sonra uzay aracı boşlukta yüzer. İnsanın varlık savaşı boşluğa açıldığı anda başlar.

İnsanın türünü sürdürmek, varlığını kanıtlamak üzere gerçekleştirdiği cinsel eylemi de form ve boşluğun bütünleşmesidir.

Daha kısa söylemek istersek insan yapısı biçimlerin doğru yorumlanması için, insana ilişkin verilerin doğru bilinmesi gerekmektedir.

İnsanlar daha önce de söylediğimiz gibi, doğa ile uyumlarını sağlamak, yaşamlarını sürdürmek amacıyla aletlerini ve kaplarını yapmışlardır. Aletler ve kaplar, insan vücudunun eksikliklerini gideren tamamlamalardır. Aletler ve kaplar insanın çevre ile olan ilişkilerini düzenleme ve geliştirme amacını taşırlar; O halde kapların ve aletlerin biçimlendirilmelerindeki aşamalar nelerdir?

Bunu üç aşama açıklayabiliriz:

1. İşlevsel biçimin bulunması
2. İşlevsel biçimin insanda en fazla doygunluk yaratacak düzeye geliştirilmesi
3. İşlevsel biçimine sembolik bir anlam taşıyacak özgürlüğün kazandırılması. Bir başka deyişle biçimi, insanın kendi kendinin kanıtlanmasını sağlayacak bir işaret olma niteliğinin kazandırılması.

Burada bir testiye örnek olarak alacak olursak; amaç insanın yaşamı gereği olan suyun bir kaptan saklanması, taşınması ve gerektiğinde kullanılmasıdır. O halde suyu depolayacak bir boşluktur gerekli olan. İstenilen bu boşluğu sınırlayacak bir malzemeye gereksinim vardır. Bu malzeme öyle olmalıdır ki boşluğu dolduracağımız su akıp gitmesin. Yapılacak şey öyle olmalı ki, yerinde sağlam durmalıdır. Koyduğumuz yerde durmalı, içine konan su dışarı dökülmemelidir. O halde altı düz, ağzı derin olmalıdır.

Böylece giderek işleve uygun bir biçim elde edilecektir. Biçimin insanda en fazla doygunluk yaratacak biçimde yetkinleştirilmesi aşaması bu ilk biçimlendirme aşamasını izleyecektir. İnsan yaptığı kaptaki suyun kirlendiğini görünce ağızlı bir kapak yapmayı düşünecek kolay kavrayıp tutmak kaldırmak için kaba bir kulp takmayı gereksenecektir. Böylece biçim en fazla doygunluk yaratacak gibi yetkinleşecektir. Ancak görüyoruz ki hemen hemen bütün testilerin üstü boyalı, çizili ve nakışlı. İşte burada yaratma etkinliği üçüncü aşaması bir işaret olması, sembolik bir anlam taşıması söz konusu. "Büyü" bağlamında, kabın üstüne konan işaretle suyun bereketini artıralacağı, içilen suyun yararını sağlayacak bir su tanrısının gücünün kaba aktarılacağı varsayılmıştır.³²

Bu yaklaşım sanatın büyü ile başladığı düşüncesini doğrulamaktadır. Araştırmamızın konusu olan sembolik bir yapıya sahip, anlamlı bir yüzey olarak tanımladığımız resim, olgusunun kimliğine tanıklık etmektedir.

³² AKSOY, Özgönül, Biçimlendirme, K.T.Ü.Yay.Trabzon, 1977, s. 13.

1.4. MEKAN

Mekân, Leibniz'e göre," cisimlerin herhangi bir durumu değil, onların birbirlerini izlemelerine olanak sağlayan bir durumlar dizisidir...."³³ Kant'a göre ise, "...insan kafasının temel önsel (a priori) ulamlarından (kategori) biridir, maddeden farklı ve ondan bağımsızdır... deney dışı bir sezistir... dış uyumun biçimidir."³⁴

Mekânı kendisine konu edinen tek dal felsefe değildir. Fizikten ekonomiye, coğrafyadan toplum bilimine dek, hemen her uğraşı alanında mekâna, dolaylı ya da dolaysız şu ya da bu biçimde değinilir. Mekânın evrendeki yeri ve önemi, insanın mekânla ilişkisinin vazgeçilmezliği ve az önce sözünü ettiğimiz uğraşı alanlarının, evreni ve insanı kendi sınırları ve konuları içinde incelemeye çalıştıkları düşünülecek olursa, hemen hepsinin mekânı kendilerine konu edinmelerinin nedeni kolayca anlaşılabilir.

Mekânla ilişkilerinin dolaysızlığı ve yoğunluğu esas alınarak bir sıraya dizilecek olursa, bütün bu uğraşı alanları içinde, mimarlığın önemli ve özel bir yeri olacağını söyleyebiliriz.

Gerçekten de mimarlık, mekânın özel bir bölümü olan "mimari mekân"la doğrudan ilişkilidir. Bu ilişkinin varlığı, hem kuramsal hem de uygulama düzeyinde söz konusudur. Mimar, mekânı ve giderek de mimari

³³ LEIBNIZ, G.W, Grand Larousse, 1961, vol. 4, s. 678-79.

³⁴ HANÇERLİOĞLU, Orhan Düşünce Tarihi, İstanbul, 1970, s. s. 217-18.

mekânı hem kuramsal düzeyde incelemek, bir mekân bilim ya da mekân kuramı oluşturmak, hem de onu, mimari mekânı somut olarak yaratmak biçimlemek zorundadır.³⁵

Hangi türden olursa olsun bütün sanatlar "form" adını verdiğimiz bir nitelikle kendini ortaya koyar. Formlar ancak birbirlerini etkili kılacak ilişkilerinin içinde yer aldığı, boşluk içinde varolabilirler. Form zaten sınırlandırılmış boşluktur. Lucretius'a göre: "Tüm doğa iki şey üzerine temellenmiştir. Cisimler ve bu cisimlerin içinde hareket ettikleri boşluk. Uzay boşluğu gezegenlerin hareket etmesine olanak tanıyan ve onlarla birlikte evreni oluşturan ve evrene yaşamsal bir nitelik kazandıran bir nedendir.

Boşluk formla saptanır.³⁶ Boşluk formu algılanır duruma getiren bir nedendir. Müzikte "nota" dediğimiz ses formlarının aksiyonunu sağlayan ve onları "duyusal" yapan aralarındaki sessizliktir. Çömlekçinin kili bir çömlek oluşturur, ama o çömleği bir hizmet aracı yapan şey içindeki boşluktur. Varlık-yokluk ile, yaşam-ölüm ile, sessizlik ile, madde-maddesizlik ile, form-boşluk ile söz konusu olabilirler. Denge, bu karşıtlıklar bütünü ile kendini kurabilir.

Leibniz'in "... cisimlerin herhangi bir durumu değil, onların birbirlerine izlemelerine olanak sağlayan bir durumlar dizisidir..." dediği

³⁵ TÜMER, Gürhan., İnsan-Mekan İlişkileri ve Kafka, E.Ü.Yay., İzmir, 1980.

³⁶ FOCILLION, Henri., Vie des Formes, Presses Universitaires de France, Paris, 1964.

mekân resim boyutunda incelendiğinde renk, doku, ton, leke, çizgi, ışık... gibi resimsel öğelerin-görsel formların; ritm üstünlük karşıtlık, denge, birlik, uyum olarak tanımladığımız ve her sanat yapıtında olması gereken sanatsal yapıya ilişkin ilkeler doğrultusunda resim diliyle tuval boşluğu üzerinde konuşması sağlanarak, tuval boşluğunun resimsel mekân olduğu halde sanat yapıtı olarak algılanmasına neden olduğu görülür.

Her türlü form çalışması bir mekân düzenlemesi olarak nitelenebilir. Mekân bir bakıma içinde görülen veya görülmeyen fakat ne olursa olsun duyulan form unsurlarının etkili oldukları, birbirleri ile bağıntılı buldukları ve zaman zaman birbirlerini etkiledikleri yerdir.

Fizik gerçeğin nitelikleri ile duyuların verileri her zaman sabit değildir. İnsanın kesinlikle duyduğu herhangi bir şeye fizik dünyada çok aykırı bir karşılık bulunabilir, hatta hiç olmayabilir de. Normal olarak gözümüzün önüne aynı anda serilen imgeleri tam olarak görmemiz gerekirdi, oysa bu her zaman böyle olmaz.

Picasso bu konuda; fizik gerçeğe, nesnel dünyaya, doğal çevreye ilişkin görüşlerini "... zaten nesnel oldukları gibi değildirlendir" diye betimlemiştir.

Gestalt Algılamak Kuramlarında şekil-zemin (figure-ground) algısı olarak belirtilen; form boşluk ilişkisi şu prensiplerden dolayı

tanımlanır.

1. Form (figure) algılanan "şey"dir. Görüntüde obje olarak belirir. Fon (ground) bir şey olarak algılanmaz.

2. Bütün, parçaların toplamından daha büyüktür. Dolayısıyla form fon için de yerleşmiş olarak algılanır.

3. Form (figure) önde algılanır. Fon (ground) forma göre arka plandadır.

4. Kontur forma ait olarak düşünülür. Formu fondan ayıran çizgi fonda değildir.

5. Form fona göre daha hareketlidir. Fon durağan olarak algılanır.

6. Form sınırlıdır. Fon formun arkasında sınırsız biçimde devam ediyormuş gibi algılanır.

Resimlerin "gemi resmi", "oturan kadın resmi" gibi tanımlanması bu algısal kesinlikten dolaydır. Sonuçta elemanlarla sağlanan iki boyutlu yüzeyin insan düşüncesi, imgelemeyle birleştiği zaman oluşturduğu zaman-mekan, görüntü boyutu anlaşılmaktadır.

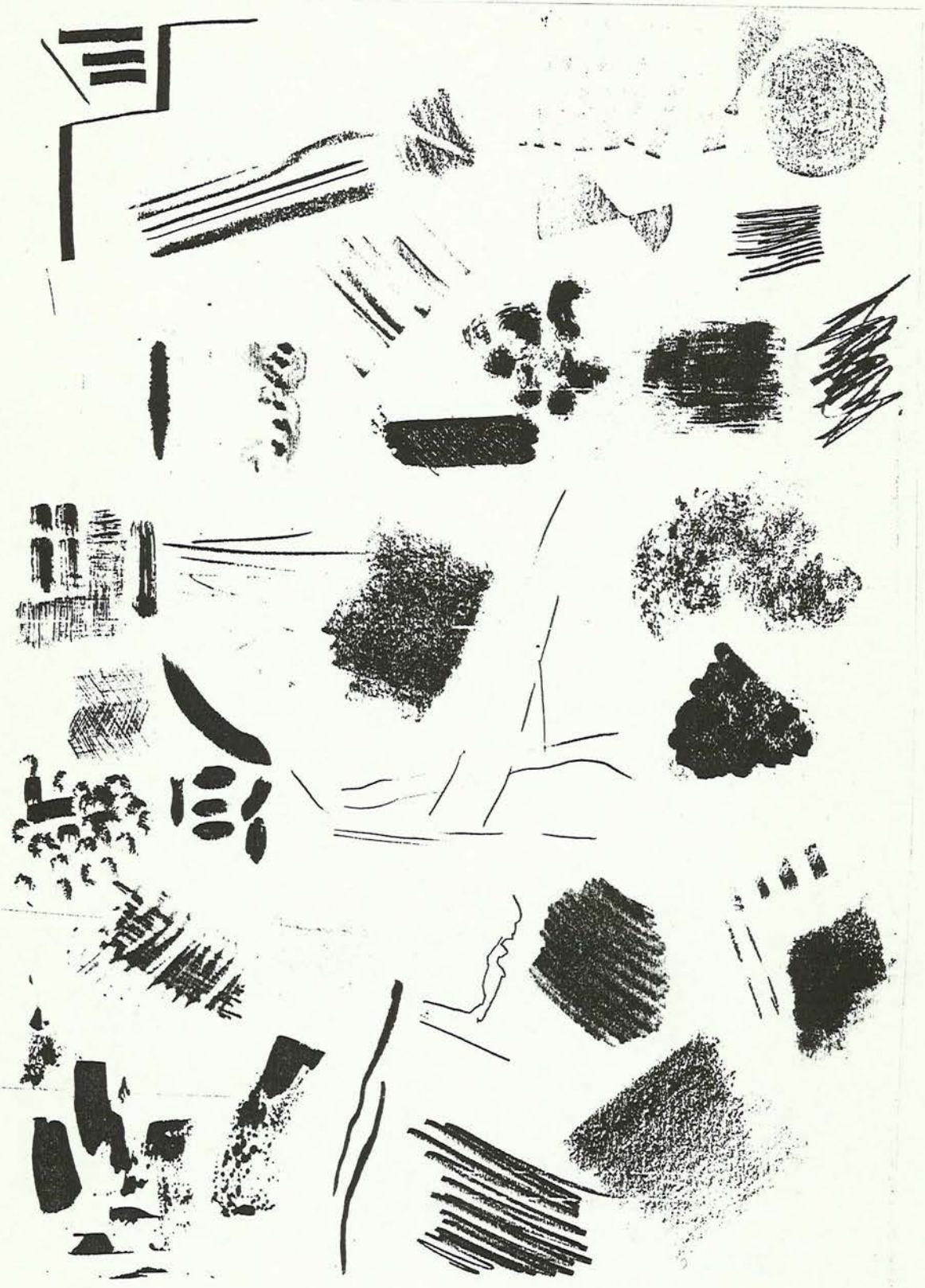
II.BÖLÜM

RESİMSEL MEKAN

2.1. SANATÇI, ARAÇ, GEREÇ, ELEMEN ve İLKELER

Sanatçı kişi çevresine bakmasını bilen, onu görebilen, özümseyen, çevresinden aldığı referansları sanatsal bir biçime dönüştürerek tekrar çevresine katabilen onu olumlayan, uyarıcı, edilgenlikten kurtaran ve böylelikle günün gerçeğini ortaya koyan kişidir. Bu durum büyük bir özveri, disiplin edinerek geliştirilir. Bu nedenle sanat içtenliktir.

Her sanatın bir gereci ve bu gereci düzenleme biçimi vardır. Çağlar boyunca her sanat yapıtının bir yaratıcısı olmuştur. Bu sanat yapıtlarının yaratılış süreçlerinin içinde o yapıtları kişiler tarafından algılanır duruma getiren elle tutulur, fiziksel bir takım araç ve gereçler vardır. Fırça, murç, keser gibi araçlar veya boya, taş, metal ve ahşap gibi gereçler. Sanatçının çalışma süresi içinde araçlar nitelik değiştirmezler. Fakat gereçler bir önceki durumlarından değişim ve başkalaşıma uğrayarak son durumlarını alırlar. Sanatçı yaratı eylemi boyunca, bu elle tutulur nesnelerin dışında başka aracı öğeler de kullanır. Fırçanın ilk sürülüşünde ortaya çıkan bir çizgi, murcun taşa ilk vuruluşunda ortaya



çıkan bir çukur, mozaik parçasının ilk konuluşunda ortaya çıkan bir nokta, sanat yapıtını ortaya çıkarmaya başlayan ilk belirtiler, işaretler ve elemanlardır. Bir sıyrık, bir çukur, bir nokta, bir renk lekesi yapıt üzerindeki çalışma eylemi boyunca tek başlarına veya bir kaçı bir arada çoğalarak belli ilkeler çerçevesinde toplanıp yeni bir nitelik sıçraması yaparak değışirler. Elemanların biraraya gelmesi salt gelişigüzellik, rastlantısallık ve olasılık ilkelerine bağı kalırsa karmaşıklığın giderek artması demektir. Sanat yapıtının oluşması salt bu olasılığın ve ona bağı olarak orjinalliğın artmasına bağı kalamaz.

Geçmişteki sanat yapıtlarına baktığımız zaman elemanların belli ilkeler çerçevesinde oluşturulmuş olduğunu görüyoruz. Bu ilkelerin gerek sezgisel gerekse akılcı ve kavramsal olarak belli bir mekan kurgusu ve önerisi içinde oluştuğunu izliyoruz. Elemanların biraraya gelip bir bütün oluşturulmasında belli uyum kurallarının, belli ritmik ilişkilerin yer yer zıtlıklar ve karşıtlıklar içinde bu elemanları örgütlemesi bir yapıtın "sanat" niteliğini kazanması için kaçınılmaz bir zorunluluktur. Her uygarlık bu sanat ilkelerine belli estetik katkılarda bulunmuştur. Belli matematiksel orantılar ve kalıplar yeni ilkelerin ortaya çıkmasına ayrıca neden oluyor. Bu ilkeler, bir veya birkaçı, giderek, belli tarihsel kesit ve çağlarda belli toplumsal gelişmeler sonucu biraraya gelerek bir üst düzeyde estetik kod ve repertuarlar oluşturuyorlar. Leon B.Alberti'nin perspektif kuralları, William Morris'in nesneye yönelik sanat görüşü, Kübizmin biçim parçalama yöntemi veya Dadaistlerin ortaya attığı "anti-sanat" veya "anti-estetik" görüş ve benzerleri başka oluşumlar, çeşitli

ilkelerin biraraya gelip daha geniş kodlar ve estetik repertuarlar oluşturması olgusudur.

Bir sanat yapıtının oluşmasında sanatçının varlığı, araç ve gereçler, elemanlar ve bu elemanların oluşturduğu ilkeler ve bu ilkelerin de zaman zaman belli bir öz etrafında toplanarak ortaya çıkardığı daha geniş kod'lar ve estetik repertuarlar vardır. Bu dizgenin içinden yaklaşık olarak hiç bir öge çıkartılamaz. Bu ögelerin bu dizge içindeki varlığıyla sanat yapıtının oluştuğunu görüyoruz.

Çađdař ve bilimsel sanat kuramları en son aşamada herhangi bir sanat yapıtının insan ve insan topluluklarından bağımsız olarak dűřünülemeyeceđi konusunda bizi uyardmaktadır. Bu uyarıların ışığı altında "verici kanal-alıcı" üçlüsünün sanat yaratı eylemi için de geçerli olduğunu görmeye başlıyoruz. İşaretler, elemanlar, ilkeler ve kod'lar ileti kanalları oluştururlar.

Çađlar boyunca sanatçının sosyo-ekonomik durumunda adamaklı değişiklikler olmuş olmasına karşın onun yaratma içgüdüünde çok büyük değişiklikler olmuş olduğu söylenemez. Fakat yirminci asırda bu sistemin diğer ögelerinde adamaklı bazı değişiklikler olmuş ve ayrıcalıklı durumlar ortaya çıkmıştır. Örneđin ortaçağda alıcı durumda olan halk topluluklarının yerini bugün bir tek kiři alabilmektedir. Bugün parası olan bir kiři bir Rambrant'ı alıp kasasına kilitleyebilir ve buna kimse bir řey diyemez. Veya "alıcı" ögesi salt tüketim ačíından alınıp "alıcının"

yerine "tüketici"yi koymak gibi sanatın temel yapısını yıpratın bir tutum ortaya çıkabilir.

Bildiğimiz bir şey varsa sanat yapıtı ne salt tüketmek için ne de salt spekülative amaçlarla kasalara kilitlemek içindir. Sanat yapıtlarının alıcıyı da edilgenlikten kurtarıp kendi estetiğine katan bir görevi olduğuna inanmak gerekir.

Bugün için bildiğimiz, iyi bir sanat yapıtında, alıcıyı olumlu yönde değiştiren ve ondaki "değiştirme içgüdü", "gerçekleştirme eğilimi"ni harekete geçiren, olumlama görevinin var olduğudur.

Bu görüşü Bildirişim Kuramı öğelerinden hareket ederek Abraham Moles şöyle tanımlıyor: "Eğer alıcıya yollanan mesajın içinde her şey birden kesin bir nitelik taşırsa alıcı bir şey öğrenemez ve bu kesinlik onun davranışlarını da değiştirmez".

Bir sanat yapıtının kişiyi etkilemesi ve onun davranışlarını olumlu yönde değiştirmesi için, içinde belli oranlarda "özgün" "umulmayan" ve de kolay tükenmeyen estetik bildiri, enformasyon olması gerekir. "Enformasyon", bir yapıttaki beklenmeyen yapısal zenginliklerdir.

Her sanat yapıtının içinde ayrıca son derece bilinen, kesinliği olan, gündelik ve anlaşılır olan ve belleğimizde yeri olan "kavramsal"

öğeler de vardır. Hatta bu kavramlar olmadan sanat yapıtının yoğunluğunu kazanması mümkün olmuyor.

Enformasyon estetikçileri daha ileri giderek yaptıkları deneyler sonucu bu gerçeği şöyle tanımlıyorlar: "insan bildirişimine temel ana fikrin ve estetik algılamanın şu olduğu ortaya çıkmıştır: İnsanı, en randımanlı olarak etkileyen yapıtların, bunların içindeki iletişim elemanlarının gündelikle (banal), özgünlük (orjinallik) arasında doğru bir denge kurulduğu zaman gerçekleşebildiğini bize göstermektedir. Buna banal-orjinal diyalektiği de denir.³⁷

Bütün sanat yapıtları, resim, heykel, mimari, tiyatro, sinema, roman ilk bakış ve okunuşta insana ilk mesajlarını yollarlar ve belli ön duygular uyandırır, ayrıca insan us ve belleğiyle de belli ilintiler kurarlar. Fakat bu ilk algılama çoğu kez yeterli değildir. Bu ilk bakış, okuma ve algılamanın ötesinde başka mesajlar da vardır. Bu mesajlar bu sanat yapıtının içindeki başka iç-yapıtları da açıklarlar. Bu yapıtlar dizisini duymak, bulmak ve algılamak hemen gerçekleşmese bile bir zaman sonra kendisini duyurur. Bu da kesin olarak zaman faktörünü devreye sokar. Bu iç-yapılara sanat yapıtının repertuarı da denir. Sanatçı belli işaretleri belli kod'lara, kurallara uyarak yapıtına koyar ve kanala verir. Öbür taraf da birde alıcı durumunda olan vardır. İşaret ve kod'ların tümü sanatçının repertuarıdır. Ancak öbür tarafta bulunan alıcının da işaret, kod ve kanal repertuarının yollanan mesajlara belli bir oranda ortaklığı gerekir. Fakat

³⁷ KABAŞ, Özer, Tüm Çevresel Gerçekçilik, D.G.S.A.Yay. No. 69, İstanbul, 1980, s.

bu alıcının ortaklığı yapıtın tümünü birden algılayabilmek için her zaman yeterli olmayabilir. O zaman bu sanat yapıtının iyi örgütlenmiş ve kompoze edilmiş bildiriler yönünden zenginliği ve özgünlüğü gündeme gelir. Bildirişim Kuramının estetik boyutlarını araştıran Abraham Moles'in tanımına göre: "Sanatsal yapıya sahip bir bildirinin en önemli niteliği ondaki zenginliğin kişinin algılama kapasitesini aşmasındadır". Moles bu sözüyle gerçek sanat yapıtlarının bildiri ve yapı olarak bir açıdan sürekli olarak tüketilemediğini öne sürmektedir.

Gerçek bir sanat yapıtı ister bir senfoni olsun, ister Rambrant'ın bir portresi kolay tüketilemez. Kendi, bir iç zenginliği vardır ki ona bakan, onu izleyen kişinin kısa bir süre için bile olsa algılama kapasitesini aşar. Bildirişim Kuramına göre: "Bir ressamın yaptığı karmaşık bir deseni algılamak basit bir karikatürü algılamaktan daha zordur. Basit bildirileri algılamak özgün (orjinal) olan bildirileri algılamaktan daha kolaydır.³⁸

Başlangıçta ihtiyaçtan dolayı işlevsel bir bütünlük ile varolan yapıtlar, günümüzde insanlığın düşünce boyutlarını geliştiren ve insanlığa düşünce perspektifini yaşatan durumlardır.

2.2. RESİMSEL YAPIYA İLİŞKİN ELEMENLAR

Doğal çevrenin beyinde oluşturduğu kültürel bir fotoğrafıdır dediğimiz resim gibi; görsel bir düzenleme, imgenin göstergesi dediğimiz

³⁸ KABAŞ, Özer, Güzel Sanatlar Eğitiminde Temel Tasarım ve Temel Desen Dersinin Yöntemli Bir Uygulama Çalışması, D.G.S.A.Yay. İstanbul, 1981, s. 6.

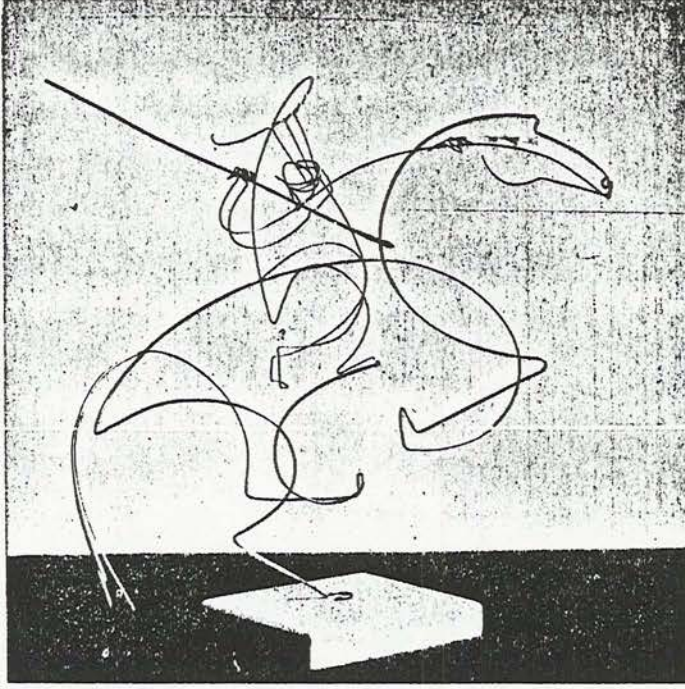
görsel formların birbirleriyle ve onları sınırlayan boşluk ile olan ilişkilerinin sonucu algılanır duruma sahip olur.

Çizgi, leke, renk, ton, doku, ışık gibi görsel elemanlar birbirlerini etkili kılacak "oran" ve "yön" içinde hareket kazanarak tuval boşluğu ile ilişkileri sonucu görselleşirler. Elemanların birbirleriyle ve de tuval boşluğu ile ilişkileri aralık-espas dediğimiz durum ile belirlenir. Bu nedenle resim mas-espas olarak tanımladığımız bir karşıtlıkta varlık gösterir. Mas kütle izlenimi veren, doluluğu anlatır.

2.2.1. Çizgi

Çizgi form ve boşluğun sınırlarını belirleyen onları ilişkilendiren ve algılanır duruma getiren önemli bir durumdur. Doğada form olarak karşılaştığımız yüzeylerin, bittiği yerler veya yüzeylerin birbirleriyle ilişkili olduğu kenarlar, çizgi etkisi yaparlar. Birbirleriyle bağıntıları, ilişkileri çoğalan gerilim noktalarının, birleştirilmesinden çizgi doğar. Belirli aralıklarla dizilmiş, tek tek noktalara bağlanan çizgi, yeni bir görünüm yaratır. Henüz yüzey değildir. Fakat yarattığı görüntü olarak çizgiden farklı bir şeydir. Çizgi yapılarıyla oluşturulmuş ve kapalı form meydana getirmiş bir yüzey parçası etkisi yapmaktadır.³⁹ Çizgi görsel anlatımda ilk anlatım unsurudur. Mimari anlayışında bir ağaç, bir gökdelen tek başına çizgi anlatımına sahiptir.

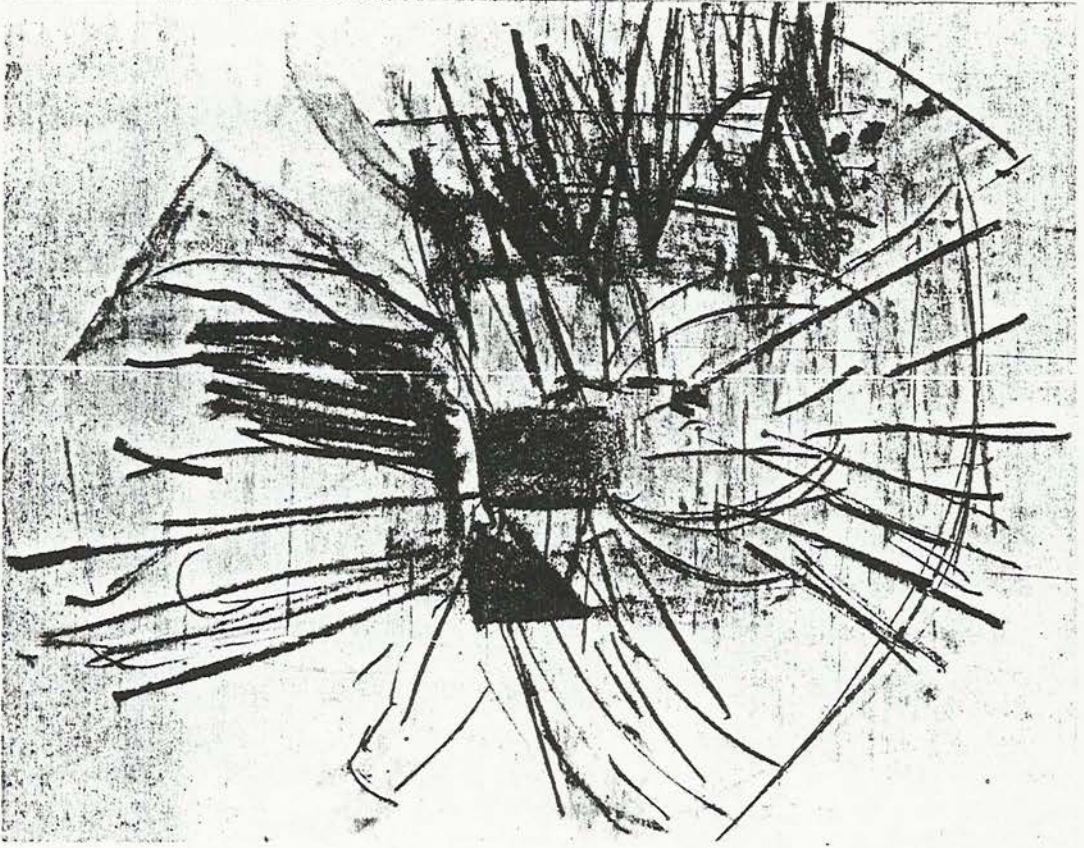
³⁹ GRAVES, Maitland, The Art of Color and Design, Mc Graw Hill Baak Compan, New York, 1951, s. 201.



Bunun gibi sanat da biçimlerin özünü önce onları çizgisel bir anlatım içinde inceleyerek kavrayabiliriz. Bu nedenle çizgisel anlatım dediğimiz "desen" sanat eğitiminin temelini oluşturur. Desen eğitimi içinde öğrencinin algıları estetik bir yargıya varır. Duyum aracı olan beyin estetik olarak eğitilir. Kurgu bu aşamada oluşur.

Sanat dilinde çizgi, bir sadeleştirme veya soyutlaştırma sonucudur. Çizginin karakteristik özelliği tipi, psişik etkileme yönünden büyük önem taşır. Çizgi renge, açık-koyu değere veya dokusal bir karaktere sahip olabilir. Çizginin etkileme gücü, rengin aksiyonuyla birleşince anlatım olanağı çok genişler. Renk formun diğer niteliklerini de değerlendirmeye, değiştirmeye ya da yumuşatmaya yönelir. "Çizginin rengi" dediğimiz ritmik karakter nesnel çevre ile sanatçı imgesinin

sonucu meydana gelen anlatım akılcılığıdır.



Resimsel mekân da kompozisyon, yatay, dikey, diyagonal veya sarmal çizgilerin birbirleriyle ilişkilenerak oluşturdukları resim geometrisi üzerinde oluşur.



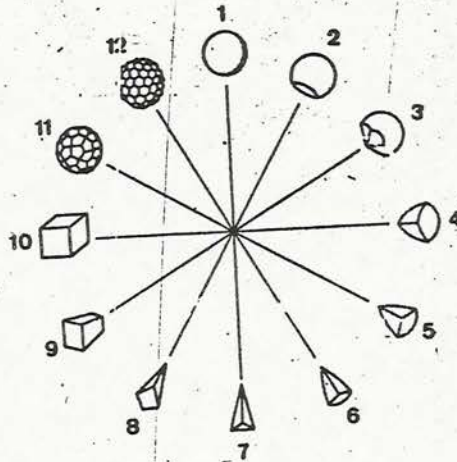
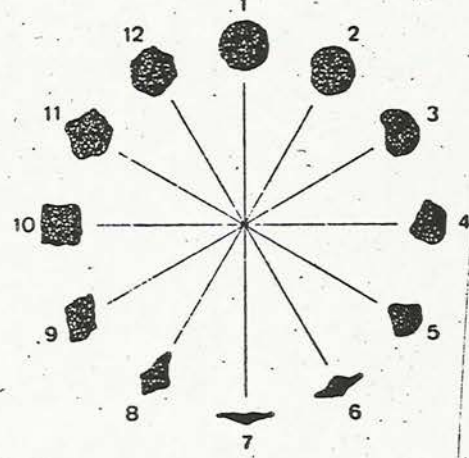
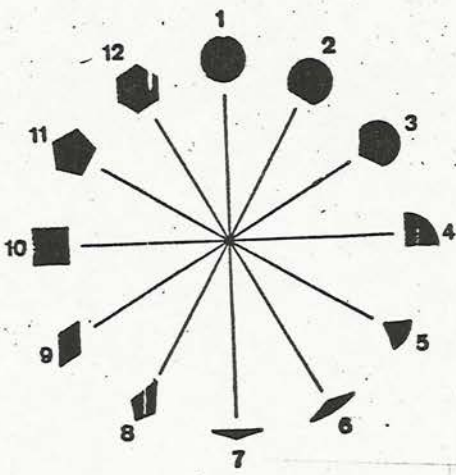


2.2.2 Leke

Resimsel düzenlemede en önemli öğelerden biri de lekedir. Her tasarım görselleşirken yâni maddeleşirken çevre çizgileri belirlenir ve kabuğu oluşturur. Hem iki boyutlu hem üç boyutlu nesnelere için durum değişmez.

Doğal çevreye ait nesnelere resim yüzeyinde görselleşirken sanatçının anlatım tarzına göre geometrik veya lirik bir yapı kazanarak bir tür soyutlamaya uğrarlar. Nesnel dünyada formlar çok çeşitli

görünümde oldukları gibi bunların görsel bir mekânda kullanılmaları da anlatım bireyselliğinden dolayı büyük çeşitlilik gösterir. Bu bakımdan, biçimlerin birbirleriyle bağıntısını kurabilmek güç olsa da, yine de onları bir dönüşüm çemberi etrafında toplamak ve birbiriyle kıyaslamak mümkündür. Geniş açık bir üçgen ile bir daireyi ele alırsak, biri sivri köşeli, farklı uzunlukta kenarları ile ne derece ele batıcı ise diğeri pürüzsüz ve yuvarlak çevresi ile o kadar ele yatkın gelir. Aynı duyguyu üç boyutlu olarak küre ve üçgen piramit için de duyabiliriz. O halde bu biçimleri birbirinin zıttı olarak kabul edersek, bunlar arasında geçiş sağlayacak diğer biçim basamaklarını meydana getirmek zor değildir.



Yukarıda 12 kademeli biçim çemberleri verilmiştir. İlk ikisi, iki boyutlu biçimler, üçüncü ise üç boyutlu biçimler içindir. Birinci çemberde geometrik biçimlerin, ikincisinde serbest biçimlerin dönüşümü ifade edilmektedir. Bu biçimler incelendiğinde bunların bazılarının birbirlerine benzedikleri görülür. Bu durumda olan biçimler birbirlerine uygun biçimlerdir. 1 ve 2, 2 ve 3, 7 ve 8, 10 ve 11 gibi birbirlerine yakın kademede bulunanlar uygun biçimlerdir. Buna karşılık çap doğrultusunda birbirleriyle karşılıklı durumda olanlar zıt biçimlerdir. 1 ve 7, 3 ve 9, 4 ve 10 6 ve 12 gibi biçimler birbirlerine zıttır. Burada kullanılan uygunluk ve zıtlıklar hem iki boyutlu, hem de üç boyutlu biçim çemberleri için aynen geçerlidir.⁴⁰

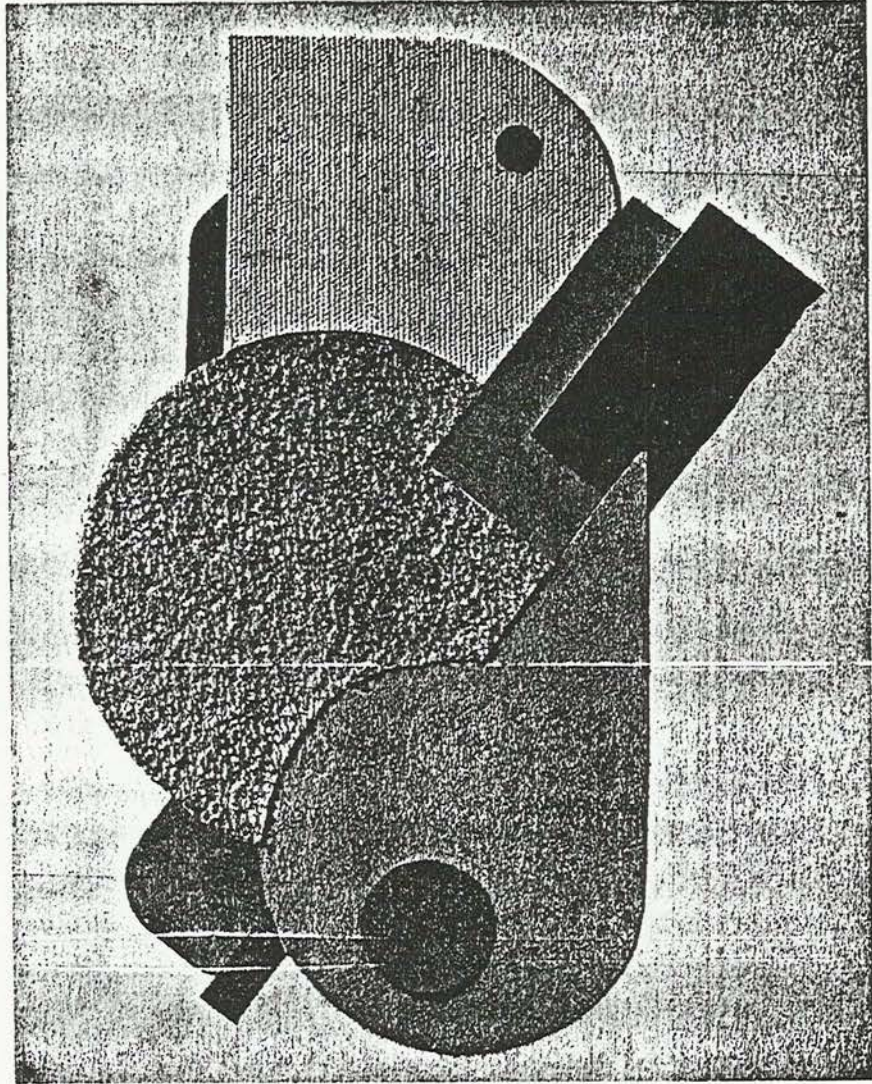
Resimsel mekân da iki boyutlu biçimler oluşur. Resimlerde üçüncü boyut gibi görülen derinlik ya da hacim aslında gölgeler, çizgi ve renk perspektifleriyle sağlanmış bir illüzyondan ibarettir. Buna karşılık heykel ve mimarlık sanatlarında hem iki boyutlu hem üç boyutlu biçimler kullanılır. Heykel ve mimari de derinlik, gerçek üçüncü boyutla sağlanır. Bu nedenle resimde renk ve çizgi aksiyonuyla oluşan biçimlere leke demek daha doğrudur.

2.2.3. Doku

Objelerin iç yapıları (strüktür) bir dereceye kadar kendini yüzeyde belli eder. Böyle bir yüzey plastik bakımdan daha ilginç bir görünüme sahiptir. Sanat elemanlarının arasında aynı anda iki duyu

⁴⁰ A.g.k.

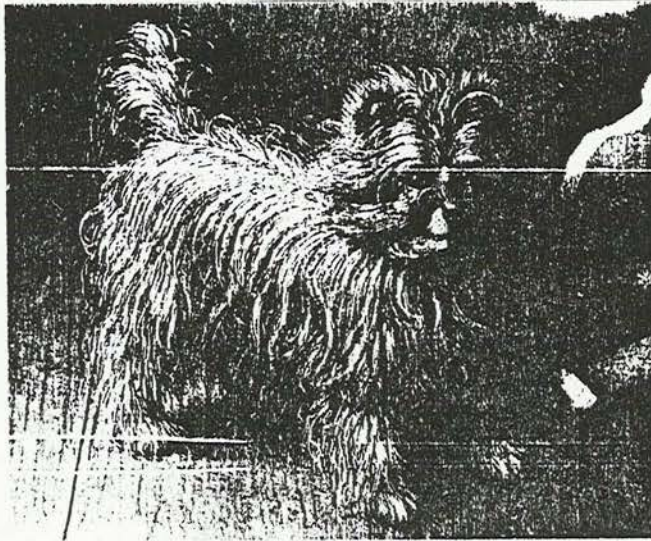
mekanizmasını, görme ve dokunma duyusunu birden harekete geçirme gücü yalnız "doku" (tekstür) da mevcuttur. Dış yapısı belirli bir yüzey hem grafik, hem plastik yönden etkileyicidir. Ayrıca bir anda objenin tüm yapısı üzerine bir fikir verir.



Her nesne bir maddeye, her madde duyumsal bir etki kazandırma gücüne sahiptir. Dokunarak edindiğimiz bu duygular değişik cisimler

üzerinde başka başka bilgilere dönüşürler. Bazı nesnelere yüzü düzgün ve kaygandır. Bazılarının ise pürüzlüdür. Çevremizde gördüğümüz nesnelere ait dokuların çeşitliliğine rağmen onları sert dokular, orta sert dokular, yumuşak dokular olarak ayırdetmek mümkündür.

Bir malzemenin yüzeyinde doğal olarak mevcut olan ya da sonradan yapılmış ve malzeme yüzeyinde pürüzlülüğün oluşmadığı boyama, baskı, resim ve motifler hiç bir zaman doku sayılmazlar. Zira bu malzemenin dokusu o malzemeye göz kapalı olduğu halde, el sürüldüğünde hissedilen pürüzlülük duygusudur. Dokunarak hissedilen sıcaklığın, soğukluğun, yumuşaklığın, sertliğin bile doku ile alakası yoktur. Üzerinde pek çok küçük delik ve gözenek bulunan bir lastik sünger aslında yumuşak bir madde olmasına rağmen, sahip olduğu gözenekler pürüzlülük duyumu oluşturduğu için sert dokulu bir cisim sayılır.



Nesnelere dokunmakla duyulan dokular doğal dokulardır. Pürüzlü bir yüzeyin resimdeki aksiyonu sırasında onun pürüzlülük derecesi bir takım taramalar ve noktalar yardımıyla belirtilir ki resmedilen bu doku yapay bir dokudur. Çünkü resme dokunulduğunda elde hiç bir zaman resmedilen yüzeyin gerçekte hissedilen doku etkisi oluşmaz. En azından madde-malzeme farkından dolayı farklı duyular elde edilir. Buna karşılık gözle resmedilen yüzeydeki pürüzlülük derecesi oldukça iyi anlaşılır. Bu nedenle yapay dokulara görsel doku da denilebilir.⁴¹ Sanat tarihinde bu durumdan ustalıkla yararlanan Velazques, Jan Van Eyck gibi sanatçılar resme yanılısama boyutunu kazandırmış resimlerini izleyen insanların - "canlı gibi ... gerçekten kumaş mı?" şüphesiyle ona, resme dokunulur bir etki kazandırmışlardır.

2.2.4. Işık

Görme olayının ve görsel algılamanın temelini ışık, göz ve beyin oluşturmaktadır. Bunlardan birinin noksanlığı görsel algının gerçekleşmesine izin vermez. Bunlardan göz ve beyin sabit olduğu halde, ışık değişken bir öğedir. Çünkü ışığın şiddeti, eğimi ve rengi daima değişebilir. Bu değişme yüzünden formlar en azından açık-koyu değer açısından değişime uğrarlar. Farklı ışık şiddetinde ve farklı renkte ışıklar altında değişime uğrayan formlar farklı zamanlarda farklı eğilimlerin oluşmasına neden olurlar. Işığın karakteri, elle tutulmaz kaypaklığında, madde çözümleyiciliğindedir, en katı geometrik biçimde bu niteliklerini sürdürür.

⁴¹ A.g.k.

Enerjiyi görünür kılmanın en güçlü, en etkili, sembolüğü, yoğun aracı "ışık"tır. Farklı dönemlerde en etkili ifade aracı olma karakterini korumuştur. Mağaranın karanlığından aydınlığa çıktığında karanlık-aydınlık karşıtlığının, güneşin, ayın, şimşek ışıklarının ilk bilincine vardığı günden bu yana insanın benliğinde ışık doğa ile çevre ile bütünleşmiştir. İlk tanrı kavramları kişiliklerle belirlemeye başladığında, güneş tanrısı, ay tanrısı v.b. ışığın ayrı güçlerini temsil etmişlerdir. Kötü güç karanlık tarafından, iyi güç ışık, mitolojilerde önemli yer tutar. Işık mistizmi bütün tasavvuf görüşlerinde vardır. Işığın esrarı, karanlığı aydınlık kılma gücündedir. Karanlıkta saklı ışığa inanç, insanın bilinç altında var olan evrensel bilgilerdendir. Çünkü ışık ancak yoğunluğu olan maddeye çarparak yansır ve göze görünür olur. Evrende milyonlarca mesafeden gelen ışık dünyamızda parlar. Bugüne kadar sanatta ışık, başlıca unsurlardandır. Bizans mozayikleri, gotik cam resimleri gibi bazı dönemlerde renge yansıyor onun içinden çıkıyormuş gibi görünerek ifadede ağırlık kazanmış; Rönesans da açık bir tarzda figür hacimlerini mekân da gölgesi ile belirtmeye yaramıştır. Bizans ve Gotik Sanat doğal ışıktan yararlanırken Rönesans tablo ve duvar resminden itibaren, "tasvir edilen ışık" vardır. Barok devirde ise ışığın kullanımı, gerek doğal ışık, gerek tasviri, biçimlerin kapalı bütünlüklerini yok eden ve sınırsız yapan ışık-gölge karşıtlıkları ile çözümleyicidir. Ancak biçimlerin konturlarının asıl çözülmesi, empresyonistlerin ışık altındaki dünya görüntülerinin değişimini başlıca konu almaları ile görülür.

Işık ve renk titreşimleri veya renkli ışık titreşimleri, yalnızca ışık hareketi bugünkü sanatın ana motiflerindedir. Elle tutulamayan, maddesel olmayan mekân da hareket ve oluşumda aranan ifade olanakları, Laser ışınlarından yararlanarak yaratılan çevreler, bugünkü sanatın çevresel ışık yorumlarıdır.

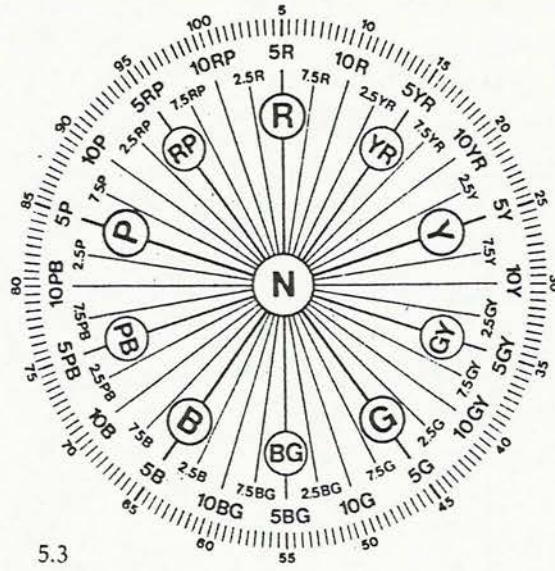
Gün ışığının çevremizdeki etkisi, renkleri yaratma ve değiştirme etkinliği, geçmişten bu yana süregelen araştırmaların konusudur. Goethe'nin bu konudaki gözlemleri ve renk teorisi hâlâ geçerlidir. 20.yüzyılın başından beri ışık-hareket bağlantısı ağırlık kazanmıştır. Robert Delaunay'da bu hareket renge bağlıdır ama, onu en fazla ilgilendiren, ışık dinamizmidir.⁴²

2.2.5. Renk

Nesneden gelen ışınlar nedeniyle, veya ışık kaynağından gelen ışığın kendisinin, gözümüz aracılığı ile bizde meydana getirdiği duyular ve algılamanın niteliksel haline "renk" diyoruz. Renk, resimde biçimsel bir öğedir. Kendisi tek başına bir biçimdir.

Bir renk duyumunun meydana gelebilmesi için, nesnenin göze ışık göndermesinin yanısıra, gelen ışık karşısında, normal çalışan bir göz ve beyinde kusursuz bir görme merkezinin bulunması gerekir. Çeşitli renk duyguları doğuran ışınların dalga boyları değişiktir. Renkli ışınlar güneş ışığındaki oranda birleşirlerse renkler kaybolur ve beyaz ışık

⁴² ÖGEL, Semra., Çevresel Sanat, İ.T.Ü.Yay.İstanbul, 1977.



meydana gelir. Renkli ışınlar biraraya geldiğinde beyazlığın meydana gelmesine karşılık, renkli boyaların biraraya gelmesiyle siyahlığın meydana gelmesi, ışık ile boyanın bünyeleri arasındaki farktan ileri gelir. Renklerin hepsinin biraraya gelmesi ile ortaya çıkan beyazlık ve siyahlık aslında renksizliktir. Bunlar renkleri kendi taraflarına çekerek onların açık-koyu değere sahip olmalarına neden olan iki ayrı durumdur. Cisimler, üzerlerine gelen ışınların bir kısmını emer, diğer bir kısmını yansıtırlar. Beyaz cisimler en çok ışık yansıtırlar. Siyahlar ise ışınların büyük bir kısmını yutarlar. Fakat deneylerde ışığın tamamını yansıtan bir beyaz bulunmadığı gibi, ışığın tamamını emen bir siyaha da rastlanamamıştır. En beyaz olarak kabul edilen bir cismin, üzerine gelen ışıklardan %11'ini emerek %89'unu yansıttığı, en siyah kabul edilen cisimlerin ise, yine de ışınların %2'sini yansıtarak ancak %98'ini emdiği saptanmıştır. Bu nedenle mutlak siyah ve mutlak beyaz cisime doğada bugüne kadar

rastlanamamıştır.⁴³ Bu nedenle bunlardan özellikle siyahın, tasarım da anlatımı doğal çevreye göre soyut bir niteliğe sahiptir.

Gördüğümüz her nesne, güneş ışığından kendi rengine ait ışınları aksettirir. Bu esnada kendi renginin bütünleyicisi olan ışınları yutar. Bu suretle her cisim kendi renginin bütünleyicisi olan rengin noksanlığını hissettirir. Nitekim devamlı olarak yeşil bir cisme baktıktan sonra eğer göz kapatılıp ışığa doğru çevrilecek olursa, gözün önünde kırmızı bir leke belirir. Bu kırmızılık yeşilin yutarak aksettirmedığı kırmızı ışınların gözde hissedilen noksanlığıdır.

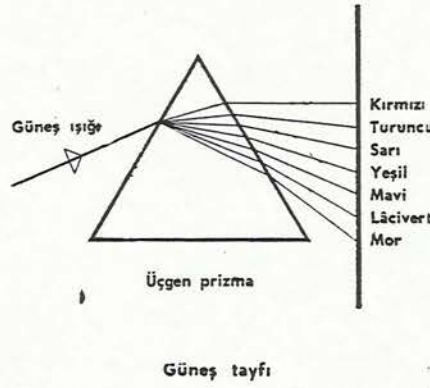
Bütünleyici renkler aynı zamanda birbirlerine zıt (kontrast) olan renklerdir. Bu renkler birbirlerinin zıttı olduklarından yanyana geldiklerinde birbirlerini en iyi şekilde belirtirler.

Bir ana renk ve onun karşısındaki diğer iki ana rengin karışımından olan ara renk ilişki bakımından renksel karşıtlığı, ve tamamlayıcılığı oluşturur. Kırmızı yeşilin, sarı morun, turuncu mavinin karşıtı ve tamamlayıcısıdır.

Renkler yansıttığı ışığa göre karakter farkı gösterirler. Yüzeyle renklilik özelliği göstermeden farklı renklere siyah ve beyazın karıştırılması ile elde edilen, grinin açık-koyu değerlerine sahip oldukları zaman, bunlar renklilik özelliği göstermeyen "akromatik" renklerdir.

⁴³ GRAVES, Maitland, The Art of Color and Design, Mc Graw-Hill Book Company, New York, 1951, s. 319.

Renkli dediğimiz "kromatik" renkler ise saf haldeki ara renkler ve karışım halinde oldukları halde saflıkları korunmuş ana renklerdir. Sarı, kırmızı, mavi olarak tanımlanan ara renklerin özelliği, başka renklerin karışımıyla elde edilmeyişleridir. kendi aralarında ikili birleşerek turuncu, yeşil, mor dediğimiz ara renkleri oluştururlar. Ara renklerden turuncu, sarı-kırmızının; mor, mavi-kırmızının; yeşil, sarı-mavinin karışımı ile oluşurlar.

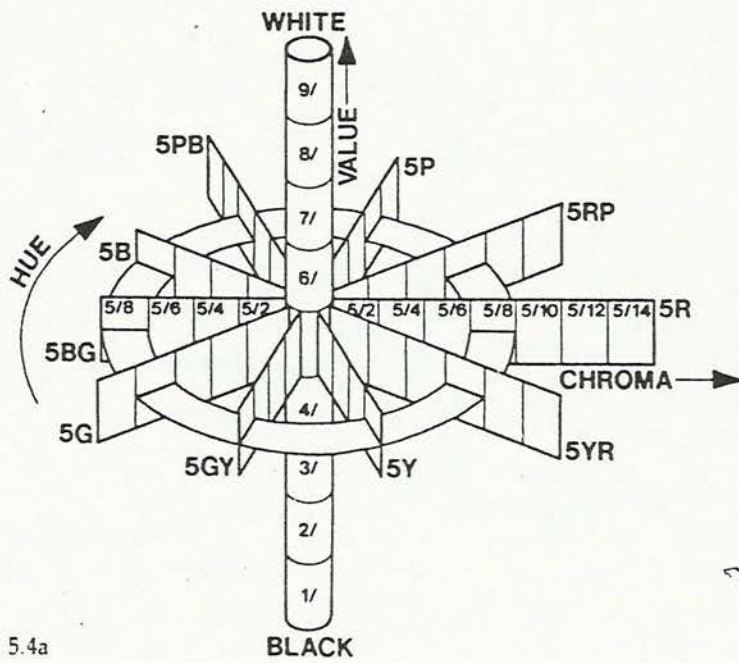


Kırmızı, sarı, turuncu gibi renkler genellikle kısa ve yüksek titreşimli olduklarından, insan gözündeki ağ tabakasına en önce çarpan renklerdir. En çabuk görülen renkler olduklarından, daha dinamik, daha canlı görsel etki yaparak, sıcak renkler olarak nitelenirler. Bu nedenle de diğer renklere oranla, daha yakındaymışlar gibi görülürler. Mavi, yeşil, mor ise sıcak renklerden sonra gözün ağ tabakasına düştüklerinden, daha geride ve durgunlaşarak soğuk renkler olarak tanımlanırlar.

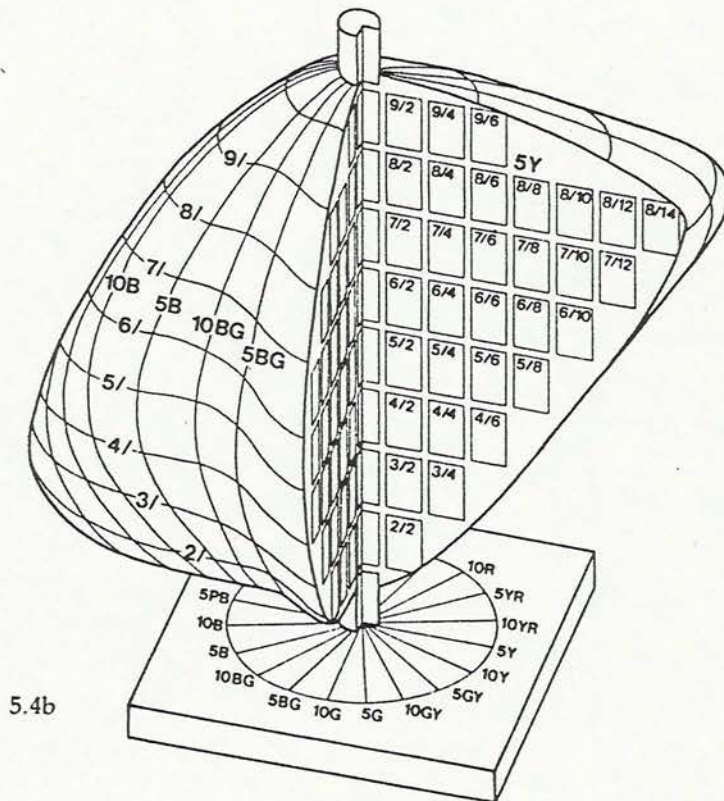
Sıcak ve soğuk renk ilişkileri önde ve arkada oluşturdukları

durumdan ötürü mekânsal bir etkinin oluşmasına neden olurlar. Sıcak renklerde öne gelme, soğuk renklerde arkaya gitme özellikleri yanısıra, canlı ve doymuş renklerin de cansız, renksizleşmiş olan renklerin önüne geldiğini izleriz. Örneğin doymuş bir yeşil, doymuş olmayan kırmızı bir renkten daha önde görülme şansına sahiptir. Renklerin, renksel özellikleri nedeni ile ortaya çıkan renk perspektifi doğada da izlediğimiz gibi, renksel canlılık ve ölgünlük sırası, en öndeki renklerin ışıklı, net görünümlerinin uzağa gittikçe ölgünleştiği, grileştiği gri maviye dönüştüğü türdendir. Işıklı olan mekânlarda kırmızı renk, ışıklı ve canlı görünmesine rağmen aynı kırmızının daha uzak mesafede soğuyarak açıldığını hissederiz. Bu durum renklerin açık-koyu değerleri hakkında bilgi vermemizi zorlaştırır.

Gün ışığı renklerini canlı hallerinde incelersek, farklı koyulukları olduğu görülür. Yani her rengin, doymuş olduğu zaman değişmeyen bir koyuluğu vardır. Bir diğer deyişle, sarı yeşilden, kırmızı mordan daha çok ışıklılığa sahiptir. Açık-koyu ve renk algılamasının, gözde hangi sıraya göre oluştuğu, biri açık biri koyu iki zıt renk, koyu-açık karşıtlıklar halinde göze çarpar. Kırmızı ve yeşil doymuş oldukları zaman koyuluk bakımından birbirlerine yakındır. Ancak aldıkları ışığa olan mesafeleri, durumları, resimsel mekân içinde dolayısıyla doğal çevrede birinin ötekine karşı ışıklı-ışıksız veya net olarak algılanmalarını etkiler. Işığın karakteri gün ışığında ve oda içi, kapalı mekânda alınan mevzi ışık dediğimiz durumda değişir. Dolayısıyla iki ayrı ortamda açık koyu değerler yer değiştirir.



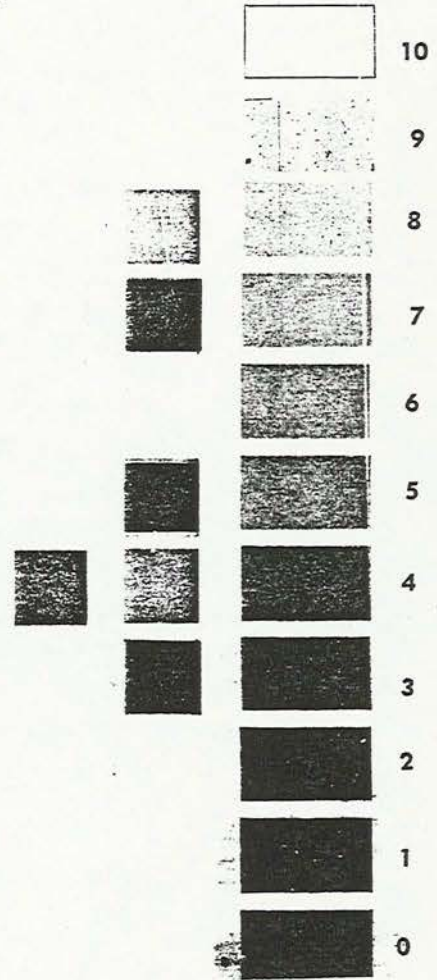
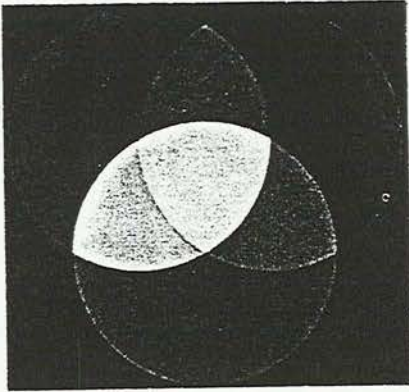
5.4a



5.4b

2.2.6. Ton

Renklerin gerçek değeri tayfadaki halidir. Her bir renk beyaza doğru açıldıkça parlaklaşır. Tersine olarak siyaha doğru yaklaştıkça koyulaşır. Her rengin beyaz ve siyaha doğru çeşitli kademeleri vardır. Bir rengin çeşitlerine TON bir renk tonunun açıklık ve koyuluk derecesine



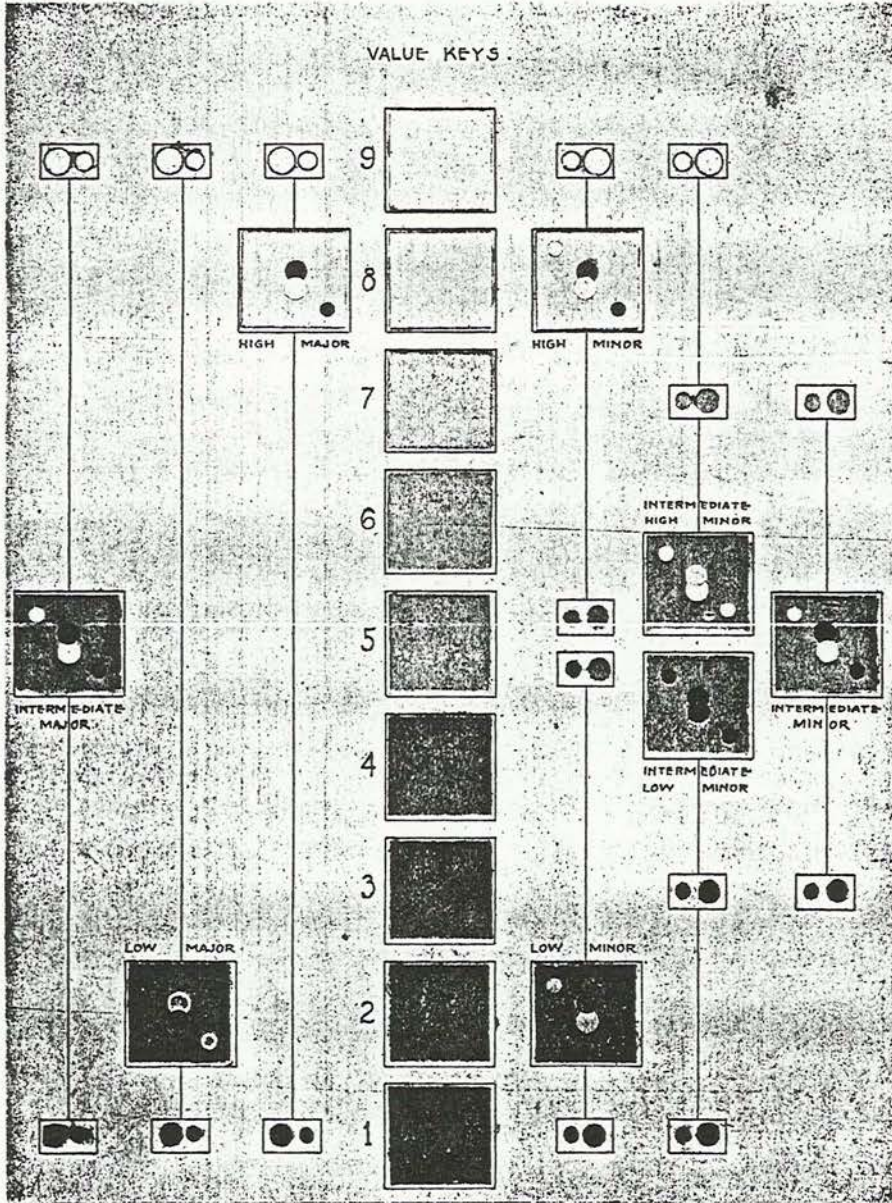
değer (ton değeri, valör) denir. Açık bir mavi ile koyu bir mavi arasındaki fark, renk farkı olmayıp sadece ton farkıdır. Bir rengin siyaha yaklaşıp en koyu tonu ile beyaza yakın en açık tonu arasında pek çok kademe bulunur. Fakat bu kademeler arasındaki farkın bariz olması için birbirine çok yakın kademeler ihmal edilerek 10 kademe esasına dayanan ton çubuğu teşkil edilir. Bu çubukta siyaha (0) beyaza (10) numara verilir. Siyahla beyaz arasında düzenlenen eşit farklı tonlar bu çubukta 1'den 9'a kadar numara alırlar.

Bu duruma göre beyaz en parlak, en ışıklı, siyah en koyu, en ışısız ton olarak kabul edilir. Renkler tayftaki değerleri nedeniyle değişik parlaklıktadır. Renklerin en parlağı olan sarı, ton çubuğunda 8 dereceli bir gri parlaklığında, mor ise ancak 3 numaralı değere eşdeğer parlaklıktadır. Turuncu 7, yeşil 5, mavi ve kırmızı 4 numaralı grilerle eşdeğer parlaklıktadır.⁴⁴

Renklerin değerlerini beyaz ve siyah ilavesiyle değiştirmek mümkündür. Veya bir renge kendisinden daha parlak bir renk ilave ederek rengin parlaklığı eski haline göre artırılır. Bunun tersi de mümkündür. Eğer bir renge parlaklık derecesi daha az olan bir renk karıştırılırsa rengin parlaklığı azalır. Fakat bu sırada rengin kendi karakterinin tamamen değişmesine dikkat etmek gerekir. Örneğin, yeşili daha parlak hale getirmek için, içine sarı katarak yeşilin parlaklığı

⁴⁴ ITTEN, Johannes, Merh Vorkars am Bauhaus, Aktaran: Hulusi Güngör, Temel Tasar, İstanbul 1983.

artırılabilir. Fakat sarı ilavesi çoğaldıkça yeşil öyle bir hal alabilir ki bu, sarıya bakan bir yeşil olmaktan çıkar, yeşilimsi bir sarı haline gelebilir. O zaman yeşilin karakteri kaybolur. Bir rengin değerini açarken ya da koyulurken rengin kendi karakterini kaybetmeden kalmasına dikkat etmek gerekir.



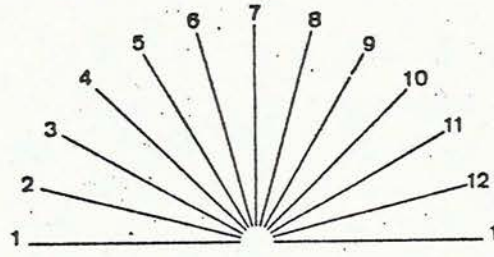
Rengin değişik tonlarda kullanılması resimsel tasarımda önemli rol oynar. Çünkü herhangi bir renk değişik değerlerde kullanılırsa, renk etkisinde yoğunluk artar, renk etkisine yeni bir olanak katılmış olur. Bu nedenle ton bir öğe olarak kendisine has önemli bir görev yapar. Sadece bir rengin tonlarıyla, hatta siyah-beyaz arasındaki tonlarla, pek çok düzenlemeler yapılabilir. Böyle çalışmalara tek renkli, monokrom düzenlemeler denir. Birden fazla renk kullanılarak yapılanlar ise, çok renkli polikrom düzenlemeler olarak nitelendirilir.

Herhangi bir renkten beyaza ya da siyaha doğru az farklarla binlerce ton düzenlenebilir. Fakat böyle fazla sayıda ton kullanımı basamaklar arasındaki farkın hissedilmesini olanaksız hale getirdiği gibi etkiyi azaltır ve dikkati dağıtır. Bu yüzden çoğu zaman değer farklarının oldukça belirli bir şekilde hissedilecek düzende kullanılması gerekir.

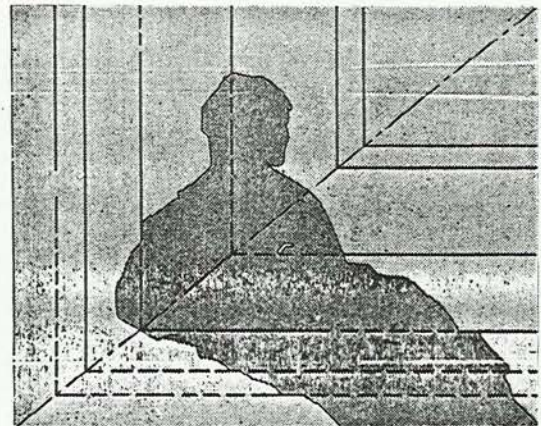
Değer farkı sadece iki boyutlu değil, üç boyutlu düzenlemelerde de aynı derecede önemli rol oynar. Aynı renge boyanmış binalardan daha uzakta olanı daha açık değerde görülür. Bu nedenle açık değerli cisimler uzakta, koyu renkli olanlar daha yakında etki yapar.

2.2.7. Yön

Gerek çizgiler, gerek formlar mekân içindeki konumları nedeni ile bir takım yönler gösterirler. Bu yönlerden birbirlerine paralel olanlarla zıt durumda olanlarının oluşturdukları etkiler başka başkadır

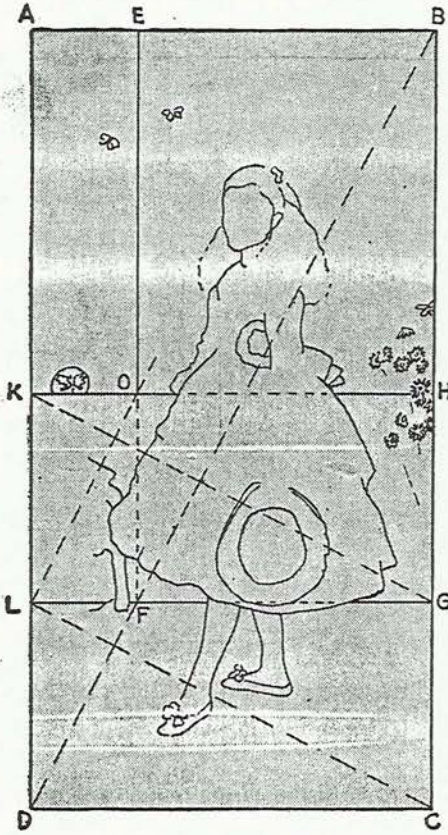


Yönlerin yatay ve düşey konumları arasında bir çok ara konumlar vardır. Belirtilen şekilde bir yarım daire parçası 12 yöne ayrılmıştır. Bunlardan 1 ve 7 numaralı olanlar ile 2 ve 8, 3 ve 9, 4 ve 10, 5 ve 11, 6 ve 12 numaralı olanlar birbirlerine dik konumdadırlar. Bu gibi yönler birbirine tam zıt, yâni aykırı sayılırlar. Aralarındaki açı tam 90° olmayıp da yine birbirine dik denecek durumda olan 4 ve 9, 5 ve 12 gibi yönler de birbirine zıt yönde sayılırlar. Buna karşılık 1 ve 2, 4 ve 5, 9 ve 10 gibi birbirine yakın konumda olan yönler, birbiri ile uygunluk halinde bulunurlar. Aslında birisi sağa yatık, diğeri sola yatık olmakla beraber 2 ve 12 numaralı yönler



de birbiri ile uygun kabul edilebilir. Çünkü, bu yönler arasında diklikten çok paralelliğe yakınlık vardır.⁴⁵

Düzenlemelerde yönler büyük önem taşır. Yanyana gelen formların yatay ve düşey izdüşüm düzlemi üzerindeki yönleri bir yapının kütle tesirinde önemli rol oynarlar. Böylece görsel hareket sağlamlaştır. Genellikle yatay yönler edilgen (pasif) düşey yönler etken (aktif) ve eğik yönler hareketli, canlı, dinamik olarak etki yaparlar.



⁴⁵ GRAVES, Maithard, The Art of Color and Design, Mc Graw Hill Book Company, New York, 1951, s. 210.

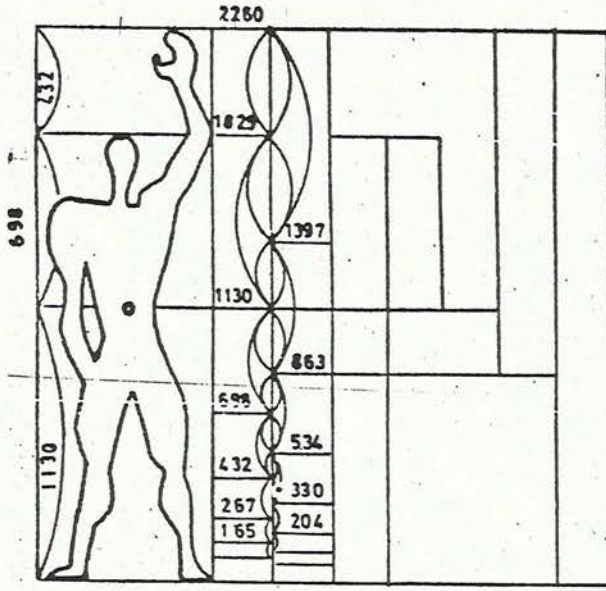
Birbirine dik, paralel ve eğik durumda konmuş formların yönleri resmin geometrisini de oluşturur. Aynı yöndeki konumlar tek düzenlilik ve sıkıcılık oluşturur. Onun için farklı yönler kullanmak yapıtın bünyesinde hareket, canlılık ve ilgi çekici olma şansını kazandırır.

2.2.8. Ölçü-Oran

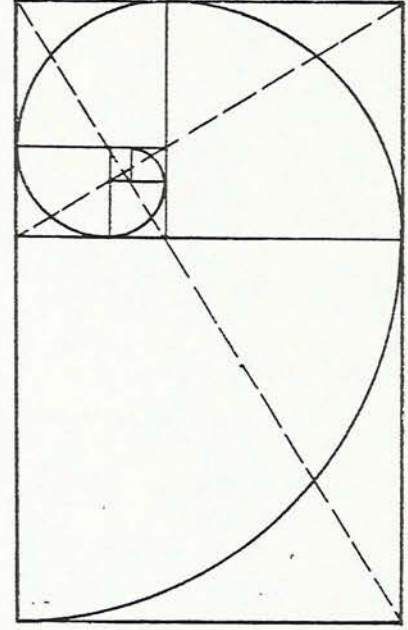
Tasarım eleştirisinde en çok kullanılan sözcüklerden ikisi ölçü ve orandır. (Proporsiyon) ölçü, genellikle, insanın kendi ölçüleriyle beraber değerlendirilen bir olgudur. Bu yüzeyden yapıtın "insana göre ölçülü" olması, etkinin güzel olmasını sağlayan önemli özelliklerden birisi olarak kabul edilir.

Ölçülü kavramının diğer anlamı yapıtın kendi içinde ölçülü olmasıdır. Soyut olarak iki büyüklük arasındaki sayısal ilişki veya bütünle onu meydana getiren elemanlar arasındaki ilişki anlamına gelir. Özellikle mimaride orana güzelliğin tek yaratıcısı olarak bakıldığı olmuştur. Mısır piramitlerinden, Le Corbusier'nin modüler sistemine gelinceye kadar çeşitli çağlarda bazı geometrik veya aritmetik düzen ve oranların, yapıtların biçimlendirilmesinde uygulandıklarını görüyoruz.

Ünlü sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin'e göre, "oran eşitsizliğin ve bu eşitsizliğe egemen olmanın ifadesidir" ve bir yapıtın birbirine eşit olmayan öğeler arasında mekânsal ilişkileri açık olarak tanımlamayı gerektirir.



Modulor ve

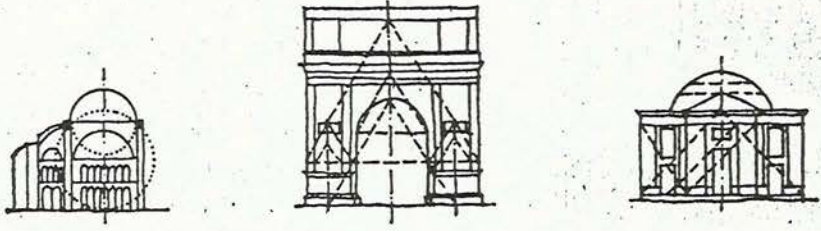


golden-mean

Gerçekte herhangi bir oranın etkisi uygulandığı yüzey ve kütlelerinin diğer özelliklerine bağlı olarak değişir. Malzemenin, strüktür öğelerinin oranlarını doğrudan doğruya etkilediğini biliyoruz. Aynı şekilde malzemenin rengi, dokusu, belli bir orantının insan üzerindeki etkilerini değiştirmektedir. Bir yapının genel oranlarını etkileyen özellikleri arasında dolu ve boş kısımların düzenlenmesi, renk, form gibi plastik öğelerinin ışık-gölge değerleri de sayılabilir.

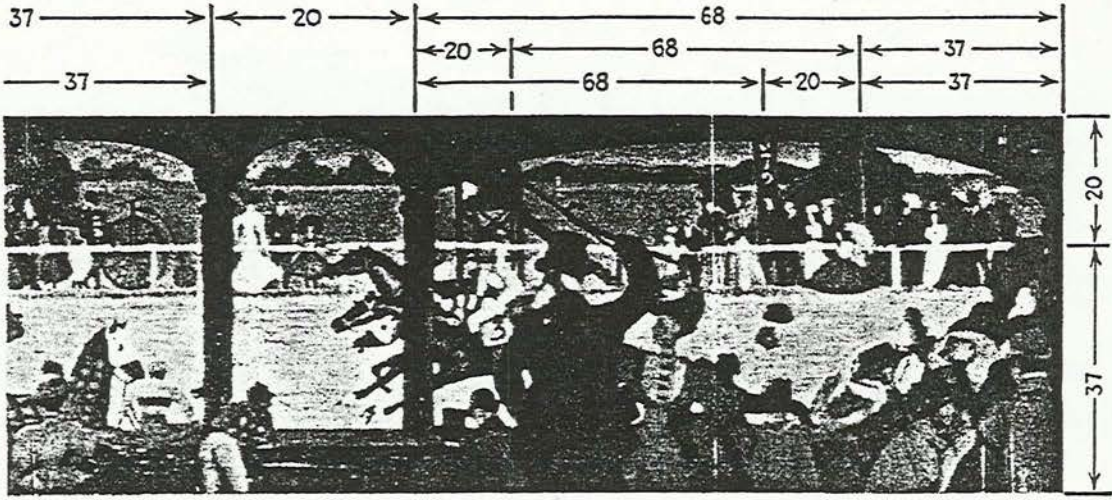
Her yapının kendine özgü nitelikleri içinde özel bir ölçü düzeni bulunduğu kabul edilse bile, bunların uyduğu genel kuralları saptamak güçtür. Çünkü soyut bir kavram olan oran, yapının üzerimizde bıraktığı diğer etkilerle karışır. Genellikle oransal öneriler doğal yaşam ortamının

koşullarına göre değil, ideal iki boyutlu bir ortamda düşünülmüşlerdir. Bu nedenle de, hangi düzeyde bunların geçerli olduğunu saptamak güçtür.



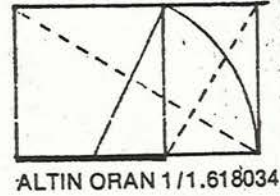
Türk-islam geleneğinde oransal ilkelerin ne ölçüde uygulandığını henüz saptanmamıştır. Batı ortaçağında kullanılan oranların bazı geometrik esasları vardı. Gotik sanatçılar Triangulation ve Ad quadratum adı verilen yöntemleri kullanıyorlardı. Roman kiliselerinde görülen "bağlı plan" düzenlerinde ve kilise cephelerinin tasarımında bunların uygulanmasını görüyoruz. Örneğin planlarda kare bir modülün katları kullanılıyor, cephelerde yapı genişliğini taban alan bir karenin içine çizilen üçgenler aracılığıyla bütün ikinci derecedeki öğelerin yerleri saptanıyordu.

Rönesans da oran sistemleri hem ampirik hem de kuramsal kurallara dayanmaktadır. Vitruvius'tan günümüze kadar gelen ve insan vücudunun ölçülerine bağlı olarak geliştirilmiş olan ölçü sistemi Leone Battista Alberti'nin Francesco di Giorgio Martini'nin ve Luca Pacioh'nin çalışmalarıyla geliştirilmiştir. İtalyan rönesansının etkisiyle matematik esaslarına dayanan güzellik formülleri, sonraları özellikle Fransa'da geniş bir uygulama alanı bulmuştur.



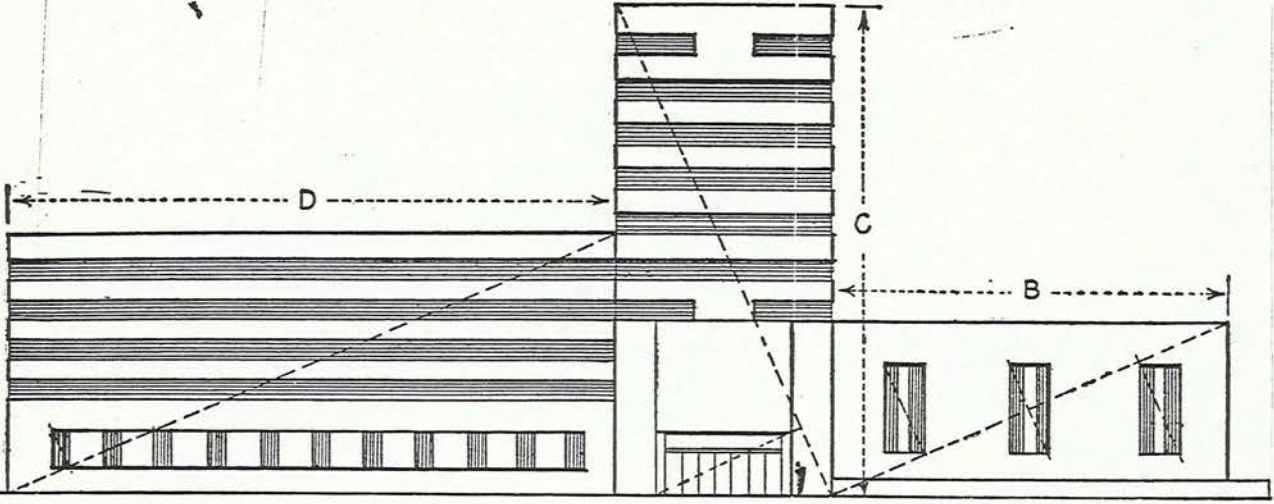
Tasarımın kuramsal bir temele oluşturduğu dönemde kullanılan "altın oran" plastik sanatlarda geçerliliği görülen bir ölçü oranıdır. Bu sisteme göre bir doğru parçası eşit olmayan öyle iki parçaya bölünmelidir ki, küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın tüm doğru parçasına eşit olsun.

Yani $A:B = B:C$



Sanat tarihi boyunca oran uygulamaları konusunda yapılacak gözlemlerden şöyle bir sonuca ulaşmak mümkündür. Yapıt tasarımına matematik formüller uygulanmıştır, fakat bu uygulama evrensel değildir ve güzelliği zorunlu olarak etkileyen bir niteliği olmadığı savunulabilir.⁴⁶

⁴⁶ KUBAN, Doğan, Mimarlık Kavramları, İstanbul, 1980, s. 52-53.

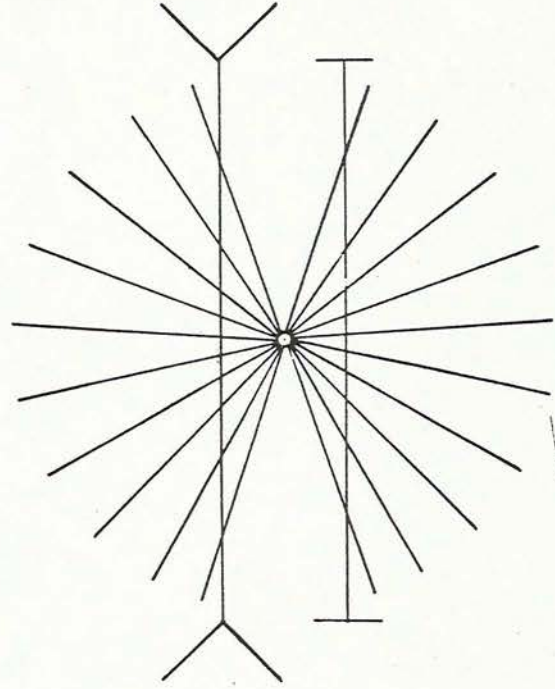
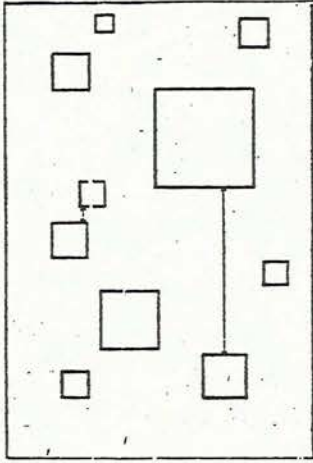


2.2.9. Espas

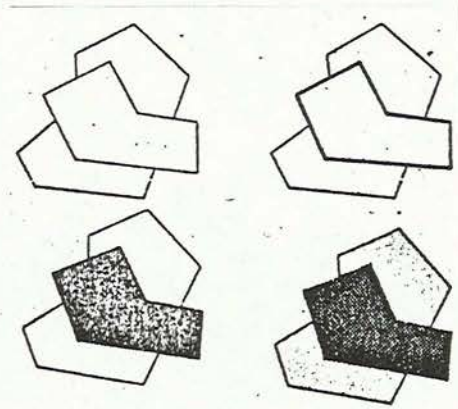
Çizgi, leke, renk, ton, doku, ışık gibi görsel elemanlar birbirlerini etkili kılacak oran ve yön içinde hareket kazanarak tuval boşluğu ile ilişkileri, sonucu görselleşirler. Elemanların birbirleriyle ve de tuval boşluğu ile ilişkileri aralık-espas dediğimiz durum ile belirlenir. Bu nedenle resim, mas-espas olarak tanımladığımız bir karşıtlıkla varlık gösterir. Mas, kütle izlenimi veren doluluğu anlatır.

Espas, elemanların ilişki düşeyleri; plân farklılıklarından kaynaklanarak sol-sağ ve ön-arka durumlarıyla belirlenir.

Ön-arka ilişkisi resme derinlik kazandıran "örtme" dediğimiz durumdur. İki formdan birinin öne geçmesi, önde algılanması bir örtme olayıdır. Bu şekilde bir yakınlık uzaklık farkının duyulmasıyla derinlik

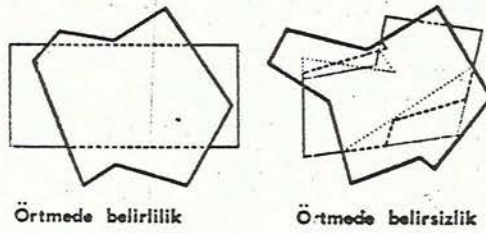


anlatımı sağlar. Örtmedeki anlatım belirliliğini artırmak ve derinliğin daha kesin olarak etki yapmasını sağlamak için renk farkı, değer farkı veya kuvvetli çevre çizgileri ile örten form, örtülen formdan ayrılabilirdir. Bu şekilde anlatım kuvvetlidir. Bu konuda doku farkları

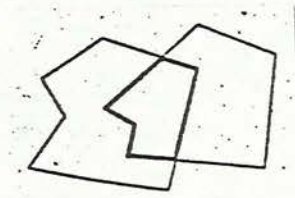


da aynı derecede etkili olur. Örtme olayında belirliliğin sağlanması için

örtme form, örtüleni tam olarak kapatmamalı, örtülen formun bir bölümü örtme formun çevre sınırlarından taşmalıdır. Bunun yanısıra yağlıboya, doğası gereği üstüste sürülen kartlardan oluşarak gelişen bir malzemedir. Yapım aşamasında katların arkadan öne sırasıyla uygulanması formların ön-arka durumuna göre sıralanmasını sağlayan teknik bir çözümdür.

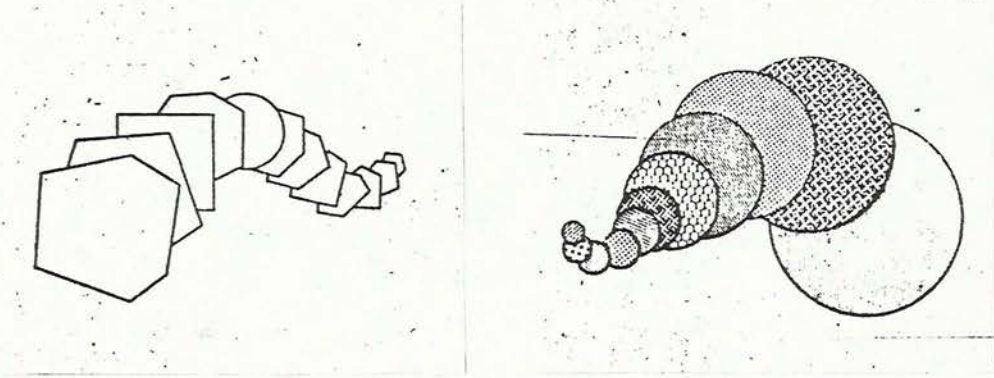


Örtme olayında eğer örtülen form bir geometrik biçime sahipse örtme formun arkasında bulunan böyle bir biçimi doğru olarak idrak etmek mümkündür. Fakat eğer örtülen form serbest bir biçime sahipse, onun sınırlarının örtme formun arkasında ne durumda devam ettiğinin anlaşılması mümkün olmaz. Bu bakımdan, bu gibi haller dikkate alınırsa, örtmede kuvvetli bir derinlik ifadesinin yanısıra biraz da belirsizlik vardır.



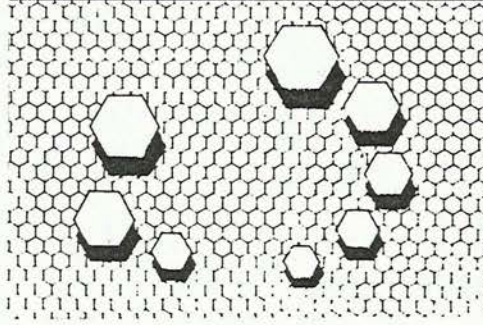
Bu belirsizlik örtme formun saydam, transparant oluşu ile giderilebilir. Resimde formun saydam oluşu malzemenin yapısı, yâni

yağlıboyanın kapatıcı veya transparant oluşu ile ilgilidir. Saydam olması istenen formlarda transparant olan boyaları kullanmak gerekir. Ardarda gelen formlardan öndeki, yâni örten form ışık geçiren bir bünyeye sahipse, arkada kalan formun anlaşılması kolaylaşır. Oysa örtmede bu kesinlik her zaman mümkün olmaz ve örtülen formun örtülen kısımları hakkında kesin bilgi sahibi olunamaz. Saydamlık sayesinde örten ve örtülen form arasında bulunan aralık, plan farkı daha iyi anlaşılır ve böylelikle önden arkaya doğru giden derinlik etkisi sağlanır.



Resimde espası sağlayan diğer bir neden olan ölçü derecelenmesinde, görüş alanına giren farklı büyüklükteki formların belirli bir ölçü sırasına göre dizilmiş olmalarına gerek yoktur. İnsan gözü uzaklaşan nesnelerin gittikçe küçüldüğüne o derece alışmıştır ki, görüş alanında farklı ölçüde nesnelere gördüğü takdirde, bunlardan büyük olanları yakında, küçük olanları daha uzakta görmeye, dolayısıyla bu nesnelerin herbirini adeta kendi boyutlarıyla ölçerek sıraya sokmaya eğilimlidir. Edinilen derinlik insanın algıları sonucu önceden edinmiş olduğu bilgiyle ilgilidir. Eğer ölçü derecelenmesinde belirli bir düzen varsa derinlik anlatımı daha fazla kuvvet kazanır. Bu sırada derinlik etkisi

bu perspektif görüş yardımıyla ayrıca kuvvetlenmiş olur.⁴⁷



Formların renkleri, değer farkları, parlaklık ve matlıkları, plânları, saydamlıkları, derinlik ifadesi meydana getirmekte rol oynarlar. Özetle ifade edilecek olursa; sıcak renkli formlar önde, soğuk renkli formlar arkada, koyu değerli formlar yakında, açık değerli formlar uzakta, dokulu formlar önde, yakın formlar arkada etki yaparlar.

Öğeler	Yakınlık etkisi yapan öge	Uzaklık etkisi yapan öge
Renk	Sıcak renk	Soğuk renk
Değer	Koyu ton	Açık ton
Parlaklık	Parlak yüzey	Mat yüzey
Doku	Dokulu yüzey	Yalın yüzey

Bu saydığımız durumlar resmin bir uzaysallığa, boşluğa, mekâna, derinliğe sahip olması için gerekli olan nedenlerdir. Bütün bunlara rağmen *"Tabloya derinlik ve uzaysallık veren imgelemdir."*MATISSE

⁴⁷ GÜNGÖR, Hulusi., "Şekil Zemin Anlatımları," Temel Tasar, İstanbul, 1983, s. 48.

2.3. SANATSAL YAPIYA İLİŞKİN İLKELER

Doğada hiç bir şey rastlantısal olmadığı gibi bir sanat yapısının da rastlantısal, el yordamıyla gelişigüzel düzenlenmesi beklenemez. Yaşamda bir takım durumların rastlantı gibi görünmesi "an" ile ilgilidir. "Şey" in güzel olması, zamanında yerini bulması ve diğerleriyle birlik oluşturmasıdır.

Akımlara göre veya zamana göre sanatçının araştırma sonucu edindiği yöntem; dikkat çekilen, hatta sanatçı tarafından malzeme olarak kullanılan dünyevi obje değişse de sanat kendi ilkelerini değiştirmemiştir.

Sanatsal yapıyı meydana getirmekte kullanılan elemanlar yanyana gelip birbirleriyle bağıntı kurabilmek için bazı ilkelere bağlı olarak düzenlenirler. Bir başka deyişle sanatsal yapıya ilişkin ilkeler tasarımda kolaylaştırıcı ve yol gösterici rol oynarlar. Bu ilkeler:

- 1. RİTM
2. UYUM
3. ZİTLİK
4. ÜSTÜNLÜK
5. DENGE
6. BİRLİK

Bir sanat yapıtında bu ilkelere bir ya da bir kaç tanesi veya

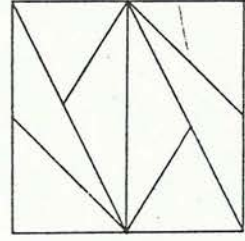
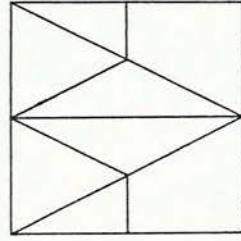
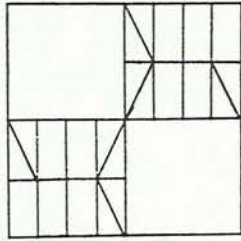
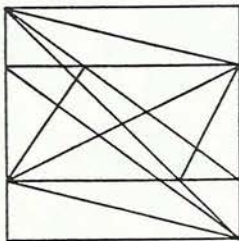
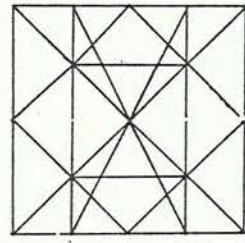
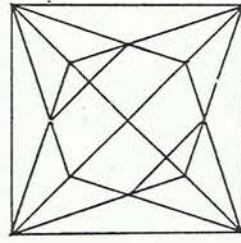
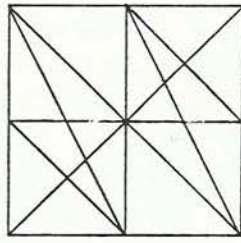
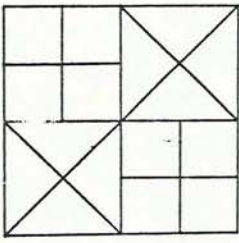
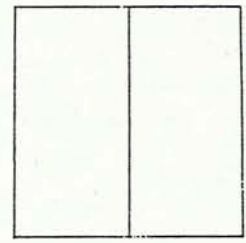
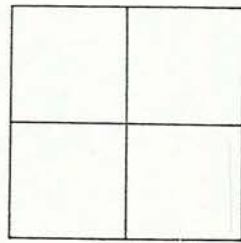
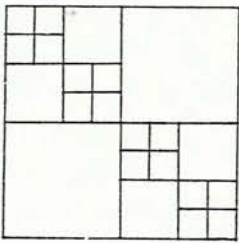
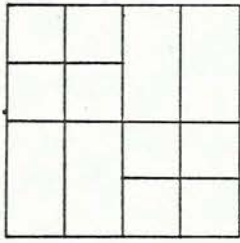
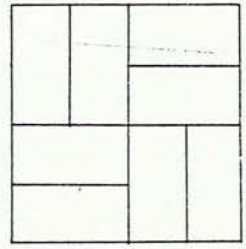
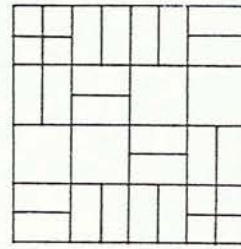
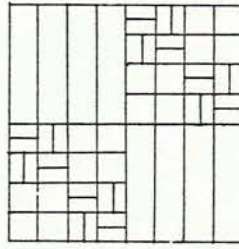
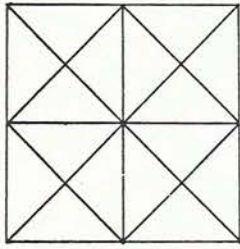
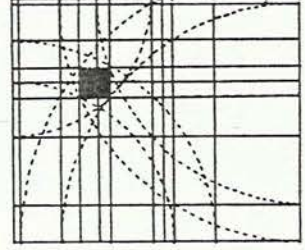
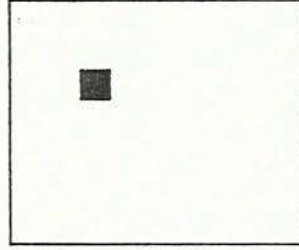
hepsi bir arada kullanılmış olabilir. Ancak bunların hangilerinin ne miktarda kullanılması gerektiğine dair bir reçete vermeye imkan yoktur. Çünkü bu ilkelerin birbirleriyle ve elemanlarla sayılamayacak derecede çok birleşme tarzı vardır. Bu nedenle sanatın reçetesi yazılamaz. Bu ilke ve öğelerden hangilerinin kullanılacağı ve miktarının ne olacağı sanatçı kişinin isteğine bağlıdır. Bunlardan en ustalıkla şekilde yararlanmak ise sanatçının yeteneği ve zekâsı ile orantılıdır. Yapıtlar, bu ilkeler yardımıyla oluşturulurlar. Bu ilkeler sanat eserini oluşturdukları kadar, onun eleştirilmesinde de ölçü konusu olurlar. Bu ilkeler gerek iki boyutlu, gerekse üç boyutlu çalışmalar için geçerlidir.

Ritm, uyum, zıtlık, üstünlük, denge, birlik olarak tanımladığımız bu öğeler Antik çağdan bu yana bir sanat yapıtı niteliğine erişmek için bir yapıtın tümünün, ya da onu meydana getiren öğelerin uymak zorunda oldukları sanılan, bazen de bilerek uyduruldukları düzenleme kurallardır. Özellikle Rönesans ve Neoklasik üslupların egemen olduğu yakın yüzyıllarda bu inancın çok yaygın olduğunu görüyoruz.

2.3.1. Ritm

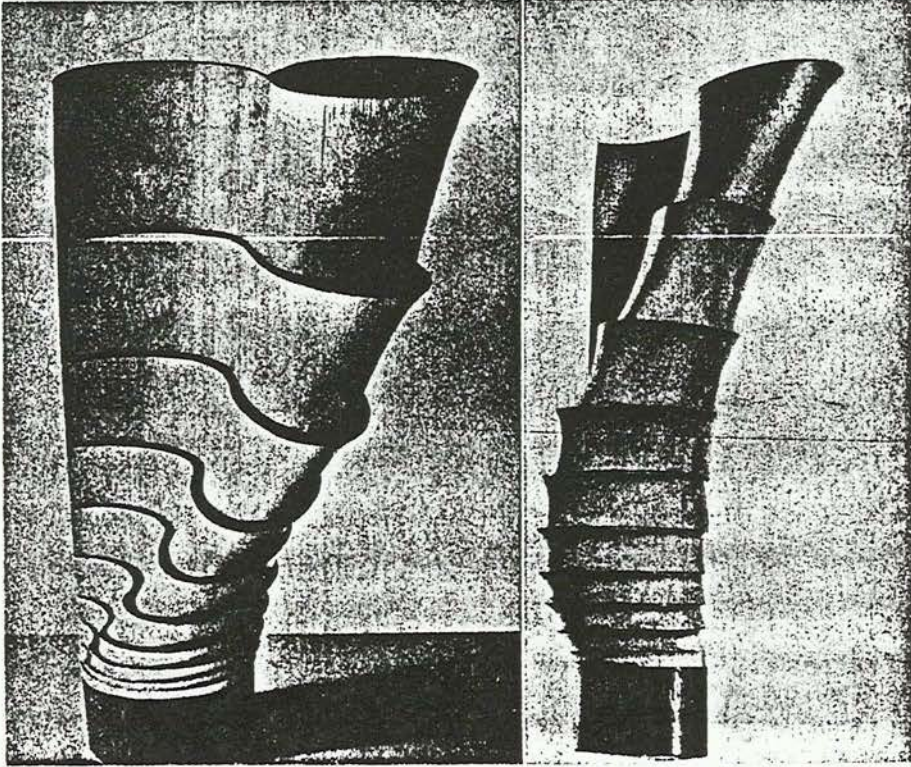
Bir biçimsel düzende, benzer öğelerin veya öge gruplarının birbirini izlemesi, RİTM adı verilen zaman içinde yinelenme duygusunu uyandırmaktadır. Bir pencere sırası, benzer yapı kütleleri, yüzeylere uygulanan her türlü yinelenen strüktür ya da benzeme ögesi, yapı eyleminin ortaya çıktığı zamandan bu yana, yapıcılarının ritmik etkilerden haberi olduğunu ve onu bilinçli olarak kullandıklarını göstermektedir.

İlkel tasarım içinde ritmik olgu, benzer taşıyıcıların kullanılmasıyla ortaya çıkar. Ritmik oluş, estetik yargılardan önce, yapıt eyleminin doğal gelişmesi içinde ortaya çıkmışa benzemektedir. Ritm, olgusunun, estetik nedenlerle kullanılması ise daha geç çağlarda ortaya çıkmış olmalıdır.



Genellikle iki etmen ritmin etkisini sağlar ve yoğunluğunu saptarlar. Tekrar eden öğelerin sayısı, tekrar eden öğelerin zaman-mekân içinde sürekliliği. Zaman-mekân ilişkisi, insanın bir mekân içinde belirli imgeleri beraberce kavrayabileceği bir zaman süresini anlatır.

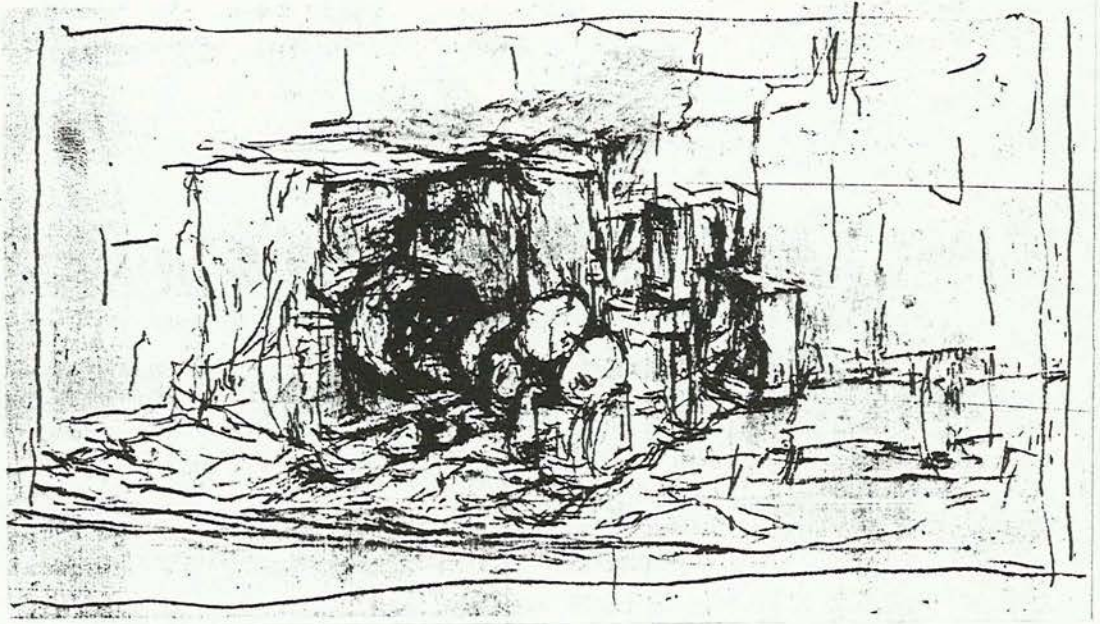
Ritm, zaman boyutu ile bağlantısı olan bir özellik olarak, mekânda hareket, mekânda yönelme gibi oluşları da etkiler. Barok mekânın ritmik taşıyıcıları ona yönsel gerilimi veren başlıca öğelerdir. Ritmin uygulandığı hacim ve düzeylerin yapı bütünlüğünü meydana getiren diğer hacim ve yüzeylerle olan karşılaştırması, bir etki yaratıcısı olarak kullanılabilir. Ritm kontrastları bir kompozisyon yöntemi olabilir.



Bütün diğer olgular gibi ritmik olgunun kendi içinde estetik bir niteliği yoktur. Fakat tanımlanabilir, hatta sayısal olarak ifade edilebilir olması, hem pozisyon değerlendirilmesinde bir eleştiri aracı olmasını sağlamaktadır.⁴⁸

Resimde ritm derece derece hafifleyen kütlelerle yapılır. Bu derecelenmenin sık sık üçleme olması bizi pek şaşırtmamaktadır, çünkü üç sayısı bir sıralamayı görülebilecek hale getiren ilk sayıdır ve resimde üç kütlede fazlasıyla yapılan bir sıralama aşırı olur.

2.3.2. Uyum



Formlar arasında ortak veya yaklaşık tarafların bulunmasına, biçim ve anlam olarak, birbirlerini tamamlamasına uyum veya armoni denir. Formların ortak ya da yakın tarafları olması bunların bağdaşma olanağını artırır. Formların arasında kolayca bağıntı kurulabilmesine

⁴⁸ KUBAN, Doğan., Mimarlık Kavramları, İstanbul, 1980, s. 52-53.

zemin hazırladığından; uyumluluk yapıtını oluşumunu kolaylaştırır.

Formlar arasındaki uyumluluk, onların biçimleri, ölçüleri, renkleri, değerleri ve dokularının herhangi biri ya da bunlardan birçoğu bakımından olabilir. Ayrıca cisimlerin yönleri ve bunların aralıkları, dolayısıyla kompozisyon geometrisi ile oluşturulmuş bir armoni yapıtı mükemmele götüren nedenlerdendir.

Uyum konu edilen nedenler bakımından mutlak bir benzerlikle değil, rahat hissedilebilir bir yakınlıkla sağlanır. Bu nedenle uyumluluk, ritm ile zıtlık arasındaki yolun yarısıdır denilebilir.

Uyumluluk, formların fiziksel yapılarında olabileceği gibi onların karakterinde, gösterdikleri anlamlarında ve hizmet beraberliklerinde de olabilir. Bu nedenle uyumluluk 3 grupta toplanabilir

1. Fonksiyonel uyumluluk
2. Biçim uyumluluğu (Formal uyumluluk)
3. Üslup uyumluluğu.

Fonksiyonel Uyumluluk: Birbirlerine benzemedikleri halde aralarında yanyana gelme nedeni bakımından ilişki bulunan nesnelere görselleştiği zaman yadırganmazlar. Bunların kullanış ya da oluşum yakınlıkları kendi aralarında öyle bir bağlantı kurar ki, hiç de fiziksel uyumluluğu bulunmayan bu formlar bir düzenlemede anlayış bakımından bir bağdaşma ve uyumluluk meydana getirirler. Bu türden uyumluluğa

fonksiyonel uyumluluk denir. Sanat tarihinde çok defa konu edilmiş natürmortlar bu konuda verilebilecek örneklerdir, veya bir düzenlemede bir kadın figürü, çiçek, kedi, elma gibi formları birarada görmek herbirinin diğerleriyle olan ilişkisinden dolayı anlamlarının daha fazla yoğunlaşmasına neden olur.⁴⁹

Edebî ve simgesel kavramlarda da bu türlü uyumluluk vardır. Örneğin, barış simgesi olan güvercin ile ağzındaki zeytin dalı, Divan Edebiyatında uzun boyu belirtmekte kullanılan servi ağacı ile uzun boylu birinin arasında kurulan bağ bu türden uyumluluklardır.

Biçim Uyumluluğu: Bazı formlar ya da form grupları aslında birbirleriyle hiç ilgileri olmadıkları halde; biçim bakımından benzerliklere sahip olabilirler. Bu benzerlikler yüzünden bunlar birimleri ile uyuşabilirler ya da birbirlerini çağrışım yoluyla kolayca hatırlatabilirler. Geometrik soyutlama ile düzenlenmiş bir resimde dik açılı yüzeylere sahip formların kompozisyonu bu konuda gösterilebilecek örneklerdendir.

Üslup uyumluluğu: İki veya üç boyutlu düzenlemelerde, konuya giren her bir öge arasında ve bunların tertiplenişlerinde yakınlık ve birlik olmalıdır. Bu birlik düzenlemenin tamamına yayılmalıdır. Bu birlik aslında sanatçının sanat görüşüne ya da kabullendiği sanat anlayışına bağlıdır. Her yazarın yazım tarzı arasında, her ressamın kullandıkları renkler ve fırça darbeleri arasında, özellikle yaşadıkları dönem ve

⁴⁹ GRAVES, Maitland., The Art of Color and Design, Mc Graw Hill Baak Company, New York, 1951, s. 127-145.

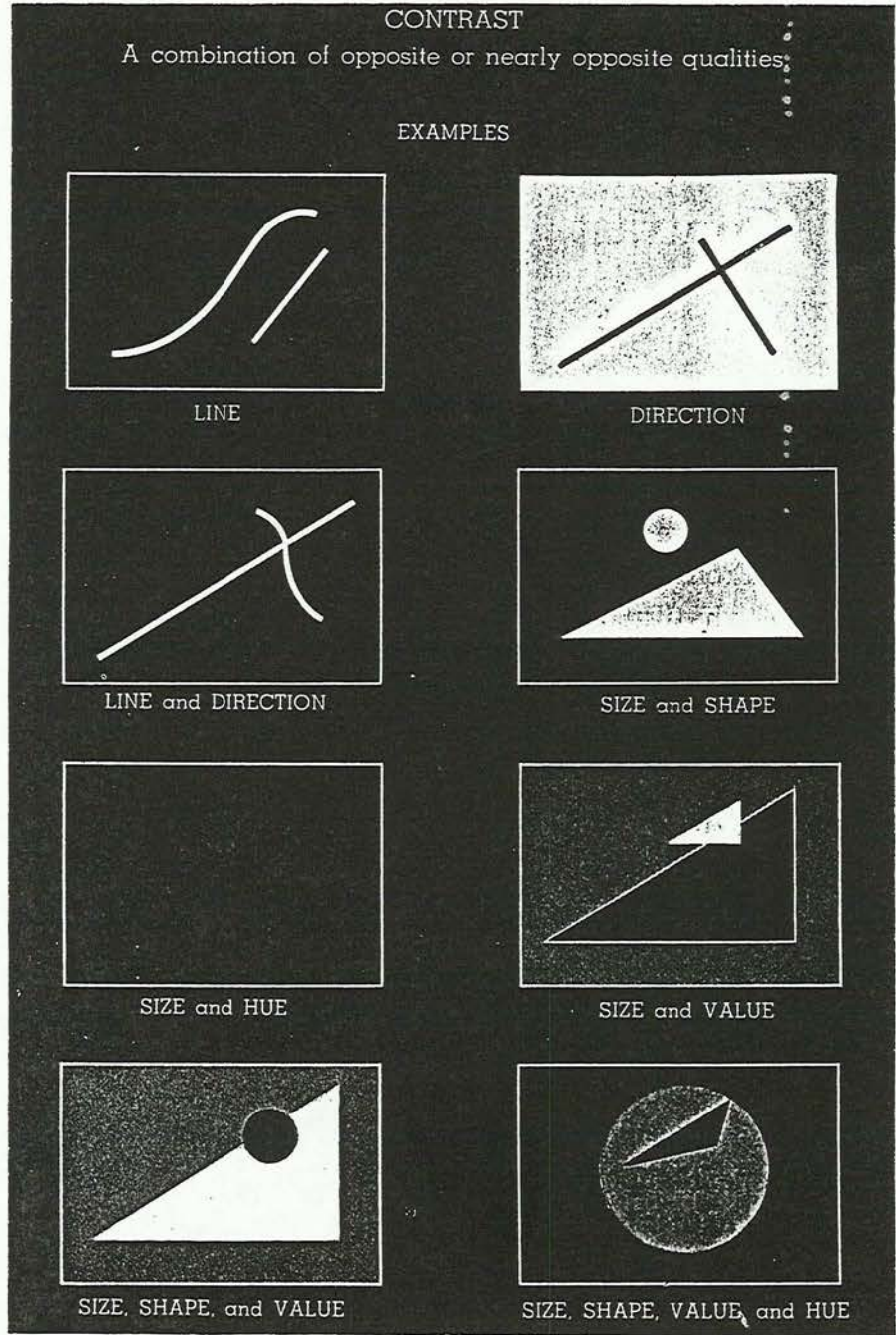
anlayışları farklı olan yapılar arasında bulunan karakter farkları aynı zamanda o yapıtların üslup farklarıdır. Eğer bir yapıtın tamamı belirli bir üsluba göre düzenlenmişse, o yapıtın parçaları arasında ve parçaları ile bütünü arasında bir benzerlik, bir uyumluluk meydana gelir ki bu üslup uyumluluğunu meydana getirir. Böylelikle bir yapıtın tümüne ait üslup, onun parçaları üzerinde de aynen hissedilir. Bu nedenle bir sanatçının kendisine has bir üslubu olmalı ve bu üslubun genel karakterini yapıtın tamamına yaygın hale getirebilmelidir.

Üsluplar arasındaki fark iki farklı döneme ait veya iki ayrı sanatçıya ait yapıtı yanyana getirince daha iyi ortaya çıkar. Bunlardan birer proporsiyon olarak yeni bir düzenleme yapılacak olursa ayrı üsluplara ait olan kısımlar biraraya gelince bağdaşmazlar. Bu bağdaşmazlık iki anlayış arasındaki üslup farkından doğar. Buraya kadar uyumluluğun üç ayrı türünden ve onun herhangi bir düzenlemeyi oluşturan, çeşitli kısımlar arasında birliği sağlayan bir şey olduğundan bahsedildi. Fakat devamlı uyumluluk monotonluk etkisi yaparak çelişkinin yok olmasına neden olurlar. Bu nedenle zıtlık sanat yapıtının vazgeçilmez ögesidir. Çünkü bütün karşıtların birliğinden doğar.

2.3.3. Zıtlık

Formlar arasında ortak ya da yakın nitelikler olmadığı takdirde, bunlar arasında ilgi kurmak güçleşir. Herbiri diğerine yabancı ve ilgisiz kalır. Bu şekilde bir birlik kurulamayınca, yapıtı algılayan kişi uyarılarak

ona uyum göstermeye çalışır. Düzensizlik doğuran bu durum zıtlığın kendisidir.



Zıtlık bir yandan uyumsuzlığa neden olurken diğer yandan neden bu farkların birarada buldukları durumu insanı düşündürmeye

başlar. Biçim, renk, doku, değer, ölçü, yön, aralık ve benzeri bakımlardan birinin veya birkaçının söz konusu olabileceği bu zıtlıklar insanı aynı zamanda beklemediği etkilerle karşılaştırdığı için uyarır. Böylece canlılık başlar, ilgi toplanır.

Bir yapıtta yer yer muhtelif zıtlıklar varsa ve fakat bu zıtlıkların dereceleri farklı ise bu zıtlık kümeleri de kendi aralarında ayrıca zıtlık doğurarak canlılık meydana getirirler.

Çizgi kontrastı, yön kontrastı, oran kontrastı, açık koyu kontrastı, renk kontrastı, form kontrastı, ton kontrastı olarak tanımlayabileceğimiz ilişkiler, birbirlerine karşı koyarak yapıtın ayakda durmasına neden olurlar.⁵⁰

Değerler arasındaki farkların bir düzenlemede eşit olmaması zıtlığı meydana getiren nedenlerden biridir. Örneğin beyaz, gri ve siyah ile bir düzenleme yapılacak olursa; değer farklılıklarının eşitliği resimdeki dengeyi bozar. Fizik gerçekte dengeli olan bir durum resim gerçeğinde dengesiz bir hal alabilir. Bu durum görsel formların herbirinin kendilerine özgü yoğunluklarından dolayı algılandıkları vakit aldıkları derecelerden ve birbirlerine olan etkilerinden kaynaklanır.

⁵⁰ GRAVES, Maitland., The Art of Color and Design, Mc Graw Hill Baak Company, New York, 1951, s. 147.

2.3.4. Üstünlük

Bir yapıtta kararlı bir dengenin bulunması için, bu yapıtın farklı proporsiyonlarının görsel algılamada oluşturdukları kuvvetli ve zayıf enerji bölgeleri arasında geçen mücadelenin bu bölgelerden bazılarının üstünlüğü ile sonuçlanması gerekir. Bu sırada diğer biçimlere veya diğer kümelere karşı üstünlük kurabilen biçim ya da küme ÜSTÜN sayılır. Bu üstünlük tasarımın tek bir ögesi tarafından da ortaya konabilir.

Üstünlük değer, doku, renk, biçim ve benzeri bakımlardan oluşabilir. Resimde sıcak ve soğuk renk gruplarından birinin üstünlüğünün düşünülmüş olması resmin "sıcak resim" veya "soğuk resim" olarak nitelenmesine neden olur.

Üstünlük genellikle zıtlıkla sağlanır. İster ölçü, ister doku, ister değer ya da renk bakımından olsun, her türlü egemenlikte bir zıtlık bulunur. Böylece bir öge ya da öğeler grubu diğerine hakim olabilir ve onu baskısı altında tutabilir. Ayrıca öğelerden birinin öne çıkması, hakim olması etkiyi artırdığı gibi, anlatımda kararlılığın bir göstergesidir.

Bir yapıtta yalnızca fiziksel öğeler değil, seçilen veya öne sürülen probleme göre öğelerin önemlilik derecesi düşüncenin görselleşebilmesi için üstünlükten yararlanılması gerektiği gerçeğini ortaya çıkarır. Bir yapıtta üstünlüğün sağlanabilmesi için öğelerin önem sırası öyle bir hal alır ki bir sanatçıyı yalnızca malzemeye olan hakimiyetinden dolayı "boyayı iyi kullanıyor" veya yapıta "iyi bir pentür"

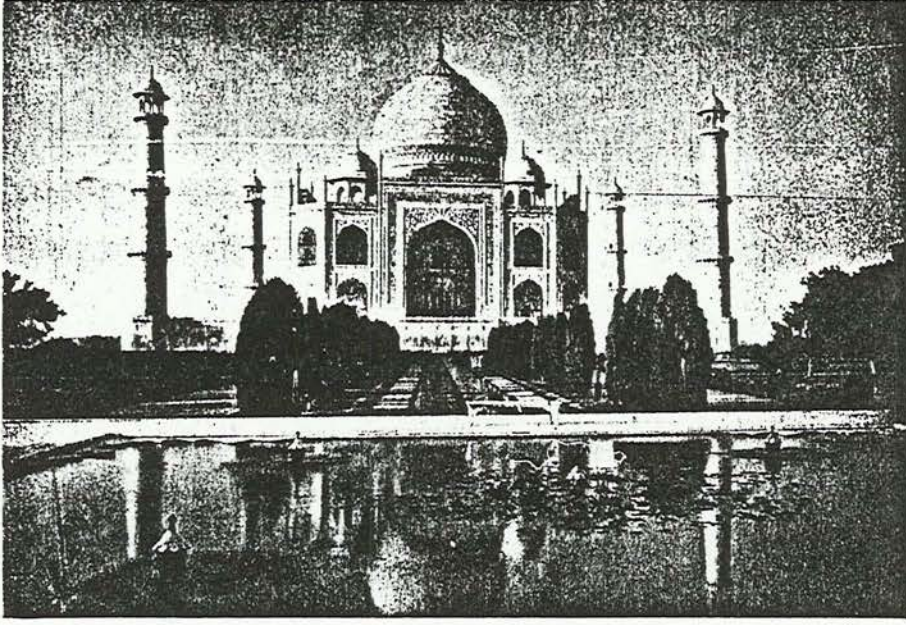
deme gereğini hissederiz.

Üstünlük etkiyi artırdığı gibi kompozisyonda veya anlatımda gösterici olma özelliğine sahiptir. Çünkü hangi öğelerin öne çıkarılması, hangilerinin ayıklanması gerektiğini ortaya çıkarır ve resimsel dengeye daha kolay ulaşılır.

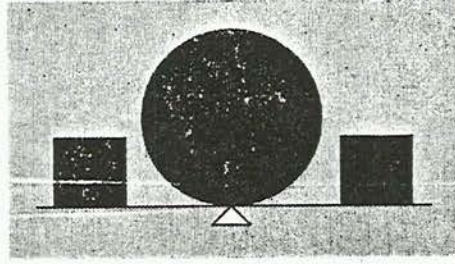
2.3.5. Denge

Bir yapıtı oluşturan formların, değerleri, dokuları, yönleri, aralıkları, oranları birbiriyle kıyaslama konusu olur. Aynı şekilde bir yapıtdaki formlar ve problemlerin önem dereceleri de bu kıyaslama konusu içine girer. Bu durumda öğeler birbirleri ile ortaya koydukları kıymetler bakımından tartıldıklarında genel bir denge hissedilmeli, herhangi bir biçim ya da grup ağır basarak yapıtın ağırlık merkezini kendi tarafına kaydırmamalıdır. Bazı durumlarda formlar, öğeler daha önemli bir şekilde ve ağırlık merkezini kendi tarafına çekebilecek tarzda düzenlenebilir. Fakat diğer tarafta kalan öğeler de ağırlık merkezini kendi taraflarına çekecek güçte olmalı ve bu mücadelenin sonunda yine ağırlık merkezi alanın ortaya yakın bir yerinde kalabilmelidir.

Bir çalışma üzerinde dengesizlik hissediliyorsa, ya dengesizliği meydana getiren kısımların yeri, rengi, değeri, dokusu, yönü, aralığı, ölçüsü gerektiği kadar değiştirmeli veya diğer boşluklara denge sağlayıcı yeni biçimler eklenmelidir.



THE TAJ MAHAL, AGRA, INDIA



Böylece bir yapıt dengesizlikten kurtarılmış olur. Dengesizlik resimde "resim sarkıyor" "resim oturmuyor" gibi tanımlamalara neden olur. Dengeyi tam olarak tarif etmek ve "ancak şöyle bir anda denge sağlanabilir" demek zordur. Genellikle rahatsızlık vermeyen bir durum dengeli diye tanımlanabilir. Fakat rahatsızlık göreceli bir durum olduğu ve alımlıyan kişinin değerlerine göre değiştiği için bu şekilde bir tanımda sağlıklı bir tanım değildir. Genellikle iki türlü denge kullanılır:

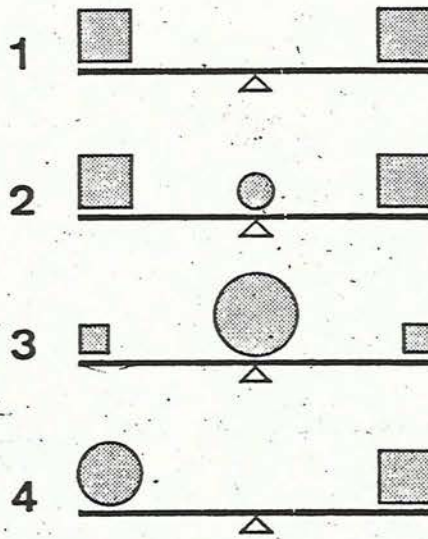
- Bakışık denge (simetrik denge)
- Bakışimsız denge (asimetrik denge)

Bir yapıtta oluşması beklenen üslup hangi denge tipinin seçilmesi gerektiğini ortaya koyar.

- Bakışık Denge: Bu türlü denge bir eksen etrafındaki kıymetlerin simetrik olarak yerleştirilmesi sonucunda ortaya çıkar. Bakışım eksenini düşey, yatay ya da eğik olabilir.

Bu türlü denge kesin ve kararlıdır. Bakışık denge insanda bozulmaz ve oturmuş bir etki yapar. Gerektiği hallerde bu tip denge kullanılabilir. Fakat simetrinin ilgiyi devam ettirme gücü az olduğundan bu tür denge monotonluğa neden olabilir. Bu yine de anlatımda akıcılık ve duruma hakimiyetle giderilmesi mümkün bir niteliktir.

Aşağıda bakışık denge durumları şematize edilmiştir.

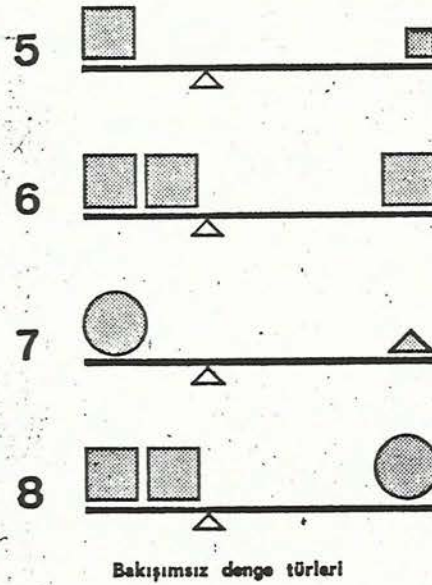


Bakışık (simetrik) denge türleri

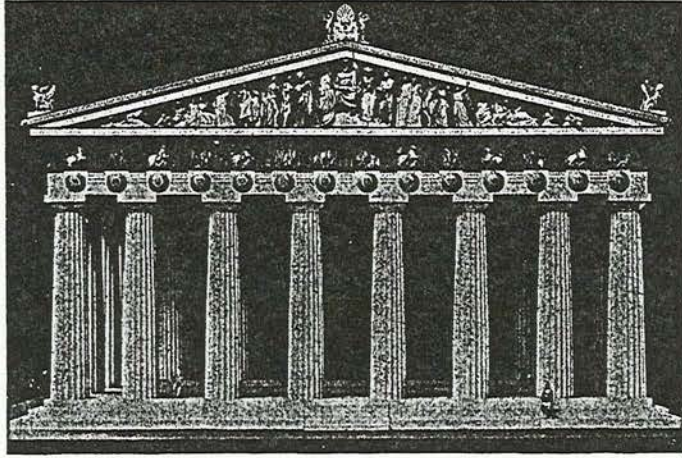
Bir numaralı denge hâli yukarıda belirtilen monotonluğu oluşturmaya daha müsaittir. İki, üç ve dört numaralı hallerde ise, denge yine bakışık olmakla birlikte, biçimlerdeki değişkenlik ve yeni biçimlerin doğurduğu canlılık yüzünden daha fazla ilgi çekicidir.

- Bakışimsız Denge: Bir yapıtta denge bakışım yoluyla değil, cisimlerin serbest bir tarzda yerleştirilmesi sonucunda elde edilmişse, bu dengeye bakışimsız (asimetrik) denge denir. Bakışimsız dengeyi sağlamak daha zor olmakla beraber içindeki değişkenlik nedeniyle daha ilgi çekicidir.⁵¹

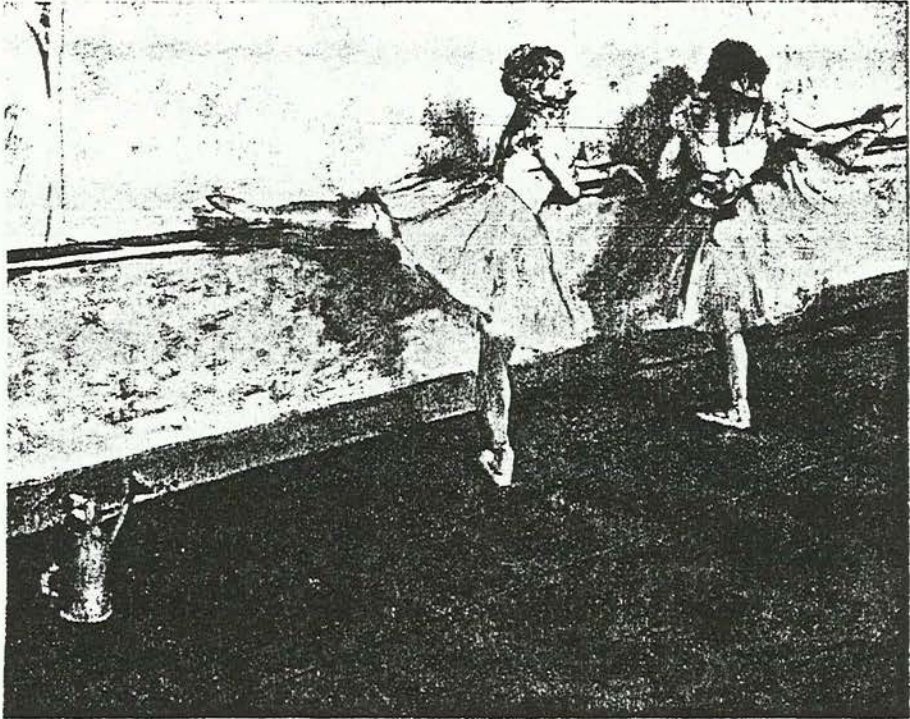
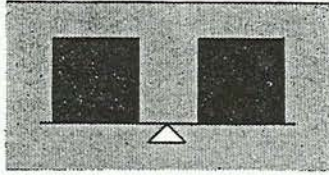
Bakışimsız denge aşağıdaki şemalarla örneklenebilir.



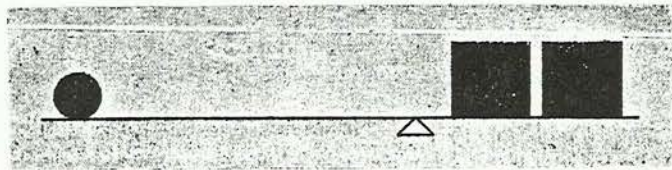
⁵¹ GRAVES, Maitland., *The Art of Color and Design*. Mc Graw Hill Baak Company, New York, 1951, s. 156.

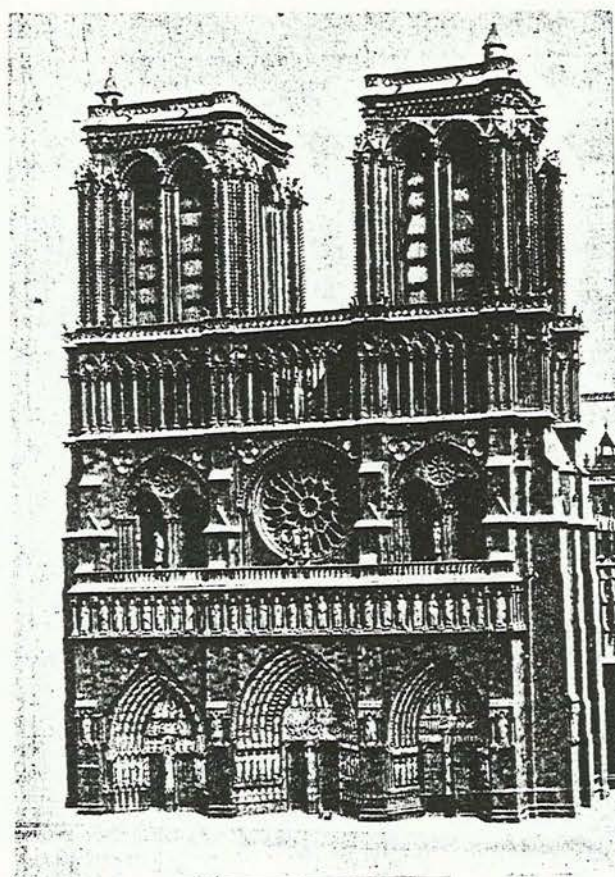


THE PARTHENON (Model)

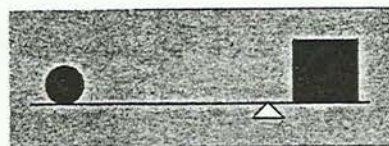
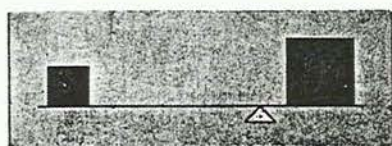
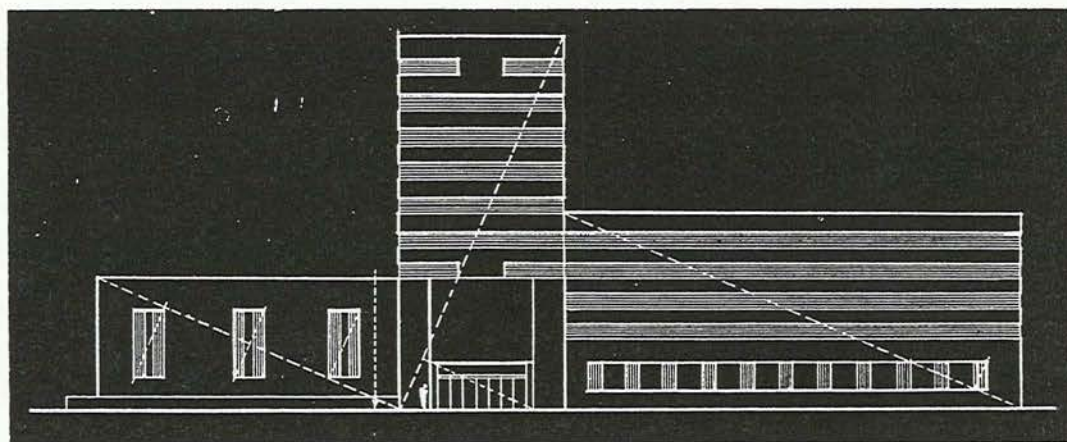
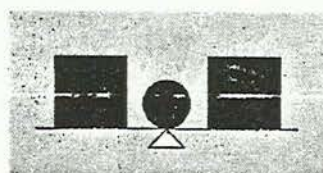


"DANCERS PRACTICING AT THE BAR" BY EDGAR DEGAS





NOTRE DAME DE PARIS



2.3.6. Birlik

Sanat yapıtının her türünü değerlendirmekte kullanılan bu kavramı örneklerle aydınlatabiliriz. Bütün insan eylemlerinin olumlu bir sonuca ulaşması için birlik ya da bütünlük olumlu bir zorunluluktur. Bir tartışmada biraz önce söylenenle çelişen bir söz, düşünceler arasında bir bağ, olmadığını gösterir. Herhangi bir işin başarısı, belirli bir yönde çalışmaya bağlıdır. Duygusal yaşamımızda benzer gözlemler yapmak olasıdır. Herhangi bir olay karşısında duygulanma, başlangıçta duyulan his saf kaldığı sürece kuvvetlidir. Bu gibi gözlemlerle belirtmeğe çalıştığım süreklilik, aynı yönde oluş, saflık gibi özellikler, genellikle, kendi içinde homojen kalma, tek bir his ya da düşüncenin ışığında meydana gelme gibi bir süreci anlatır. Sanat da birlik kavramı buna benzer bir olguyu anlatmak için kullanılır. Bir yapıt karşısında, duygu ve düşünceye hiç bir bulanıklık gelmeden, olmuş, uyumlu, kendine bir şey eklenmesi ya da çıkarılması gerekliliği duyulmayan, insanı kaygısız bir şeyin heyecanına sürükleyen ya da dinginlik veren duygularla dolduran bir nitelik olması, yapıtın birlik veya bütünlüğüne sahip olması şeklinde yorumlanır. Bu tanımlama çabasından anlaşılacağı gibi, birlik kavramının tanımını tam nesnel olarak yapılamaz.

Birlik yapıt denen senteze bütünlük veren bir niteliktir. Bunun gerçekleşmesi, yapıtın kavranabilen öğelerinde ve bütününde aranan özelliklerin birbirleriyle çelişme halinde olmamasına bağlıdır: Bir formun kendi içinde güzel olan ölçü ve renginin, yapıtın diğer öğelerinin rengi

ve oranlarıyla çatışması; bir formun kütlesini meydana getiren öğelerden birinin kimliğinin gereğinden fazla bir kuvvetle belirtilmesi; Dor üslubunda bir sütunu Gotik bir kapının iki yanına yerleştirmek, yapıtın bir tarafındaki geometrik kaygıyı diğer tarafda göstermemek gibi yaklaşımlar, birlik hissini bozarlar. Profesyonel bir deyimle "üslupta bütünlük" olmaması, birlik etkisini zayıflatan bir çeşit uygulamaları anlatır.⁵²

Klasik resim, yüksek Rönesans dönemi eserlerinin hepsinde statik veya kapalı diyebileceğimiz bir düzen görülür. Bu anlayışın tersi, bununla alternatif olarak devirden devire değişen bir kompozisyon çeşidi vardır. Bu kompozisyon arşitektonik olmasına karşın hareketli ve "açık"tır. Resim çerçevesinin sınırlarına ve tualin sathına önem verilmez: resmin içine, dışına, muhakkak bir tarafa akan bir mekân duygusu yaratılır ve hareket çizgileri ortak bir kaynaktan geliyor görünmelerine rağmen eşit ve karşıttırlar: kuvvet çizgileri bir merkezden etrafa yayılır fakat dengelidirler. Barok devrin belli başlı kompozisyonları bu tiptir.⁵³

Sanatçı kompozisyonunu kurarken aklına ve içgüdülerine dayanır veya bu yollardan birini, diğerine daha fazla tercih edebilir. Fakat Rönesansın büyük sanatçılarının çoğu -Pierro della Francesca, Leonardo, Rafael- Yunan heykeli veya mimarisinde olduğu gibi çok defa belli matematik orantılar ve akıl yoluyla kurulan yapıya önem verilir. Fakat El

⁵² KUBAN, Doğan., Mimarlık Kavramları, İstanbul, 1980, s. 50.

⁵³ READ, Herbart, Sanatın Anlamı, İstanbul, 1974. s. 48. Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari

III.BÖLÜM

RESİM YÜZEYİNDE MEKAN KAVRAMI

Neolitik kültürlere kadar, dünya yüzeyinde devlet kurmuş toplumların görülmediği, sosyolojik ve arkeolojik çalışmalardan anlaşılmaktadır. Devlet kuramamış toplumlarda yazının bilinmediği; askerlik kurumlarının düşünülmediği, anıtsal mimarinin, yâni plâna dayanan, ölçü kavramlarından yararlanılmış bir yapı sanatının henüz dünya yüzünde görülmediği saptanmaktadır. Ayrıca, kentlerin kurulmadığı, mesleklerin doğmadığı da bugünkü bilgilerimiz arasındadır. Bunun yanında, belli bir yüzey sınırı içinde düzenlenmiş resim kompozisyonunun da olmadığı, sanat tarihinin de bize sağladığı veriler arasındadır.

Bundan, devlet kuramamış toplumların ve sanatlarının, devlet kurmuş toplumlardan ve sanatlardan ayrıldığını anlamaktayız. Bu bakımdan, devlet kuramamış toplumların sanatlarını, onların toplumsal yapılarının gereği olarak kabul etmek gerekir.

Meslekleşmenin olmadığı prehistorik dönemdeki eserlerin, kompozisyon fikri olmadan çizilip boyanması ve biçimlendirilmesi, devlet düzeninin olmaması ile ilişkilidir. Mimarinin de kulube anlayışından ileri

gitmemesi ve ömürsüz doğa malzemeleri ile yapılması aynı nedene bağlıdır. Belli bir toprak sahibi olmayan bu yarı göçebe topluluklar, ancak ilkel köyler halinde yaşantılarını sürdürmekteydiler. Kabilenin şefi olan kişi, henüz saraya sahip olmadığı gibi, onun mezarı da henüz önem kazanmamıştı. Bu nedenle, devletin dünya yüzünde görünmesine değin yaşamış olan halkların yapıları arasında ne saray, ne anıtsal bir mezar, ne de tapınak yer almaktadır.

Oysa tarihte, Nil'in, Dicle ve Fırat'ın, Sarı ile Beyaz nehirlerin Pencap ve Ganj boylarının tarım alanları haline gelmediği İ.Ö?5000 yıllarından bu yana, bu bölgelerde kentlerin kurulduğunu görüyoruz. Toprağa yerleşerek tarım yapan bu insan topluluklarının, tarımın gereği olarak işledikleri yerleri terketmediklerini, buraları korumak için askerlik düzenini kurduklarını, kentlerin etrafını kalın duvarlarla çevirdiklerini, yöneticilerine layık yapılar yaptıklarını görüyoruz. Devletin mutlak sahibi olan kişilerce yönetilen bu ilk toplumlarda, yazının keşfedildiği, mimarinin ölçü ve plâna dayandırıldığı, keramik sanatlarının yaratıldığı, soyut bir değiş-tokuş biriminin bulunduğu, ticaretin başladığı görülmektedir. Devlet kuramamış dönemlerin sahip olmadıkları sanattaki kompozisyon fikri de, yukarıda değinildiği gibi, ilk kez bu dönemde yapılan resimlerde gözlemlenmektedir.

Kent ve devlet düzeni, yazı ve anıtsal mimari, ölçü ve taş işleme yöntemleri, meslekleşme ve sanattaki kompozisyon anlayışı, Ortataş Çağı'nda görülmeyen durumlar ilk kez karşımıza çıkmaktadır. Bu

bakımdan burada, kentle birlikte görülen devlet fikrini yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul etme durumu, özellikle önem kazanmaktadır.

Görülen bu ilk devlet yönetimi, kesin olarak monarşiktir. Bu monarşik yönetimli devlet anlayışı, devlet olmayan süre gibi binlerce yıl ömrünü sürdürmektedir. Aşağı yukarı İ.Ö.5000 yıllarında, devlete sahip kentlerin doğmaya başladığı kabul edilmektedir. Buna göre:

- a. Devlet kuramamış toplumlar dönemi
- b. Monarşik yönetimli toplumlar dönemi

diye iki zaman bölümü karşımıza çıkmaktadır. Bu ikinci dönemde monarşik bir yönetici olan kralın egemenliği kesindir. İster tanrı-kral olsun, ister dünyevi otoritesini sürdüren kral olsun, her türlü hukuku temsil eden ve dağıtan kişidir. Her ne kadar tarihte İ.S.1800'lere değin bir Yunan demokrasısından, bir Roma Cumhuriyeti'nden söz ediliyorsa da, böyle 2/3 si ya da 4/5 ünün köle olduğu halkların devlet yönetimlerinin bugünkü demokratik parlamenter yönetim ve hukuk anlayışı ile ilgili anlamda olduklarını kabul etmek mümkün değildir. Bu nedenle Fransız ve Amerikan ihtilallerine gelinceye dek, tarihte çağımızın anladığı anlamda demokratik parlamenter bir devlet yönetimi görmüyoruz. Monarşik yönetimli toplumlar, anıtsal mezarı, tapınağı, kiliseyi ya da camii, mimarlık sanatının görevi olarak kabul etmişler ve sarayı da 1800 tarihlerine değin sürdürmüşlerdir. Sanatın ilk anıtsal örnekleri, bu monarşik yönetim çevresinde yaratılmışlardır.

Sanat tarihi ve arkeoloji, eski Mısır'dan, Çin'e, Hint'ten Aztekler'e, eski Yunan'dan Yeniçağ Avrupa'sına değin monarşik yönetimin ömrünü sürdürdüğü uzun 7000 yıllık döneme, sanatın tanrı-kral ve kral için hizmet ettiğini gösteren örnekleri sıralanmıştır. Monarşik yönetimli toplumlarda sanatçı, yöneticiler ile din adamları emrinde ve onların kabul edebileceği bir görüş ve anlayış sınırı içinde hareket etmişlerdir. Bu durumu açıklayan eserler, Çin'den Hint'e, Japonya'dan, Rusya'ya, eski Mısır'dan eski Amerikan sanatlarına değin değişmeden devam eder gider. Bütün Akdeniz uygarlıklarından XIX.yüzyıl Avrupa sanatına doğru uzanan dönemde, aynı anlayışta ve belli bir bakış açısından yapılan eserler sıralanır. Çin'in pagodları ve heykelleri; Hint ştupaları, heykelleri ve resimleri; Yunan ve Roma tapınakları, Türk, Pers ve Avrupa devletlerinin saray, dini yapı, resim ve heykel sanatları, hep dine dayalı bir monarşik yönetimin ve onun kurumlarının emrinde kalmışlardır.

Monarşik devlet yönetiminde, resim ve heykelin ortak konusu, doğa ve insanlardır. Bu konular, devlet kuramamış dönemlerde de aynı idi. Doğa biçimi idealize de edilse, yapısal kuruluştaki tasvir edilse, sonuç olarak doğayı gösterirler ya da işaret ederler. Yani doğa biçimleri, tanınabilir kimliklerini korurlar. Bu durum, dünya yüzündeki monarşik yönetimli toplumların bütün sanatlarında ortaktır. Bu bakımdan, devlete sahip olmayan toplumlardan bu yana, monarşik yönetimli toplumlar süresince, doğaya bağlı biçim yorumlarının bütün çeşitliliğine ve değişkenliğine rağmen sanatçı hayallerinin tümü, hep doğa biçiminin çevresinde toplanmaktadır.

Hiç kuşkusuz bu durumda, süsleme eserlerinin geçmişteki soyut kompozisyonları akla gelmektedir. Ancak burada, süslemelerin anlatım bakımından plastik sanatların kapsamı içinde olmadığına işaret etmek gerekir. Mimaride mezar, tapınak, hale ve saray gibi yapılar, ömürlerini demokratik parlamenter döneme dek sürdürürler.

Bu durum, monarşik yönetimli toplumların sanat eserinde, belirli bir hayal, bir görüş, bir gözlem sınırı olduğu gerçeğini gösterir. Bu görüşün 1800 tarihlerinden bu yana kalkınmaya ve monarşik yönetim katlarının dünya yüzünün hemen her yerinde kurulmaya başladığına tanık olunuyor. 1800'lerden 1900'lere değin geçen süre içinde krallıkların yerini gittikçe artan bir hızla demokratik parlamenter yönetimli devlet düzenine terkettikleri gözlemlenir. Bu yeni yönetim biçimine paralel olarak, dünya yüzündeki saray, tapınak, anıtsal mezar ve kale mimarilerinin terkedildiklerine tanık olunuyor. Hatta monarşik dönemlerin bütün kurumları terkediliyor.

Monarşik yönetimli toplum düzeni artık çözülmektedir ve yeni bir dönem başlamaktadır. Bu yeni dönemde plastik sanatlardaki, bir noktada odaklanan, toplanan, merkeziyetçi, pramidal kompozisyon durumu da çözümlenerek değişime uğramaktadır. Dolayısıyla toplum hayatının bütün kurumlarını değiştirmektedir. İnsanlığın hayat tarzını değiştiren üçüncü bir dönem "demokratik parlamenter yönetim dönemi" başlamaktadır.

Yapılan açıklamaya göre, insanlığın bugüne değin olan geçmişi

boyunca plastik sanatlarda kökten değişiklik yapan:

- a. Devlet kuramamış toplumlar dönemi,
- b. Monarşik yönetimli toplumlar dönemi,
- c. Demokratik parlamenter yönetimli toplumlar

dönemi diye üç türlü ana yönetim düzeninin oluştuğunu görüyoruz.

Son parlamenter yönetimli toplumlarda, ortak doğa biçiminin önemini yitirdiği görülüyor. Monarşik yönetimli dönemin geniş aile tipi, askerliği, eğitim tarzı, ekonomisi, olanakları, kökten değişiyor. Kişi iletişim özgürlükleri, hukuk bakımından teminat altına alınıyor. Yöneticinin, her türlü hukuku dağıtan otoritesi kaldırılıyor. Kitaplıklar halka açılıyor. İletişim olanaklarıyla ülke sınırları aşılyordu.

Monarşik dönemde gözlemlenen astronomi, matematik, felsefe gibi bilim dalları birden çoğalmaya başlıyor. Demokratik parlamenter dönemin daha başlangıcında çoğalmaya başlayan bilim dalları sayısını, monarşik dönemdekilerle karşılaştırmak mümkün değildir. Çağımızda ise, bilim sonsuza yönelmiş gibidir. Kentlerin nüfusu, daha öncekileri minyatür ölçüde bırakıyor, el sanatlarına dayanan üretim, yerini makina üretimine terk ediyor.

İnsanlığın başından bu yana oluşan bu üç yönetimde iş görmüş bütün kurumlar, dönem dönem ayrılır ve karşılaştırılırsa, toplumların önem verdikleri değerlerin, yaşayış biçimlerinin ve sanatlarının hiç bir

zaman birbirlerinin aynı olmadığı, yapıların her dönemde aslı fonksiyonlarını devam ettiremedikleri anlaşılır.⁵⁴

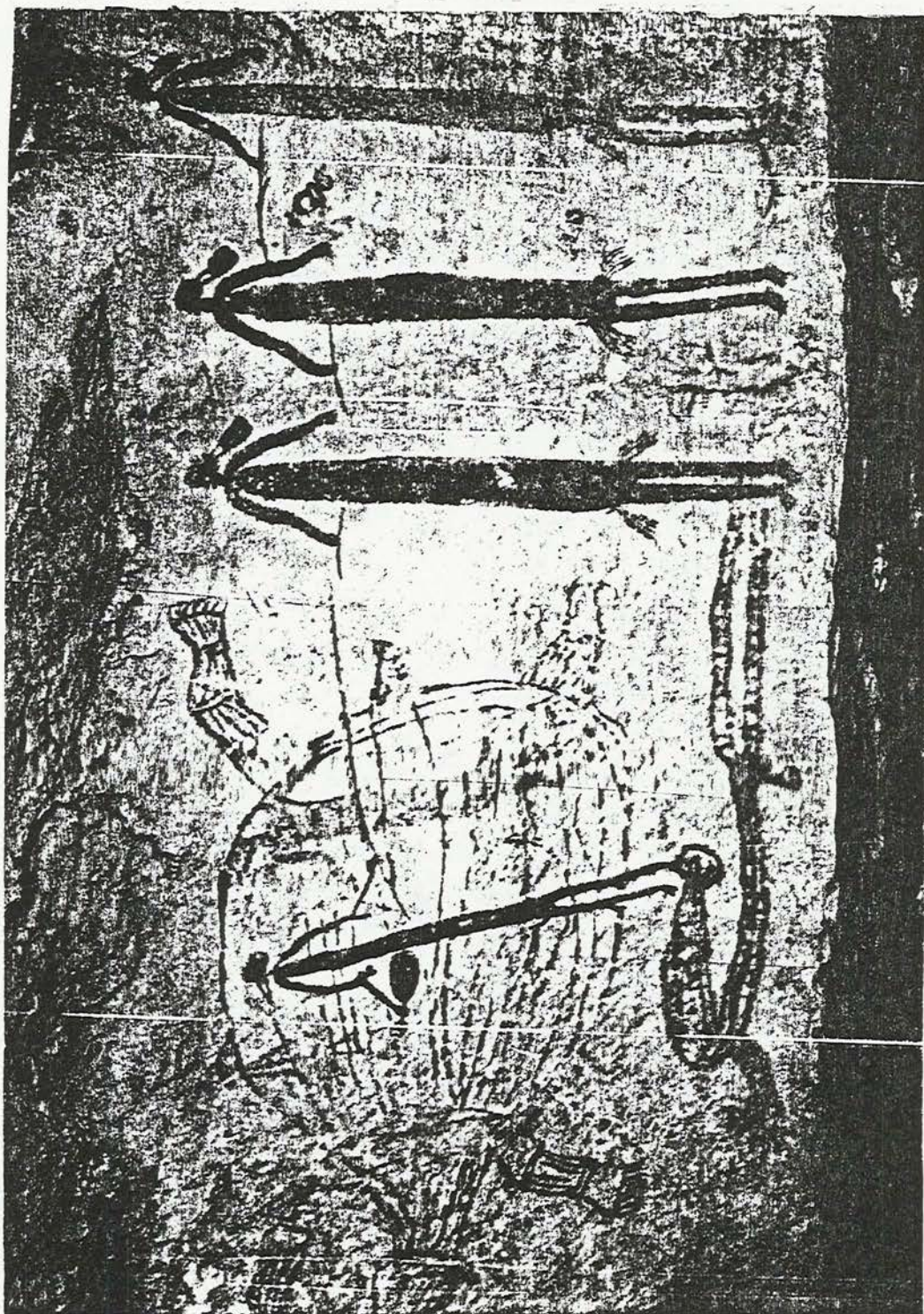
3.1. MAĞARA RESİMLERİNDE MEKAN KAVRAMI

İlkel avcılar, insanın oluşturduğu ilk biçimler diyebileceğimiz okların ve taş baltalarını kullanarak elde ettikleri avlarının yalnızca resmini yapmakla, belki de nesnel dünyada karşı koydukları hayvanların kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı. İnsanın edindiği ilk konut olan mağara duvarlarında beliren resimler, görüntüler sanat yapmaktan öte, büyüsel amaçla kullanılmak üzere oluşturulmuştur.



Cannon Hill

⁵⁴ TURANİ, Adnan, Çağdaş Sanat Felsefesi, Ankara, 1974, s. 22-30.



Cannon Hill

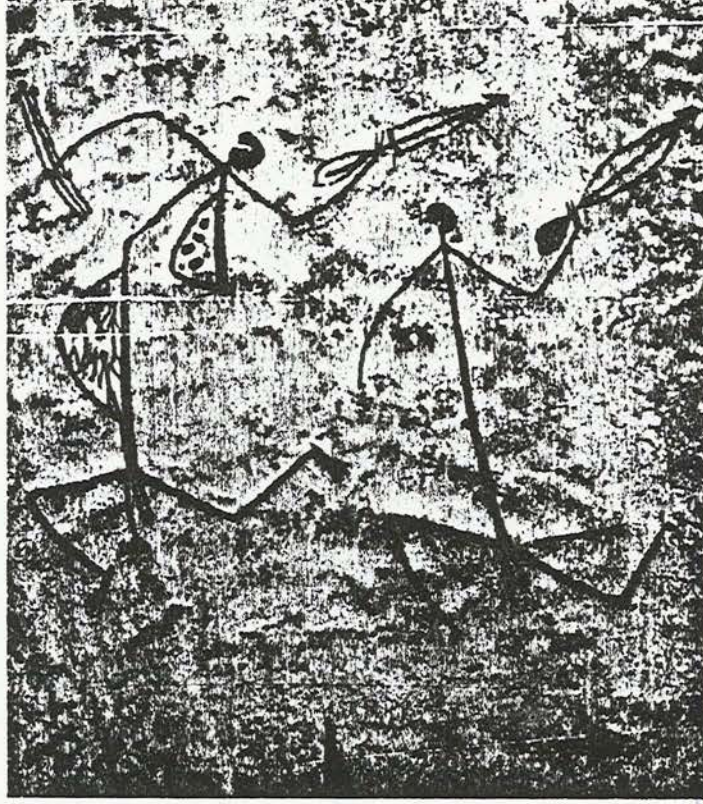
Mağara duvarlarında ve tavanlarında bulunan resimler, görüntüler düzenlice yapılmamış; belirli bir düzen anlayışından çok uzak olarak, bazen birbirleri üzerine çizilmiş veya boyanmışlardır. Çünkü henüz sosyal düzenden bahsetmek olası değildir. Kendini yerleşik hissetmeyen insan yaptığı eylemde mekân çizgisini koymayı adeta akıl edememektir.

Bugünkü bilim, insanı yeryüzüne gelişine kadar araştırmaktadır. Böylece insanın bu ilk eserleri çıkmış ve bir buzul sanatı ile karşılaşmıştır. Eskiden sanat deyince Yunan sanatı akıla gelirdi. Napolyon'un Mısır seferi ile ilk olarak Mısır sanatı, görüş alanına girdi. XIX.yüzyıldan bu yana Layard'ın Mezopotamya'daki kazıları, bu memleketin geçmişteki büyük sanatına ilgiyi çekti. Ancak bundan geriye insan tasavvuru gitmiyordu.

Mağaralardaki resimler ilk olarak 1901 yılında bilimsel bir gözle incelenmiştir. Altamira 1879'da bulunmuştur. Altamira'daki resimlerin Paleolitik çağ insanları tarafından yapıldığı gerçeği, ancak çetin antropolojik ve prehistorik incelemeler sonucu anlaşılmıştır. Ancak Pair-non-Pair mağarasının 1881'de keşifi, Marsoulas mağarasının resimlerinin 1985'de bulunuşu, Lamouthe mağarasının yeniden incelenmesini gerektirmiştir. Böylece mağara resimleri her yörede önem kazanmış, sonunda da Breuil, bu resimlerin buzul çağına ait oluşunu kabul ettirmiştir.

Buzul çağında resimlenmiş mağaralardan Les Combarallas, Ariege

de Trois Freres; Santander civarındaki Caualanas, El Castille, Altamira, Fransa'da Lascaux ve Niaux en önemlilerindedir.



Yüzyılımızın başından bu yana, toprak içinde olan yüzü aşkın mağara gün ışığına çıkarılmış ve incelenmiştir. Bu resimler ilkel insanı çevreleyen dünyayı, düşüncelerini, rüyalarını anlatmaktadır. Bunlar yanında gene bu çalışmalardan, onların artistik güçlerini anlamamız mümkün olmuştur.

Auriqnacien resimlerinin genel karakteri, bunların çizgiden ibaret oluşudur. Solutreen çağı, çizgiden ibaret desenden, renk lekeleri ile artistik olarak yapılmış ve büyük bir serbestliği bulunan resimlere geçiş evresidir. Stil gittikçe plastikleşmiş ve anlatım canılaşmıştır. Formlarda hareket özelliği önem kazanmıştır. Solutreen sanatının kapı yeri Valencia

ile Dardagne'dadır. Magdalenien'in ortasına doğru sanat, boya özelliği olarak değerlendirilir. Altamira, Lascaux ve ve Niaux, bu devrin resimlerinin en güzel örneklerini veren mağaralarıdır.

Orta mağdalenien'in konturu terk ederek renk lekeleri ile yapılmış artistik resimlerinde, modern empresyonizmin bütün problemleri görülmektedir. Yani bu resimlerde an, bakış, arka ve ön yönler hareket, gölge-ışık ve kitle problemleri, bu anlayışa uygun olarak ele alınmış gibi görülür. Mağdalenien'in sonunda sanat, yeniden çizgi ile anlatıma döner. Şekillendirmenin plastik ifadesi terk edilir. Mağdalenien'in son çağına ait tipik eserler Prene'ler de, Dordogne'da, İsviçre'de Schaffhausen'dedir. Lascaux'nun ilkel sığırları da bu zamanda yapılmıştır.

Sonuç olarak, sanatın çizgi ile başladığı ve formların çizgi ile ifade edildiği görülmektedir. Renk lekeleri ile çalışarak iç ve dış formları belirten ifade şekli de orta Mağdalenien'de görülmektedir. Mağdalenien'in sonunda da anlatım, yalnız kontur çizgilerine dönüyor. Öyle ki, bu dönemdeki çizgi ile anlatım, bir yaratma değil, inşadır ve artık yalnız bilgiye dayanmaktadır. Yaratma heyecanı çalışmalarında yoktur. Bu, çizgiden başlayan gelişimin renk lekelerine gitmesi ve sonunda inşacılık, bütün sanat ekollerinde ve çağ üsluplarında açık olarak görülür. Öyle ki, bu gelişim olayını bir kanun olarak bütün büyük uygarlık sanatlarının gelişiminde de izleyebildiğimiz gibi, Girit, Rönesans, Yunan ve çağımız sanat anlayışlarında da görüyoruz. İşte bu biçim gelişimin sonunda Eski

Taş Çağı biter Orta Taş Çağı başlar.

Orta taş Çağının tesbit edildiği toprak tabakalarında, üç köşeli sivri taşlar bulunmuştur. Bu taşlar İngiltere, Belçika, Danimarka, Güney İsveç, Almanya ve Afrika ile Asya ülkelerinde bulunmuştur. Bu taşların ok uçlarına konuldukları anlaşılmaktadır. Bu çağda bulunan hayvanlar geyik, at, dağ keçisi, kurt, karaca, yaban domuzu, kunduz, porsuk ve yaban kedisidir. Kuşlardan da bugün görülen çeşitlerde, balıklardan alabalığa, turna balığı ve kurbağaya rastlanmaktadır. Bütün bu hayvanların fosilleri bulunmuştur. Ayrıca ateş yakılmış yerlerde fındık ağaçları, ceviz, erik çekirdekleri, buğday taneleri ve palamut ağacı bulunmuştur. İnsan henüz bu çağda tarımı bilmemektedir. Bu devirde yapılan formlar, Maglemase Kültürü adı altında değerlendirilmiştir.

Toprağa yerleşmenin Ancylus Devri'nde olduğu üzerinde bilim adamları hem fikirdirler. Ancylus ismi, Ancylus Gölü'ne (sonraki Baltık Denizi) atfen verilmiştir. Bu gölde Ancylus Fluvialis denilen bir tatlı su sümüklü böceği yaşamakta idi (İ.Ö.6000). Bu devirde, Orta Avrupa'da buzullar tamamen ermişti. Ancylus Gölü eskiden tatlı sulu bir göldü ve henüz Atlantik Okyanusu ile birleşmiş değildi. Atlantik Okyanusu bugünkü seviyesinden 90 metre aşağıda bulunuyordu. Ancak buzullar eridikten sonra Okyanus bugünkü seviyesini bulmuş ve Ancylus Gölü ile birleşmiştir. Buzulların erimesi, bu yörede iklimin değiştiğini göstermektedir. Kışlar ılık, yazlar ise sıcak geçmektedir. Buzullar Baltık memleketlerinde eridikten sonra, Ancylus Gölünün meydana geldiği

anlaşılmaktadır. İşte toprağa yerleşmenin bu sıralarda başladığı tahmin edilmektedir. İklimin değişmesi ile ormanlar çoğalınca, ağaç kesmek için saplı baltalar yapılmıştır. Kuzey Avrupa'da Ertebolle'de, bu çağın en önemli özelliği olan, kap kacak kalıntıları bulunmuştur. Toprak kaplar sivri diplidir. Bunlar kuma sokularak oturtulmakta idi. Toprak kap ile Tarih Öncesi Orta Taş Çağı başlar. Toprağa yerleşmenin bu tipik izlerini Danimarka'da, İngiltere'de, Almanya'da, İrlanda ve Fransa'da görüyoruz. Almanya'da da Branderburg'da Maglemose üslubunda bir çeşit seramik oluşturulmuştur.



Mezolitik devre ait kalıntılar araştırıldıkça, daha bir çok ülkelerde bulunmuştur. Anadolu, Suriye, Mezapotamya, bu arada önemli kazı yerleri arasındadır. Toprağa yerleşmenin ilk izlerini Klikya'da Mersin civarında yapılan kazılarda rastlanmıştır. Genel olarak tarımın İ.Ö.6000 ile 4000 yılları arasında başladığı kabul edilmektedir. Filistin'de bu tarihlerde kullanıldığı tesbit edilen biçici bıçaklar bulunmuştur. Irak'ta ve kuzey Afrika'da toprağa yerleşme izleri Avrupa'da daha eskidir. İnsanlar hayvan evcilleştirmeye başlamıştır. Orta Taş devrinde, insanlar ile bazı hayvanların birlikte yaşadığı, insan iskeletleri ile hayvan iskeletlerinin yanyana bulunmasından anlaşılmaktadır. Orta Taş devrinin tüm kültürü olan Maglemose'de köpeğin evcilleştiği, balık avının yapıldığı anlaşılmaktadır. Balık avlamak için ağzı delikli balık sepetleri bulunmuştur. Ağacın baltalar ile düzeltilip ev yapımında bulunan ev kalıntılarında anlaşılır. Ağaçtan sepet yapımına ve balık ağı örülmesine başlanmıştır. Örneğin çakmak taşları, Norveç'deki bir adadan getirilip bütün Avrupa'ya dağıtılıyordu. Ticaret için büyük kayıkların Mesolitikum'da yapıldığı kesindir. Ancyclus devrine ait (İ.Ö.6000) bir kayıkta bulunmuştur. Kar ayakkabıları da Mezolitikum'a aittir. Orta Taş çağında başlayan tarım kültürünü yansıtan bu sanatın örneklerini Doğu İspanya'da, İskandinavya'da, Rusya'da, Kuzey Afrika'da, Anadolu'da ve Mısır'da görüyoruz. Doğacı İskandinav sanatı Buzul Çağının devamıdır. Fransa ile İspanya'daki resimler son Magdalen'in çizgilerle yapılmış formuna bağlıdır. Ancak İskandinav sanatı, Buzul Devrinde esas olan vücut hacmini modle etmeyen çizgi karakteridir. Bazen boya da kullanılmıştır. Bu resimler genel olarak kayalara derin çizgilerle

yapılmıştır (Norveç ve İsveç'de). Bu resimlerin en eskileri doğacı olup, hayvanları tasvir eder. Kayalara dikkatle ve kuvvetli kontur çizgileri ile kazınmış ve cilalanmıştır. Bu resimleri şematik hayvan figürleri izler. Bu bir geçiş devridir. Üçüncü devirde ise, stilize edilmiş insan şekilleri görülmektedir. Artık hayvan biçimlemesinden uzaklaşmaktadır. Böylece insan kendini konu olarak ele almaya başlamaktadır.

Genel olarak Mezolitik çağın resim özelliği, doğacı bir resimden kuvvetli bir stilizasyona giden anlayıştır. İskandinav resimleri de zaman farkı ile güneydeki özellikleri taşırlar. Bu kuzey resimleri İ.Ö.6000 ile 5000 yılları arasında yapılmıştır. Bu tarihler İskandinavya'daki buzulların erimesine göre hesaplanmıştır. Bazı kayalar üzerindeki resimlerin stilizasyona vardıkları görüldüğünden bunların bronz devirde yapıldığı anlaşılmaktadır. Aslında bronz devri resimleri, İskandinavya'da tamamen stilize edilmiş bir biçim gösterir.

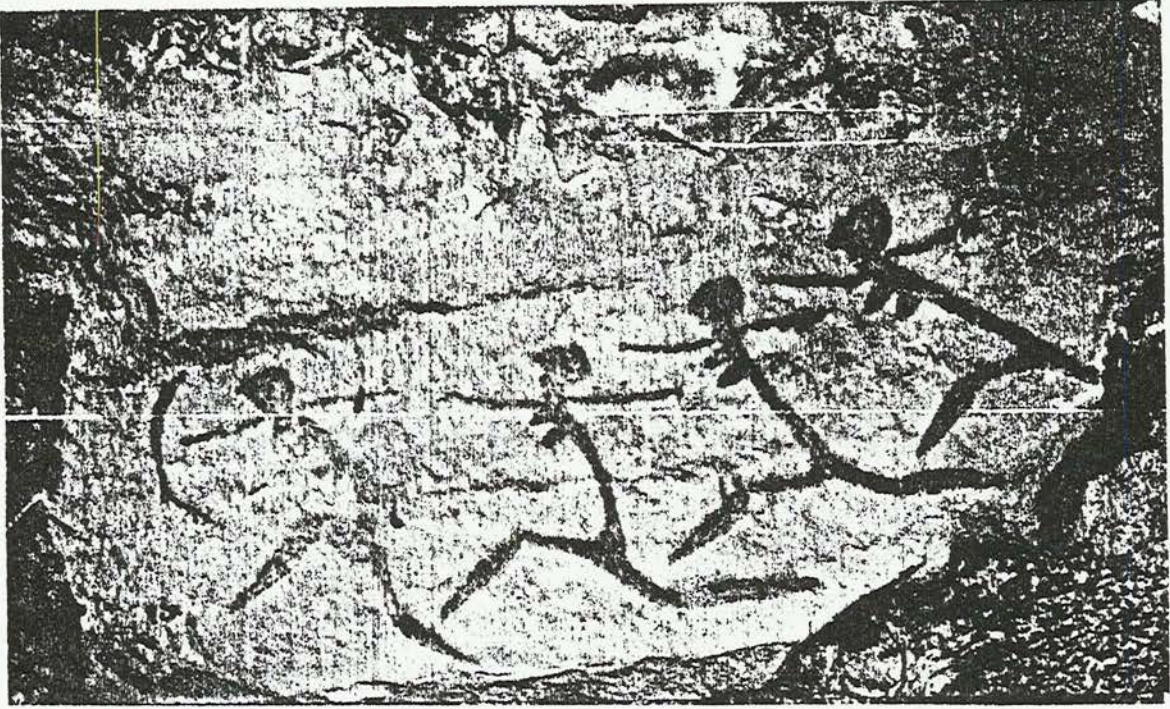
Hiç kuşku yoktur ki, İskandinavya'daki resimlerde, büyü ile hayvanı cezbetme düşüncesine dayanır. Resimleri yapanlar büyücüdürler. Bugün bile Kuzey memleketlerinde oturan Lap'lar aynı stilde ve anlayışta resimlerin önünde kurban kesmektedirler. Bu resimler demir oksitli boyalar ile yapılmıştır. Buzul devrinde olduğu gibi, Mezolitik devirde de büyücüler okullar kurmuşlardır. Çünkü aynı ekolden çıkmış resimler, ayrı ayrı yerlerde görülmektedir.

Genel olarak Mezolitik resimlerde hayvanların arka ayakları

yoktur. Boynuzlar perspektif içinde görülmemiştir. Resimler, hacimli değil, yüzeysel biçimde düşünülmeğe başlanmıştır. Yavaş yavaş yüzeysel ifade kuvvetlenerek, yarı şematik, hayali ve gerçekten uzak formlara ulaşmıştır. Resimlerin dilinden, açık olarak avcılığın sürdüğünü anlıyoruz. Kuzey ülkelerinde Buzul çağının şartları devam ettiğinden hayvan bol olup bunların avcılığı da kolaydı. Buna karşılık güneyde av hayvanları azaldığından, yeni bir yaşama şekli gerekiyordu. İskandinavya sanatı bütün olarak, avcı kültüründen hayvan evcilleştirmeye yönelir. Buna karşılık Doğu-İspanya sanatı, avcılıktan çiftçiliğe ve hayvan evcilleştirmeye olan geçişi gösterir. İskandinavya resimlerinde kayaya hakimiyet daha derindir. Doğu-İspanya resimlerinde ise, bu kazıma çok yüzeyseldir. Ve bu güney bölgelerin sanatında canlı bir renk ve ifade kuvveti görülür. Doğacı olmakla beraber Buzul Devrinin plastik ifadesine sahip değildir. Gerçeğin anlatımı da terk edilmiştir. Hayvanlar objektif bir gözle görülüyor, fakat gerideki ayakları resmedilmiyordu. Figürlerin kenarları konturla, ortası yani iç formları lekeyle ifade ediliyordu. Böylece resimlerde plastik ifade kayboluyor, bunun yerine yüzeyselleşme başlıyordu. Bu olay, yüzyılımızın başında empresyonizm, fovizm ve ekspresyonizm ile yeniden tekrar etmiştir. Mezolitik çağda hayvan resimlerinin azaldığı ve bunun yerini insan figürlerinin almaya başladığı görülür. Buzul çağında da bazı insan figürlerine rastlanmaktaydı. Ancak Mezolitik Çağ'ın insan figürleri, stilize edilmiş resimlerdir. Bazı figürler gayet rakursi pozisyonlarda gösterilmiştir ve insana hayret vericidirler. İnşai tarzda yapılmamışlardır. Resim unsurları gerçekçi olmayıp, tamamen artistik buluşa eğilim gösterirler. Fakat bu doğadan uzaklaşma,

kompozisyon bütünlüğünü sağlamak için gerekli olmuştur. Hayvan resimlerindeki iç form, düzenli bir leke düzeni gösterir. Leke düzeni yüzeydedir. Bu ifadenin, toprağa yerleşme ile soyutlamaya yöneldiği görülür.

Buzul Çağının sonuna kadar insanların yiyeceklerini hazır olarak doğadan aldıkları anlaşılır. Yani insan yiyeceğini doğadan gasp yoluyla sağlıyordu. Fakat bu çağda insan avcıdır ve yabani meyveleri toplayarak geçinir. Taştan baltasını, ağaçtan yayını ve mızrağını, kafataslarından kap kacağını yapmaktadır. Avı için büyü yapar, tuzaklar kurar. Avını kayalara resmeder, resimde onu öldürür. Böylece avını yakalayacağına inanır. Buzul devrinde insan düşüncesi hayvanla ilgilidir. Kendini problem olarak ele almamıştır. Mezolitik çağda ise insanın kendini gözlemlediği görülüyor. Buzul çağında insan resimleri canavarca değildir. İnsanın içini ürperten bir anlatım yoktur. Henüz neyin iyi neyin kötü olduğunu bilmemektedir. Günah fikri henüz onda doğmamıştır. O aynen Eskimolar, Buşmanlar gibi neşeli, sağlıklı bir vahşidir. Kendisinin yaptığı işler canavarcadır. Fakat onda canavar tasavvuru yoktur. Bu devrin insanı, bol su, ağaç, av, meyve ve zengin bir doğa içindedir. Ölülerini, ölüye ilişkin eşyalarla birlikte ve yaşayan bir insanın neye ihtiyacı varsa onlarla beraber gömüyordu. Ayrıca Buzul Çağı insanları, ölünün rengini kaybettirmek için onları kırmızı toprak boyalarla boyuyorlardı. Görüyoruz ki Buzul Çağı insanında öldükten sonra yaşanıldığı inancı vardı. Fakat henüz cennet ve cehennem kavramları yoktu.



Bu çağın resimlerinde bir şey üzerinde kafa yormak olmadığı gibi, düşünülmüş bir tasarımda yoktur. Bu resimler tamamen hali gösterirler ve içinde yaşanan somut dünyanın aynasıdır. Demek ki Buzul Çağı insanının dünyası, soyut olmayan bir bütünle ilgilidir. Bu devrin sonundaysa, insan tamamen bir başka ortamdadır. İnsan artık kendini gözlemlemektedir. Resimlerindeki hayvanların yerini insan almıştır. Hayvan resimleri tamamen kaybolmamakla beraber azalmıştır. Bu olayı Mezolitik Çağ'da görüyoruz. Henüz tarım, hayvanları evcilleştirme ve çanak gömlek gibi tasarımlara ait buluşlar yoktur. Fakat bütün bu buluşların hazırlıkları görülmektedir. Bunların hazırlanma devri yani Orta Taş Çağı İ.Ö.10000-4000 arasındır. Verilen bu tarihler Güney Avrupa içindir. Kuzey Avrupa'da ise İ.Ö.10000 ile 2000 arasındır. Mezopotamya ve Mısır'da tarımın ilk kez görülmesi gereken kazılardan ve gerek din kitaplarından bilinmektedir. Tarımla, insanoğlu tüketicilikten üreticiliğe

geçiyor. Bu olay, insanlığın oluşunda büyük bir değişmeyi göstermektedir. Tarımla beraber toprağa yerleşme başlıyor. Tarım yapılan yerlerde köyler kuruluyor. Kalabalık bir insan topluluğunun çalışması, toprağın ürün vermesi fikri, bereket sırrı, ölüm ve doğum üzerinde düşünme, tohumun verimliliği üzerinde endişe, hava, güneş, yağmur gibi etmenler üzerinde endişeler ortaya çıkıyor. Mevsimlerin izlenmesi, bunların değerlendirilmesi, çiftçiliğe ait aletlerin gerektiği, hayvan kuvvetinden yararlanma gibi problemler doğuyor. Bitkileri gözlemlerken, yağmur ve özellikle rüzgar gibi görünmeyen kuvvetlere hükmeden bir Tanrı fikri doğuyor. Tanrı'nın insanlara hakim olduğu, onun yiyeceğini verdiği, bereket düşüncesi ortaya çıkıyor. Böylece insan düşüncesi ortaya çıkıyor. Böylece insan düşüncesi bereket, can ve evren tasavvuruna varıyor. İnsan kafasında, Buzul Çağının somut dünyası dışında, soyut bir tasarımlar dünyası doğuyor. Böylece insanda kendi bilinci doğuyor. Kişilik fikri, dünya yüzünde ilk defa insanın bilincine yerleşiyor. İnsan düşünür oluyor. İnsanoğlu hazır yiyici durumundan, kendi gücüyle yaşama durumuna geçiyor. Bundan ötürüdür ki, din kitaplarında Tanrı Adem'e ağaçtaki kendi kendine yetişmiş meyveyi yemeyi haram ediyor. Yâni Tanrı, insanın hazırcı ve yağmacı olmasını istemiyor.

İnsan bu durumda dünyada görünmeyen şeyler üzerinde düşünmeye başlıyor. Düşündüğü şeylere ad veriyor ve Buzul Çağı insanının somut dünyası dışında, soyut bir dünya kuruyor. Bundan dolayı hayvan artık resmin konusu olmuyor. Verimliliğin, büyümenin gelişmenin nedenleri görülebilir şeyler olmadığından, bunların

sembollerle ifadesi başlıyor. Verimlilik, kadın ve su düşüncesiyle anlatılıyor. Bundan dolayı toprağa yerleşme ile kadın heykelticileri çoğalıyor. Bir çemberin dörde bölümü, mevsimleri; yılan ve ay gene bereketi temsil ediyor. Bütün bu gerçekler, ilk olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Mezopotamya, Mısır, Çin ve Avrupa'da yapılan kazılar sonucu anlaşılmuştur.⁵⁵

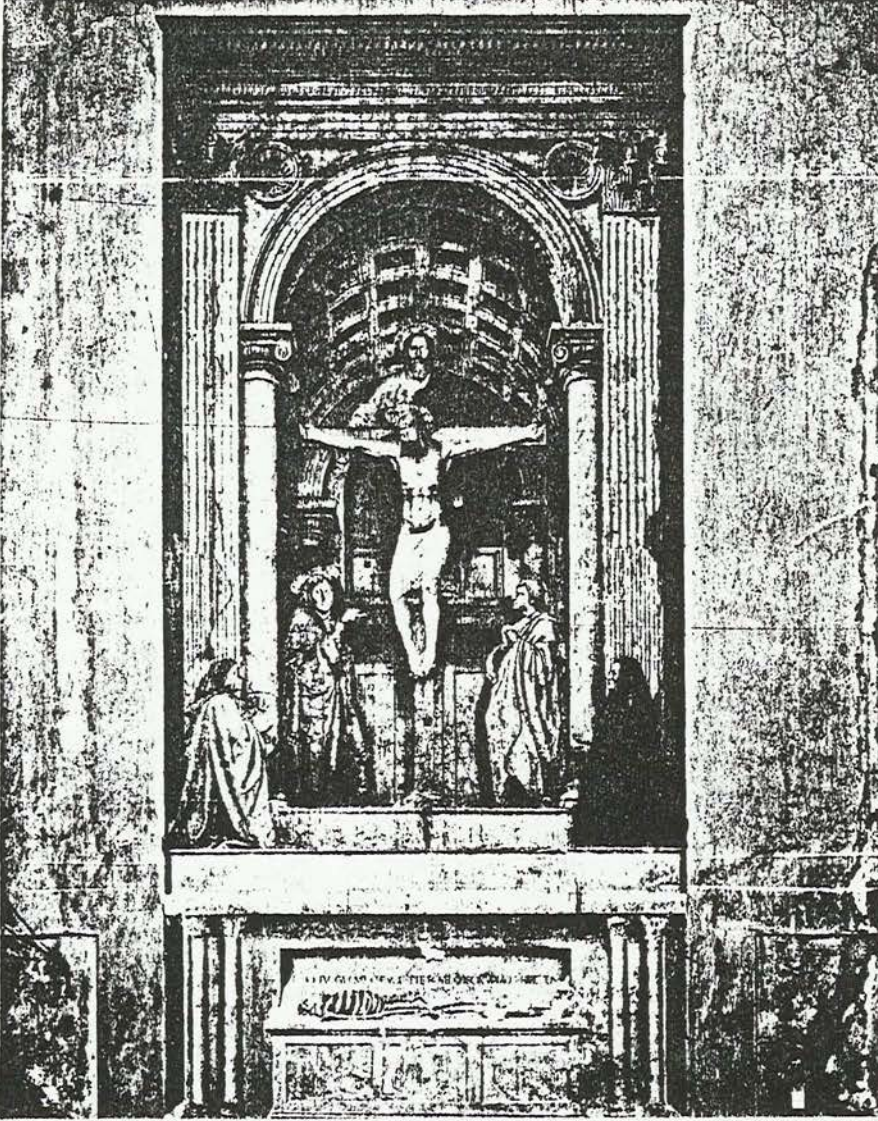
3.2. DERİNLİK YANILSAMASINA GÖRE DÜZENLENMİŞ RESİMDE MEKAN KAVRAMI

1400 yıllarına dek sanat, Avrupa'nın hemen her yerinde benzer bir gelişme göstermiştir. XV.yüzyılın başında sanatın yalnızca kutsal bir öyküyü anlatmaktan öte, aynı zamanda gerçek dünyanın bir parçasını da yansıtabileceği anlaşıldı. Bu umut ve inanç hiç bir yerde Floransa'daki kadar yoğun olmadı. Bu yeni inancı duyan sanatçı kümesinin önderi mimar Filippo Brunelleschidir. Brunelleschi, yalnızca mimari alanda Rönesansın bir önderi olmamıştır. Gelecek yüzyılların sanatını egemenliğine alacak önemli bir bulguyu, perspektif ona borçlu olduğumuz sanılmaktadır. Kısaltımı kullanabilen Yunanlılar, derinlik yanılısamasını yaratabilen Helenler, nesnelere geriledikçe küçülmelerini öngören matematik yasaları bilmiyorlardı. Bu sorunu çözmek için gerekli matematiksel araçları sanatçıların eline Brunelleschi verdi.

Yapıtın ressamı Massaccio tüm resim sanatını devrimleştirmiştir. Brunelleschi'nin yeni üslubuna göre yapılmış bir kiliseciliği belirtmek

⁵⁵ TURANİ, Adnan, Çağdaş Sanat Felsefesi, Ankara, 1974.

için duvarın delindiği izlenimini veren bu resim perspektifle beraber zamanının tüm resimsel birikimini gösteriyordu. Masaccio'nun, figürleri perspektif yasalarına göre çerçeveleyip, vurgulamak istediği şey, heykelsi ağır başlılıktır.



MASACCIO:
Kutsal Üçlü,
Meryem, Aziz
Yahya ve
bağışçılar.

Figürler dokunulabilir niteliktedir. Rönesans'ın büyük sanatçıları için bu yeni yöntemler ve yeni buluşlar amaç değildir. Bu araçlardan, konuları insanlığın belleğine daha iyi kazımak için

yararlanılıyordu.

Yeni perspektif sanatı, gerçeklik yanılsamasını artırıyordu. Bilim ve klasik sanat bilgisi, bu andan itibaren İtalya'nın Rönesans sanatçılarının tartışmasız bir mülkiyeti haline geldi. Ama bu durum Kuzeyli sanatçıları da etkiledi. Bu devrimci buluşları hemen yenileyici bir öğeye dönüştüren sanatçı Kuzeyli Jan van Eyck (1390?-1441), gerçekliği her ayrıntısıyla yansıtabilmek için resim tekniğini geliştirmek zorundaydı ve yağlı boyayı buldu.

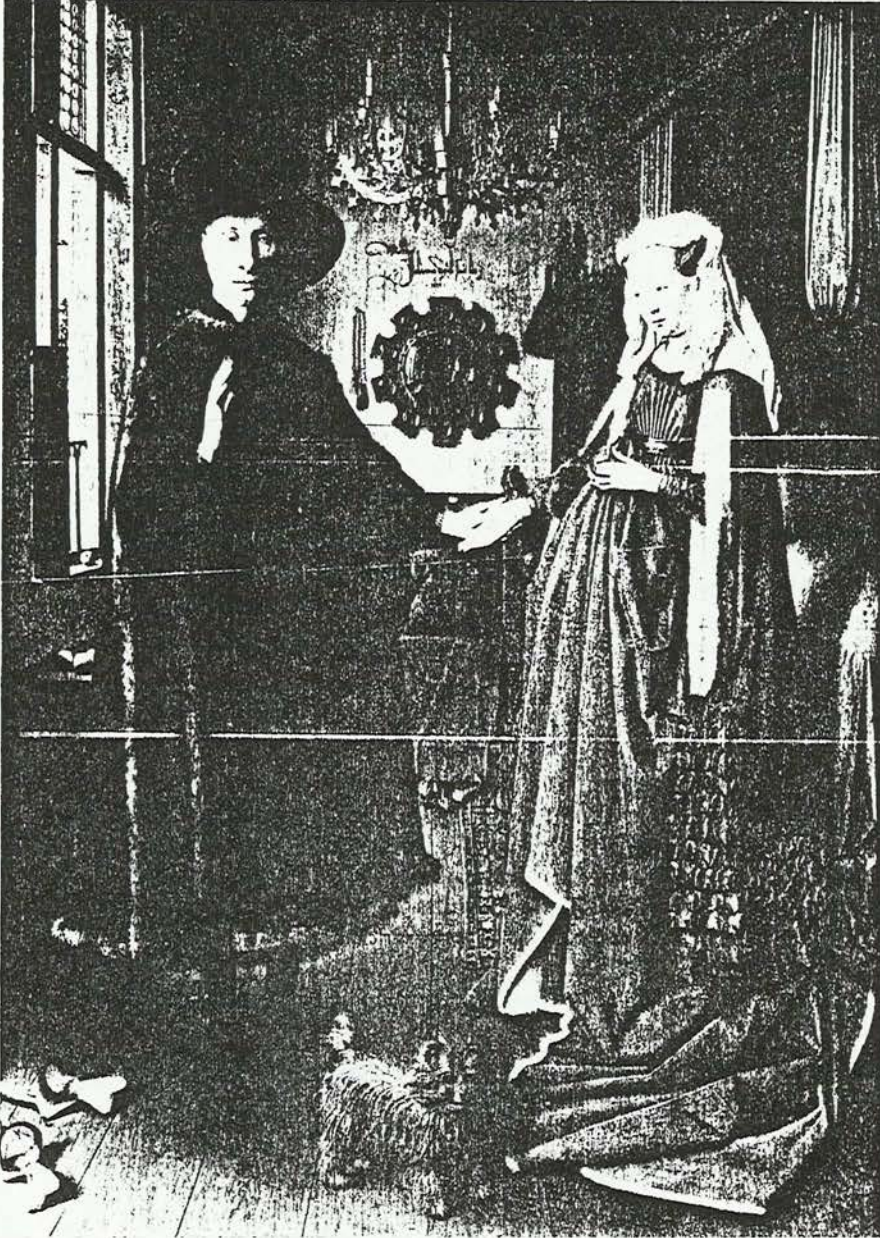
Van Eyck'ın sanatı Masaccio'nun yapıtları gibi yeni ve devrimci; gerçek bir dünyanın herhangi bir köşesi, büyüyle sanki; tuvale anında geçirilmiş gibiydi. Tarihte ilk kez, sanatçı, sözcüğün tam anlamıyla, tam bir görgü tanığı durumuna gelmişti.⁵⁶

İmge ile gerçeğin arasındaki ayrımın belirsiz olduğu ilkel insan henüz, iki boyutu algılayabiliyor ve yüzey imajı veren çizgisel görüntü oluyordu. Resmin bütün ve parçaları üzerindeki iki boyutlu anlatımı "Rönesans" adı verilen bu dönemde değişmeye başlamıştır. Artık resim; yüzey olmaktan çıkmış, derinlik yanılsaması dediğimiz üçüncü boyutu kazanmıştır.

Yüzey halinde tasvirden derinliğine tasvire doğru bir gelişme oldu, dendiği zaman bununla bir yenilik söylenmiş olmamaktadır. Çünkü

⁵⁶ GOMBRICH, E.H., "Gerçekliğin Ele Geçirilmesi" Sanatın Öyküsü, Ankara, 1980, s. 176, Çev. B.Cömert.

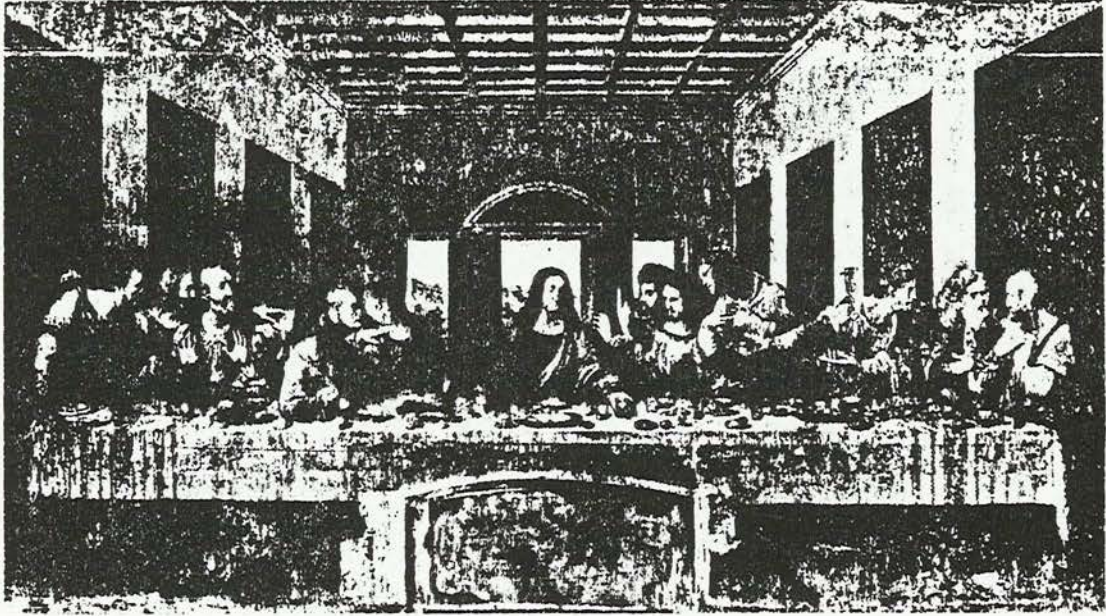
üç boyutlu form ve uzayın derinliğini ifade için tasvir imkanları yavaş yavaş gelişmiştir.



JAN VAN
EYCK:
Arnolfini'nin
evlenmesi.

16.yüzyılda, yâni sanatın tam da uzayı tasvir için bütün imkanları elinde bulundurduğu sırada, formları düzlem üzerinde toplamak ilke olarak kabul edilmişti; bu düzlem kompozisyonu ilkesi sonradan,

17.yüzyılda yerini apaçık bir derinlemesine kompozisyona bıraktı. Birincisinde bütün dikkat, sahnenin önüne paralel, birbiri ardına sıralanan düzlemlere çevrilidir; ikincisindeyse gözü bu arka arkaya düzlemlerden kurtarmaya, onları değerden düşürmeye ve görülmez hale getirmeye çalışmıştır. Bunun için resmin ön ve arka kısımları bir bütün halinde birleştirilmiş ve bunun sonucu olarak da seyirci derinliğine bağlılıkları görmeye zorlanmıştır.



LEONARDO DA VINCI: Son Akşam Yemeği.

15.yüzyıl incelendikten sonra Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" ile karşı karşıya gelen bir kimse, bu tablonun kendi üzerinde tam da bu bakımdan yaptığı etkiyi asla unatamaz; daha önce de kutsal sofraya ile İsa ve Havariler grubu, tablonun ön kenarına paralel olarak yerleştirildi; ama burada ilk defa, kişilerin yan yana duruşları ve uzayla olan orantıları öylesine anıtsal bir içine kapalılık kazanır ki, düzlemler sanki ortadan

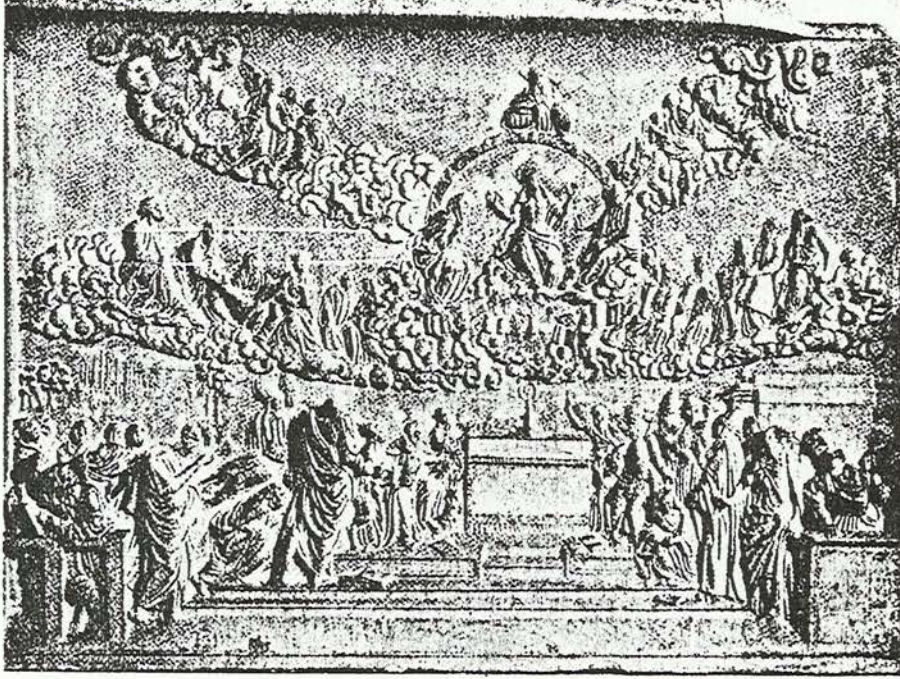
kalkıvermiştir.



RAFFAEL, *Mucizeli Balık Avı*

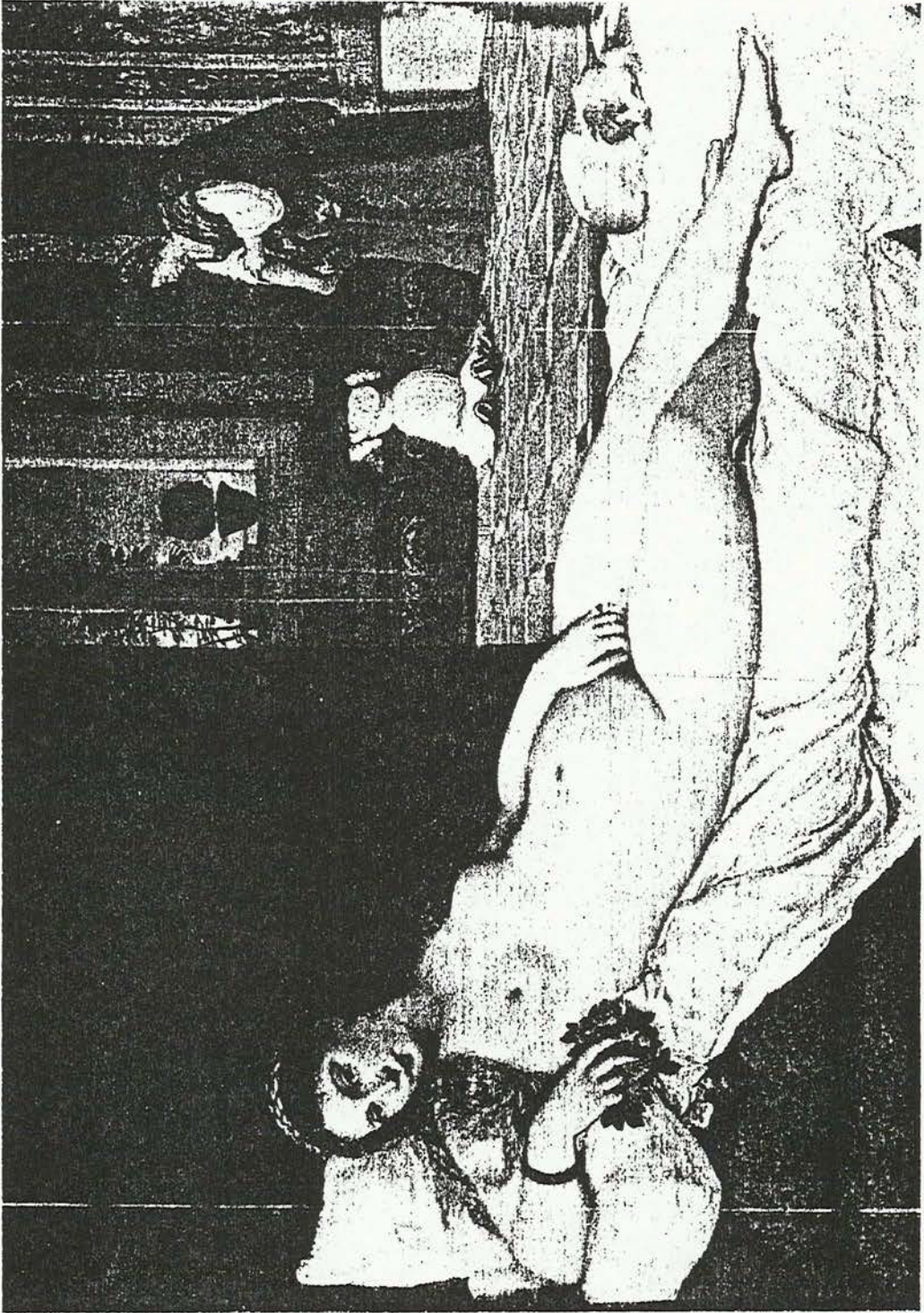
Raffael'in "Mucizeli Balık Avı"nda figürlerin tıpkı bir kabartmada olduğu gibi, arka arkaya düzlemler üzerine yerleştirilmesiyle elde edilen etki tamamiyle yeni bir yoldadır. Velasquez ya da Tizian'ın yatan Venüs tasvirlerindeki gibi tek figürlerde de durum başka değildir. Hepsinde form resmin, kendine uygun olan esas düzlemine yerleştirilmiştir. Bu tasvir tarzı bu düzlemlere bağlılığın sürekli olmadığı, yer yer görüldüğü hallerde de, figürlerin aralarında açıklıklar bulunduğu, ya da Rafael'in Disputa'sında olduğu gibi figürler düz bir çizgi üzerinde dizilecek yâni üzerinde buldukları yüzey bir düzlem olacak yerde, geniş bir yay şeklinde olması halinde kendini açığa vurur. Raffael'in Heliodor'u gibi kompozisyonlarda görülen, yandan gelen bir

hareketin çok eğik olarak derinliğine gittiği durumlarda, bu şemanın dışına çıkmaz; bunda göz, derinden gene yukarıya çevrilir ve içgüdüsel olarak, önceki sol ve sağ grupları aynı daire yayının esas noktaları olarak birleştirir.

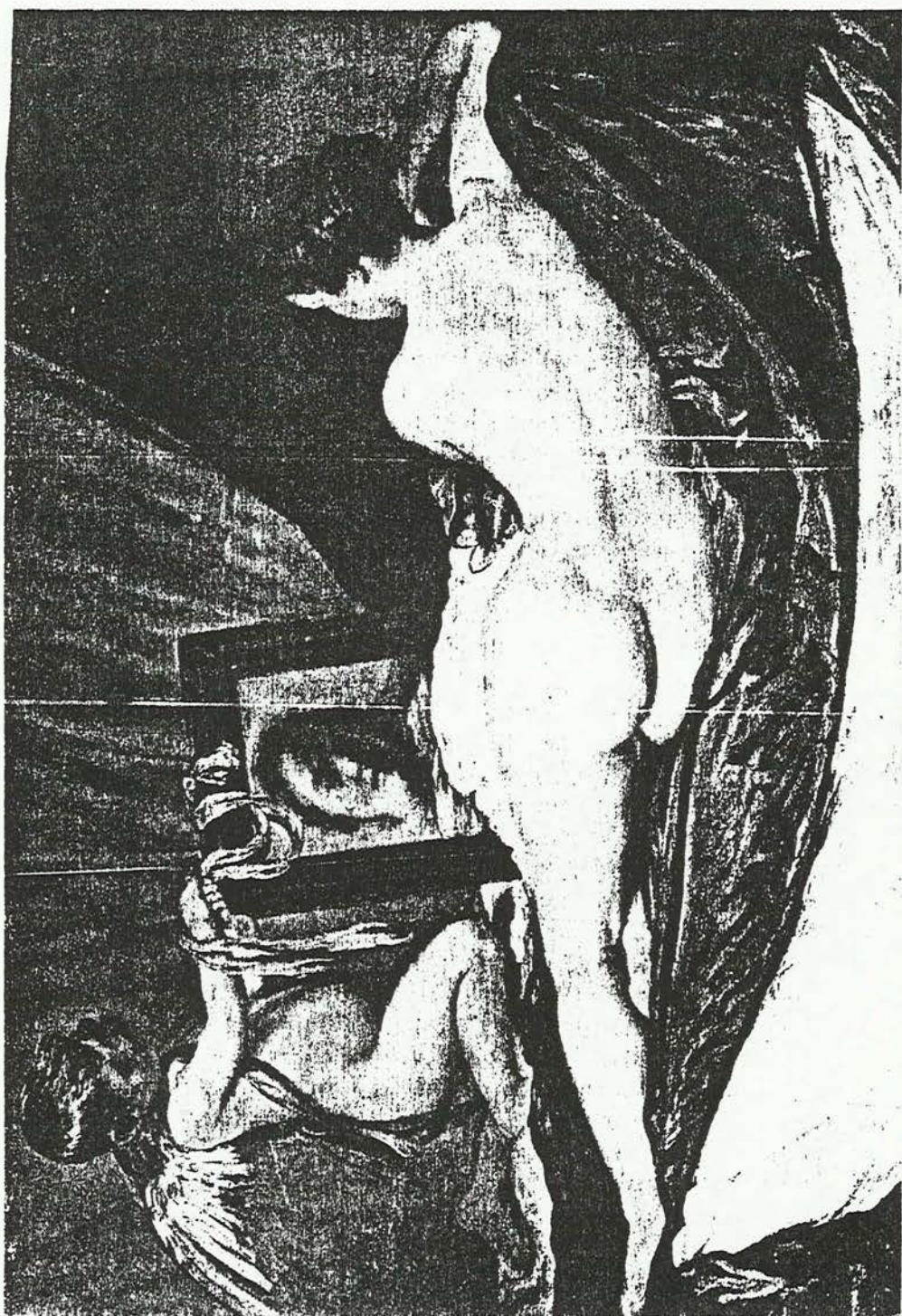


RAFFAEL, *Disputa*

Ama bu klasik düzlem üslubu, tıpkı, bütün çizgilerin bir düzleme muhtaç olmaları yüzünden, akraba olduğu çizgisel üslup gibi, belirli bir süreye bağlı kaldı. Bir gün geldi ki, bu düzlemler üzerinde toplanış gevşedi ve resim elemanlarının derinliğine sıralanması başladı. Resmin içeriğinin birbirinden ayrı düzlemler halinde çözümlenemediği, tersine onun can damarının yakın kısımların uzaktakilerle olan ilişkisinde aranması gerektiğinin göze çarptığı her yerde artık, belirli düzlemlerle tasvir üslubu yoktur. Gerçi düşünsel bir ön plan daima bulunacaktır, ama artık, şeklin tatamiyle tek bir düzlem üzerinde kalabileceği kabul edilmeyecektir. İster tek figür olsun, ister çok figürlü bir bütün olsun,



TIZIAN, *Venitùs*

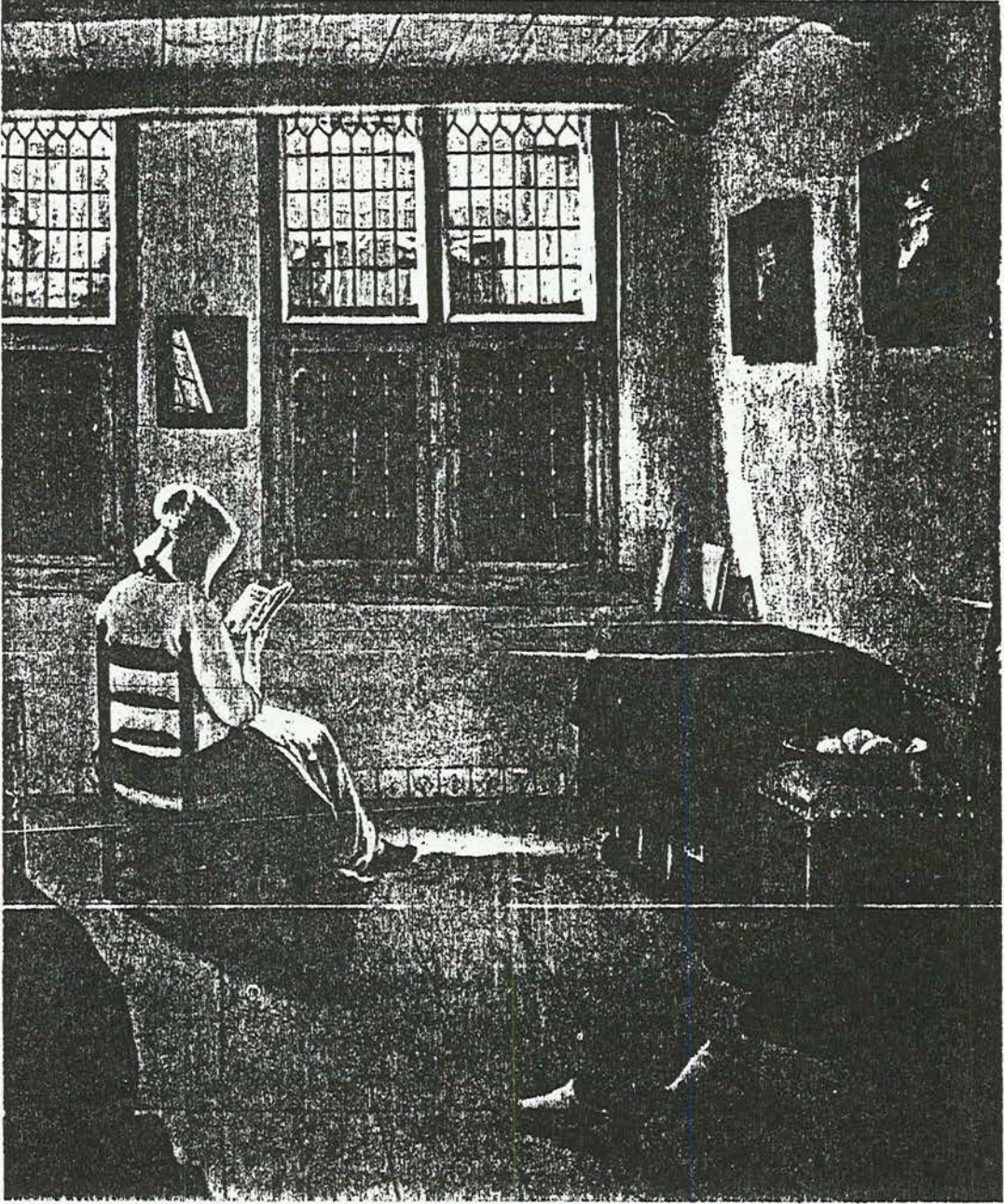


VELASQUEZ, *Veritas*

böyle bir etki yapabilecek herşey artık ortadan kalkmıştır. Hatta bu etkinin kaçınılmaz gibi görüldüğü; örneğin bir çok kimselerin yanyana ön planda durdukları gibi durumlarda bile bunları bir sıra halinde yerlerinde dondurmanın ve gözü, derinlikle olan ilişkiyi daima izlemek zorunda bırakmanın yolu bulunmamaktadır.

15.yüzyılın melez çözüm yolunu bir tarafa bırakırsak, burada da çizgisel üslubun gölgesel üsluptan farkı kadar birbirinden ayrı iki tasvir tarzı ile karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Gerçi kolayca, burada gerçekten, herbirinin kendine özgü değerleri olan iki üslubun varlığı ve birinin değerlerinin yerine öteninkilerin geçirilip geçirilemeyeceği; ya da derinliğine tasvirin, yeni bir şey getirmeden sadece uzay sağlayan vasıtaların daha çoğunu içerisine almaktan başka bir şey yapıp yapmadığı tartışılabilir. Ama iyi anlaşılırsa, bu kavramlar birbirine kökten karşıt ve kökleri dekoratif duygudadır; bunları sadece gerçeğe benzetme ilkesiyle açıklamak imkansızdır. Uzayın derinlik derecesinin hiç bir önemi yoktur, önemli olan sadece bu derinliğin duyulabilmesidir. Hatta 17.yüzyılda, görünüşte sadece genişlemesine kompozisyonlara gidildiği zamanlarda bile, karşılaştırmalı bir bakış bunların ilkelerinde kendilerinden öncekilerin görüşlerinden ne kadar ayrıldıklarını meydana koyar. Şüphesiz, Hollanda'lıların tablolarında, Rubens'in gözü resmin içine doğru çeken hareketleri aramak boşunadır, ama Rubens'in bu sistemi de sadece derinlik kompozisyonlarından tek biridir. Genel olarak birinci planla en arka plan arasında plastik karşıtıklara hiç lüzum yoktur. Vermeer'in "Okuyan Kadın" adlı tablosu profilden gösterilmiş ve

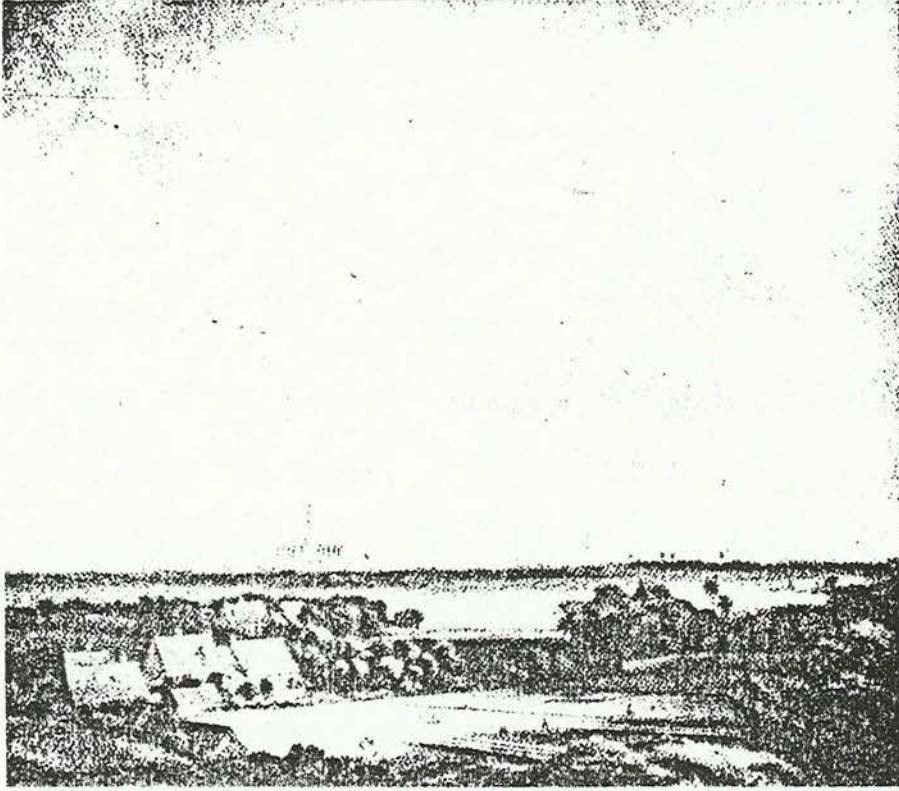
düz bir duvarın önüne yerleştirilmiştir, onun 17.yüzyıl anlamında bir derinlik kompozisyonu oluşu, gözün kendiliğinden duvarın en parlak



JANSSENS, *Kitap Okuyan Kadın*

aydınlanmış olan kadın figürleriyle birleştirilmesinden ileri gelmektedir. Ruysdael'in, "Haarlem'e Bakış" resminde tarlaları eşit olmayan aydınlıklarda yatay şeritlere ayırmasının, arka arkaya planlar halindeki eski tasvir yoluyla hiç bir ilişkisi yoktur. Çünkü bu şeritlerin arka arkaya oluşlarının tümü, tek tek şeritlerden çok fazla seyirciyi etkiler, zaten bu şeritleri nesnel bir yolda birbirinden ayırmak da mümkün değildir.

RUYSDAEL, *Haarlem'e Bakış*



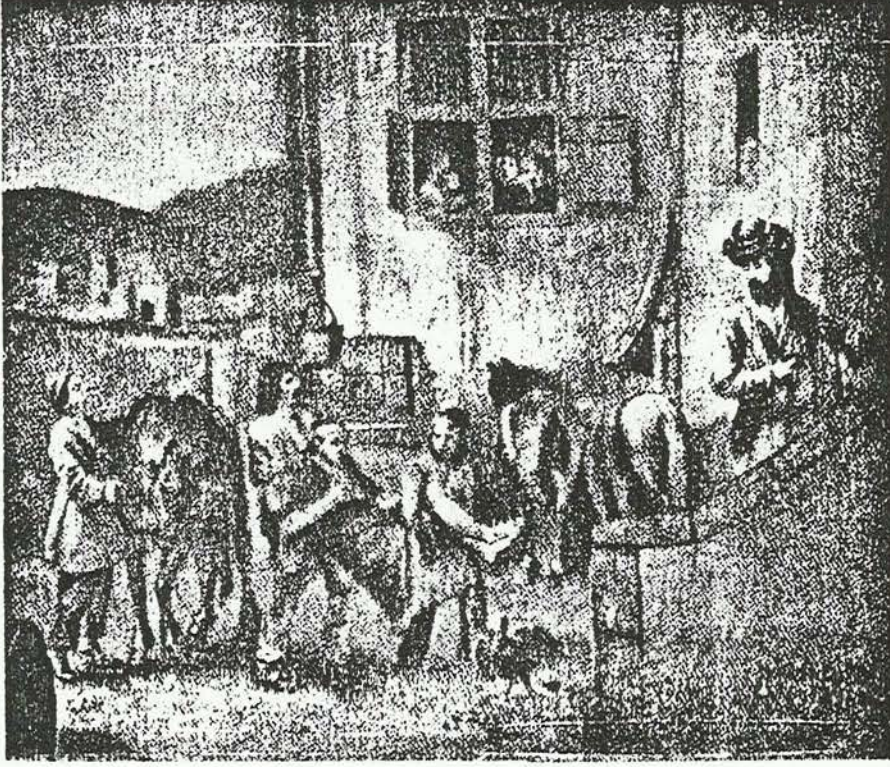
Uzun zamandan beri üç boyutluluk yanılsamalarını daha da arttırmak için ışık ve gölge de kabartma aracı olarak kullanılmaktaydı. Leonardo da Vinci, özellikle formun aydınlık kısımlarını karanlık bir fonun önüne koyması ve karanlık bir formu düz aydınlık bir fonla belirtmeyi tavsiye eder. Ama bu, karanlık bir cismi, aydınlık olan başka

birinin önüne, onu bir dereceye kadar örtecek yolda yerleştirmekten başka bir şeydir; bu yolla yapılan resimlerde, ışıktaki olanın kendine çektiği göz onu ancak karanlık alanla bağıntılarına göre kavranabilir ve böylece, ışıklı olan, ön plandaki karanlık cisme göre daima biraz uzakta görünür. Resmin tümüne uygulanınca bu, karanlık ön plan önemli motifin doğması sonucunu verdi.

Üstünkörü gözlemlere dayanarak bu olguyu basma kalıp bir formüle bağlamak hiç de doğru değildir. Rembrant, genç bir delikanlı iken, devrinin, formların derinlemesine sıralama yolunda bol bol eser vermişti; ama ustalık çağında bundan ayrıldı; 1632 tarihli "İyi Yürekli Samiriyeli" ofortunda figürlerini yapay bir şekilde ve hilesel olarak derinlemesine düzenleyerek hikayesini anlattığı halde, aynı konuyu işleyen ve şimdi Louvre Müzesi'nde bulunan 1648 tarihli tablosunda bunları sade bir şekilde yan yana koyuvermekle yetinmiştir. Ama bu asla, eski üsluba dönüş olmamıştır.

Her resimde derinlik vardır, ama derinlikler, uzayın paralel dilimlerine ayrılmış olması, ya da bir hareketin her şeyi derinlemesine birleştirerek canlandırmasına göre başka başka etki yaparlar. 16.yüzyılın kuzey resminde manzara resimlerini, o zamana kadar görülmemiş bir sükûn ve belirlilikle, birbiri ardı sıra paralel kuşaklar halinde yayabilen Patanier olmuştur. Belki de bütün ötekilerden fazla onunla, bu sanatın bir dekoratif ilkedden türemiş olduğunu anlayabiliriz. Bu kuşaklar halindeki uzay, hiç bir zaman, derinliği gösterebilmek için başvurulmuş bir çare değildir, tersine, ressam ardarda tabakalardan zevk aldığı için bunu

yapmıştır. Bu çağ, uzayın güzelliğini ancak bu şekilde tadabiliyordu. Mimaride de durum böyleydi.

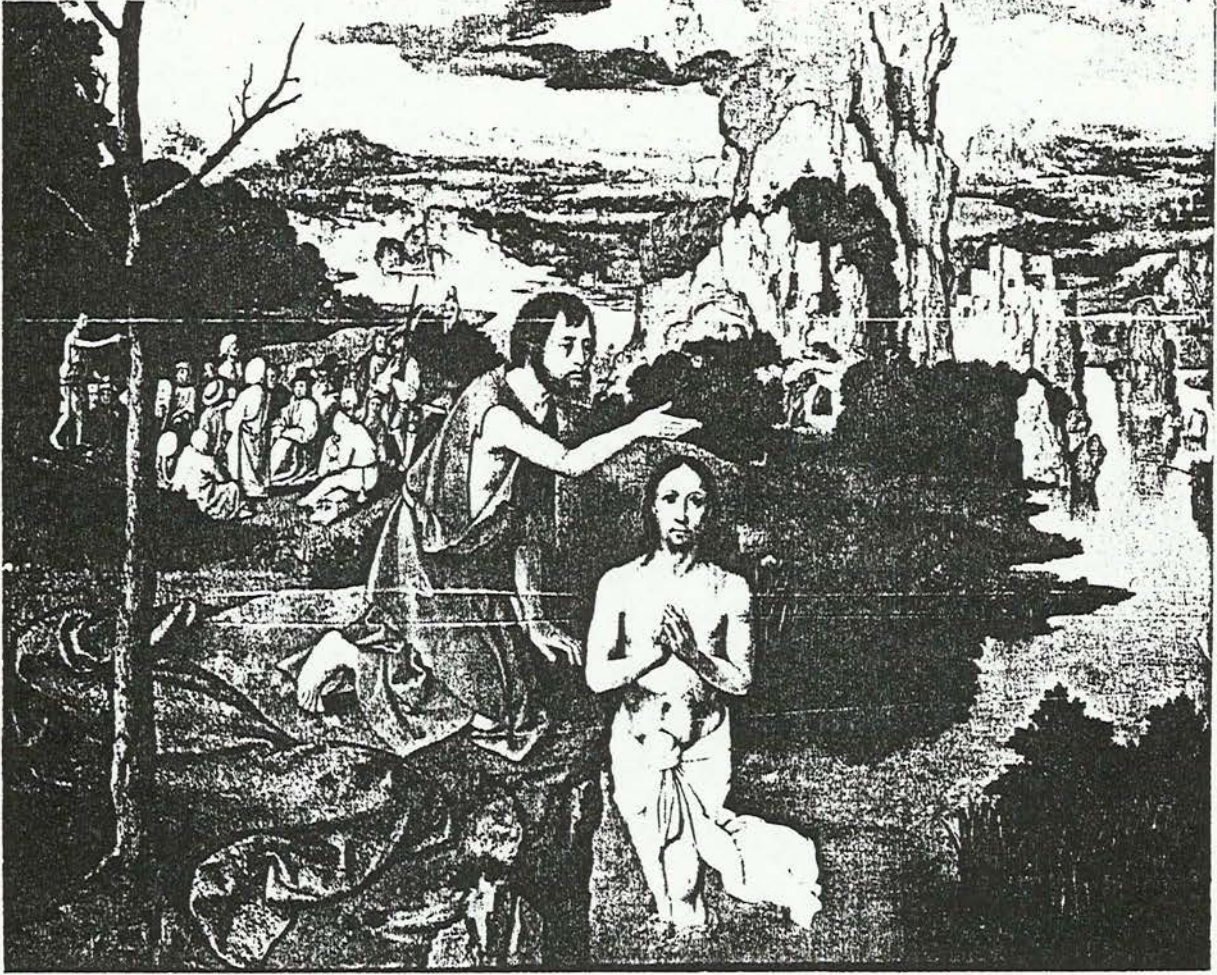


REMBRANDI, *İyi Yüreklî Samiriyeli*

Renkler de düzlemler halinde idi. Bunlar belli, sakin bir yolda derecelenmiş olarak birbiri ardı sıra sıralanan düzlemleri izlemektedir. Patanier'in manzara resimlerinde renkli tabakaların tüm izlenimine, resmin bütününe yardımı çok büyüktür.

Daha sonra, renkli fon tabakaları gittikçe daha fazla, birbirinden farklılaşınca ve bunun sonucu olarak, renklerin canlılığına dayanan bir perspektif düzeni ortaya çıkınca, peyzajların keskin ışık kontrastlarıyla kuşaklara ayrılmasına benzer geçiş devresi eserleri ile karşılaşırız. Buna örnek olarak Jan Brughel'i gösterebiliriz. Ama iki üslup arasındaki asıl

karşıtlık, karşımıza bir sıra ardarda düzlemlerin bulunduğu izleniminin artık söz konusu olamayacağı; tersine, derinliğin doğrudan doğruya yaşanabildiği zaman, gerçekten tam bir hale geldiği anlaşılmıştır.⁵⁷



PATENIER, *İsa'nın Vaftizi*

3.3. MEKANSAL GÖRÜNTÜLEME VE KURAMSAL SORUNLAR

Avrupa sanatına özgü olan Yenidendoğuş'un, başlarında yerleşen perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre

⁵⁷ WOLLFLIN, Heinrich, "Düzlem ve Derinlik", Sanat Tarihinin Temel Kavramları, İstanbul, 1955, s. 90. Çev. Hayrullah Örs.

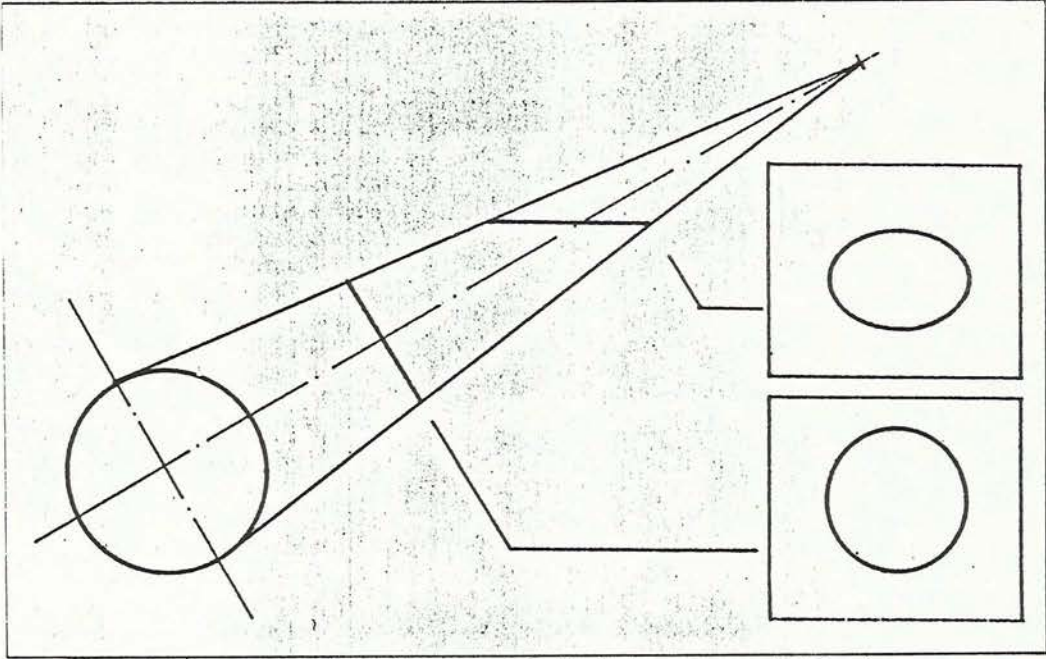
düzenlenir. Bu, tıpkı deniz fenerinden çıkan ışınlar benzer; ama dışarıya doğru çıkan ışınlar yerine burada görünen şeyler sanki içeriye doğru ilerler. Geleneklere uyularak bu görünümlere "gerçek" denilmiştir. Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstüne toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı'ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir.

Perspektif geleneğine göre görsel karşılıklılık diye bir şey yoktur. Tanrı'nın başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı'nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı'nın tersine bir anda ancak bir tek yerde bulunabilir.⁵⁸

Mekân algısı, bir çok ağ tabakasal imgenin ve bazı ipuçlarının; örneğin gözlerin farklı uzaklara doğru kavuşturulmasının, göz merceğinin net görüntü sağlamak için şekil değiştirmesinin, cisimlerin göreliliğinin ve daha başkalarının işlemden geçirildiği dinamik bir süreç sonunda oluşur. Perspektif izleyicinin gözünde gerçek mekân ile aynı ağ tabakasal görüntüyü oluşturabildiği için ve matematiksel hesaplama kesinliğinden dolayı gerçekçi, güvenilir ve doğru kabul edilmektedir. Oysa, insanlar gözlerinde oluşan tek imgeyi görmezler.

⁵⁸ BERGER, John, Görme Biçimleri, İstanbul, 1986, s. 16, Çev.Yurdanır Salman.

Anlık bir imgeyi donduran perspektifin yetersiz olmasının bir başka nedeni mekân ve fiziksel mekân geometrileri arasındaki farktır. Perspektif öklid geometrisinin kurallarına göre üretilmekte, ama tüm deneysel bulgular görsel mekânın öklid-dışı geometrisi olduğunu kanıtlamaktadır. Ayrıca, matematiksel olarak hesaplanabilmesi perspektifin gerçekliği için yeterli ölçüt sayılamaz. Çünkü aynı matematiksel kesinliği taşıyan iki değişik perspektiften biri çok gerçekçi görünürken diğeri çok çarpık görünebilir.

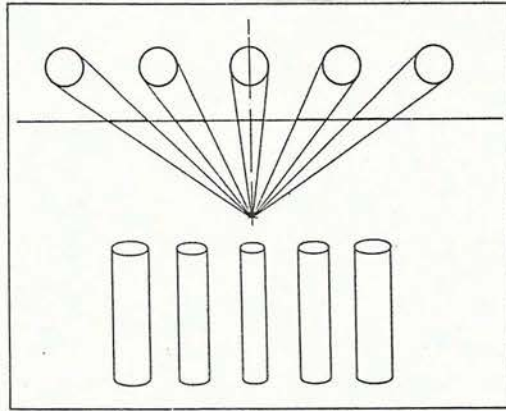


Bir dairenin izdüşümünün görsel koniyi kesen resim düzleminin eksenle yaptığı açıya göre değişmesi

Tam anlamıyla perspektifçi olan ressamalar bile ne Rönesans döneminde, ne de daha sonraları katı izdüşüm kurallarına tam olarak uymamıştır. Çizgesel perspektife büyük önem veren sanatçılardan biri olan Rafael, "Atina Okulu" adlı tablosunda doğru izdüşüme göre elips olması gereken iki küreyi daire olarak resimlemiştir. Ayrıca, Leonardo da Vinci benzer bir hatadan sakınmak amacıyla hiç bir resimde küre görüntülememiştir. Perspektif kurallarına uygun çizilmiş pek çok resimde

mimari mekân tek bir bakış noktasına göre çizilirken insan figürlerinde ve yuvarlak yüzeyle nesnelere, örneğin vazo, küre, kolon v.b. nesnelere çarpılmaların ortaya çıkmaması için ayrı izdüşüm merkezleri kullanılmıştır.

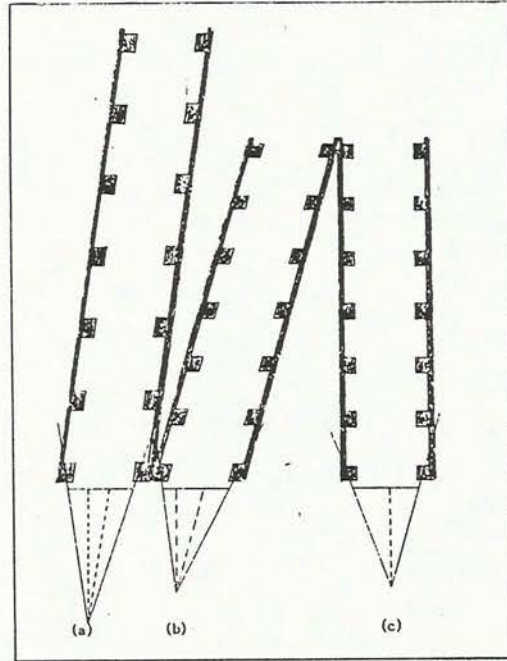
Bir perspektif tam doğru olarak çizilse bile görüntüdeki çarpılmalar kaçınılmazdır. Bir cismin izdüşümü resim düzlemi ile bakış noktasından cisme uzanan doğrunun arasındaki ilişkiye göre belirlenir. Eğer resim düzlemi bakış doğrultusuna dik ise kürenin izdüşümü dairedir, eğri bir konumdaysa, izdüşüm elips şeklini alır. Perspektifin bu özelliğinden dolayı resim düzlemine paralel olan kolon sırasının izdüşümü resim düzleminin kenarlarına doğru incelmesi gerekirken (dairenin elips izdüşümü vermesinden dolayı) kalınlaşır.



Bir kolon sırasının izdüşümünün kenara doğru kalınlaşması

Merkezsiz izdüşümde var olan tüm çarpılmalar resim düzlemi ile bakış noktası arasındaki ilişki aynı kalacak şekilde perspektife bakıldığı zaman ortadan kalkar. Böylece gözde aynı görüntü oluşur ve 3-boyutlu bir

etki belirir. Fakat, bu izleme koşulunun sağlanması da perspektifin gerçekçiliği savını güvence altına alamaz, çünkü resimlenenden çok farklı olan nesnelere bile gözde aynı izdüşümü sağlayabilir. İlginç bir algılama deneyi bu durumu açıkça sergilemektedir. Denekler, üç ayrı gözetleme deliğinden normal biçimi olan bir sandalye, oranları çarpık olan bir başka sandalye ve bir sandalyenin bütünlüğü olmayan birbirinden kopuk çubuklara baktığında hep aynı sandalyeyi gördüğünü sanmaktadır. Bu deneysel bulgu, perspektif izdüşüm aracılığıyla gözde oluşan 2-boyutlu görüntünün tasarım değerlendirme aşamasında güvenli bir araç olamayacağına açık bir kanıttır. Ayrıca, aynı perspektife karşılık oluşturan farklı planlar bulunması bilinen bir gerçektir.



La Gournerie'nin (1859) 3 ayrı plana karşılık oluşturan perspektifi

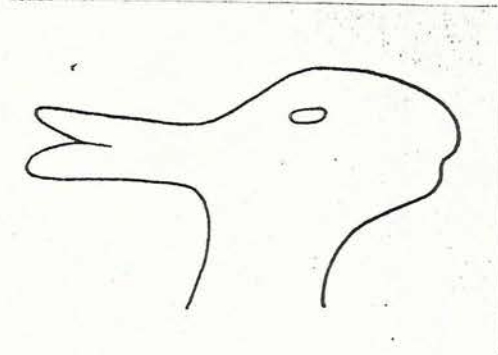
Perspektifin resimde uygulandığı ve kurallarının saptandığı Rönesans döneminden itibaren sorunlarına ilişkin pek çok bilgi

birikmiştir. Bu birikim karşısında bir çok günümüz kuramcısı-sanat tarihçesi, felsefeci, psikolog-resimsel görüntüleme konusunda değişik görüşler önermiştir. Perspektifin taşıdığı tüm sorunlar karşısında en tutarlı yaklaşım Ulaşımçı Kuram'dır. Perspektife yönelttiği haklı eleştirilerden yola çıkarak tüm 2-boyutlu tekniklerin eşdeğer olduğunu ve perspektifin diğerlerinden daha üstün olmadığını ileri sürmektedir. Bu kurama göre resimsel görüntüleme yansıtma gibi fiziksel bir işlem değil, bir yazı parçasıyla tasvir gibi nesnenin anlam yüklenen bir iz aracılığıyla gösterilmesidir.

Ulaşımçı görüşe göre, gerçekçi sayılan resimler yorumlama kuralları kolay anlaşılabilirdiği için böyledir. Gerçeklik görüntü ve görüntülenen arasında değişmeyen bir ilişkinin kurulması olmayıp, kullanılan resim tekniği ile geçerli olan standart görüntüleme sistemi arasındaki yakınlığın bir sonucudur. Standart olan geleneksel sistemin dışındaki sistemler yanlış ve yetersiz kabul edilir. Bu nedenle Ulaşım Kuramı'na göre, resimsel gerçeklik ve kültür veya birey için herhangi bir dönemde standart gösterim sistemi tarafından belirlenen görelî bir gerçekliktir. Bu görüşün bir devamı olarak herhangi bir şeyin herhangi bir şeyi görüntüleyebileceği Ulaşım Kuramı'nın önde gelen temsilcisi Nelson Goodman tarafından ileri sürülmüştür. Hatta, uygun kuralların belirtilmesiyle Constable'a ait bir manzara resminin pembe bir fil hakkında oldukça fazla bilgi sağlayabileceğini savunacak kadar aşırı gitmiştir. Yerinde eleştirileri ve pek çok geçerli savlarına rağmen görüntülemeye görsel boyutun göz ardı edilmesi bu kuramı zayıf-

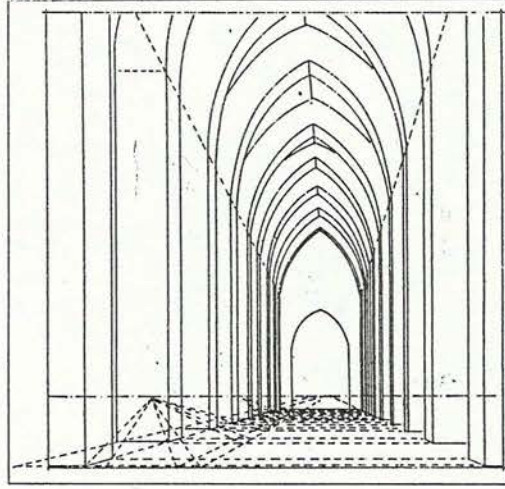
latmaktadır.

Ulaşımçı görüşün aksine, Benzerlik Kuramı kendi yaklaşımını görsel belirsizliği olan bir hayvan resmi bazen bir ördek, bazen bir tavşan olarak algılansa bile hiç bir zaman bir gökdelen resmi gibi görünmeyeceği gerçeğine dayanmıştır. Bu kurama göre bir resim nesnesini gösterebilmek için ona sadık olmalı, benzemelidir. Ancak, hiç bir kuramcı benzerliğin ölçütünü yeterli bir şekilde saptamayı başaramamıştır.



Görüntüleme konusunda çalışmaları olan kuramcılardan pek çoğu perspektifçidir. Merkezsel izdüşümünün nesnelere en doğru ve gerçekçi şekilde betimlendiğine duyulan açık veya saklı inanç perspektifçi kuramın birleştirici özelliğidir. Bu kuramsal çerçevede yer alan kişilerden bazıları perspektifin kesin doğruluğunu kanıtlamak için görsel algılamayı eksik veriler ışığında yorumlama, beynin ağ tabaka dışındaki dinamik ipuçlarını da değerlendirdiği gerçeğini göz ardı etme yolunu seçmişlerdir. Diğerleri ise, bir taraftan perspektifin aksaklıklarını kabul edip diğer taraftan doğru olmayan ama inandırıcı gibi duran gerçeklerle diğer tekniklerden daha iyi olduğunu savunma becerisini

göstermişlerdir.



Tüm perspektifçilerin üzerinde anlaştığı konu perspektifin üstünlüğüdür. Perspektif Mısır resminden, Afrikalıların parçalı-resimlerinden, minyatürlerden veya Çin resim sanatından daha gerçekçi, nesnel ve bilimsel kabul edilmektedir. Bu görüşe göre dış dünyanın belirli bir bakış noktasından şeffaf bir yüzey üzerine çizilmesi ancak yeterli düzeyde gelişmiş bir uygarlık için olanaklıdır. Oysa perspektif-dışı teknikler, ait oldukları kültürlerin evrene farklı farklı yaklaşımlarının bir ürünüdür ve bütün teknikler kendi toplumlarının bilimsel ve felsefi paradigmaları tarafından belirlendiği için aynı ölçüde bilimseldir.

Perspektifin tüm aksaklıklarının kabul edilip yine de en üstün teknik olarak savunulması ilk bakışta çok çelişkili görünmektedir. Oysa

dikkatli bir inceleme bu çelişkinin ardında yatan nedeni anlaşılır hale getirmektedir. Ünlü sanat kuramcısı Gombrich tarafından, perspektifin uzlaşımsal olduğu kanıtlandığı takdirde Avrupa resminin özel statüsünü yitireceğini söylemektedir. Zaten, perspektifin Batılı olmayan toplumlar tarafından kolayca benimsenmesinin ardında Batı'nın kazandığı ekonomik ve askeri gücün kendi kültürüne dünyada daha fazla saygınlık sağlaması bulunmaktadır.

Perspektifi savunan veya karşı olan görüşler arasındaki çatışmanın çözümü perspektifin bulunduğu kuramdan indirilmesi ile değil, farklı kültürlerle ait görüntüleme tekniklerinin onunla eşdeğer konuma yükseltilmesiyle gerçekleşecektir.⁵⁹

3.4. EŞZAMANLILIK İLKESİNE GÖRE DÜZENLENMİŞ RESİMLERDE MEKAN KAVRAMI

XX.yüzyıla Endüstri çağı diyoruz. Çağ kavramı kültür gelişmelerindeki büyük aşamaları belirler. Eskiçağ, Ortaçağ, Yeniçağ derken "çağ" kavramını bu anlamda kullanırız. Bu anlamda Endüstri çağı da Batı kültüründe tekniğin gelişmesiyle varılan bir aşamadır. Fakat bu kavram günümüzde daha geniş bir anlam taşıyor. Endüstri çağı yalnızca Batı kültür tarihinin yeni bir aşaması olarak anlaşılıyor. Anold Gehlen'e göre Endüstri çağı, insanlığın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük aşamadan biridir. Birinci aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş, tarım ve hayvancılık kültürü başlamıştı.

⁵⁹ ÇEVİK, Ayla. Mimarlık, Sayı 89/6, s. 69.

İkincisinde topraktan koparak teknik dünyayı yaratıyor, endüstrileşme başlıyor. Her iki geçişte temelden bir değişikliğe yol açan tam bir devrim niteliği gösteriyor. Tüketicilikten üreticiliğe geçiş binlerce yıl sürmüş, insanoğlu yeni duruma alışincaya değin türlü güçlükleri yenmek zorunda kalmıştı. Fakat bu kez toprağa yerleşip kök saldıktan sonra hepsini unutuyor ve bastığı yerin bir daha değişmeyeceğine inanıyordu. Bu inanç Yenitaş döneminden yakın zamana kadar sürüyor. Buhar ve elektrik gücünün kullanılmasıyla başlayan tekniğin gelişmesi, atom fiziği ve uzay denemeleriyle baş döndürücü bir hız kazanma, tarımcılık kültürünün temelleri sarsılmaya ve insan topraktan kopmaya başlıyor. Bu değişme sosyal yaşamı temelinden değiştiriyordu.

İnsanla doğa arasına bir ara-dünya olarak giren endüstri dünyasının oluşmasında beyin-işçilerinin ve bunların arasında özellikle sanatçıların büyük payı oluyor. Yeniçağın başında nasıl Rönesans ustaları doğa gerçeğini beş yüzyıl işleyecek olan bir dünyanın kurucuları oluyorlarsa, Picasso, Le Corbusier, Mondrian, Gropius gibi XX.yüzyıl sanatçıları da, tekniğin getirdiği olanakları insanın buyruğunda kullanacak olan yeni dünyayı kuranlara öncü oluyorlardı.

Çağımız sanatının belirginleştiği ve biçim aldığı yıllar 1910'larla 1930'lar arasına rastlar. XX.yüzyılın başı, geçmişle hesaplaşma dönemidir. Doğanın bulgulanmasıyla başlayan, doğa araştırmasıyla sürdürülen, doğada gizli kalan tüm olanakları sonuna değin deneyen bir kültür gelişmesiyle hesaplaşmaydı bu. Bu kültürün de böylesine kökten bir

hesaplaşma, Ortaçağdan Yeniçağa geçilirken de olmuştu. Bu dönemde sanat yaşamı bir kaynaşma içindedir. Çağ değişiminin bunalım içinde sanatçılar kendilerine bir çıkar yol arıyorlar. Bir çok akımlar ortaya çıkıyor. Bunlardan sadece biri, Kübizm, sanat tarihinde bir dönüm noktası oluyor. Sanatta natüralizm dönemi kapanıyor, soyut sanat dönemi başlıyor. Doğayla bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşuyor ve evrene açılıyor. Verilmiş biçimlerden hareket etmiyor, yeni biçimler oluşturuyor. "yeni gerçek" in yaratıcısı oluyor. Paul Klee'nin bir sözüyle "sanat görünürü kopye etmiyor, onu görselleştiriyor" du.

Rönesans'dan bu yana sanat, doğanın-duyularla algılanan-dış görünümünü yansıtmıştı. "duyulara güven" olamayacağı için, Kübistler bu durumu bir "aldatmaca" olarak görüyorlar. Onlar nesnelere dış görünümünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelere değişmeyen yanı duyularla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi. Batı düşüncesinde Descartes'den beri kökleşmiş olan Akıllılık, felsefe tarihinde olduğu gibi, bu kez sanat tarihinde devrim yapıyordu. Natüralizm doğrultusunda gelişen beşyüzyıllık bir gelenek, Kübizm ile yıkılıyor ve Apollinaire'in "Düşün-Ressamlığı" ya da "Kavram-Ressamlığı" dediği yeni bir çağ üslubu doğuyordu.

Kübizm, nesnelere yapısını veren bir sanattır. Bu dönemde resim sanatında yapı sorununa yaklaşan tek sanatçı Cezanne olduğu için, onun Kübizm üzerindeki etkisinden söz edilir. Cezanne, 1904'de Emil Bernard'a yazdığı bir mektupta doğada herşeyin küre , koni ve silindire

uygun olarak biçimlenmiş olduğunu söyler. D.H.Kahnweiler, Juan Gris kitabında Cezanne'ın yapıtlarına zamanında "organisme constitue" denildiğini, kendisine de "resim bütünlüğünün sarsılmaz mimarisini kuran usta" gözüyle bakıldığını yazıyor. Günümüzün sanat tarihi bu görüşü benimsemiş görünüyor. Cezanne'ın sanatı, genellikle Kübizm'in çıkış noktası sayılmaktadır.

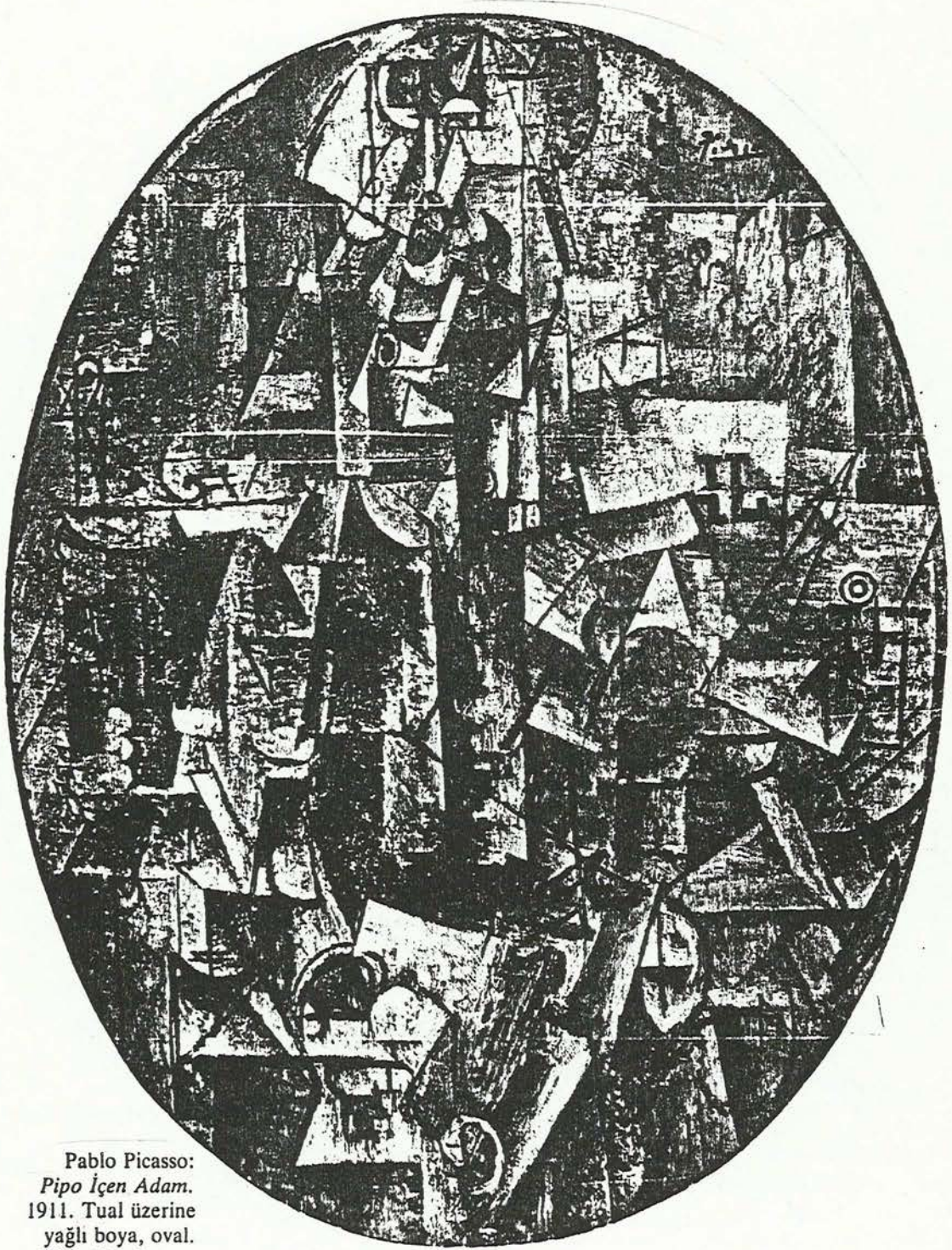
Gerçi yapı sorunu, Cezanne'ın da Kübistlerin de sanatlarında bir temel sorundu, ama bunların yapıdan anladıkları başka başka şeylerdi. Cezanne hacim ressamıydı ve hacmin yapısını arıyordu. Resimlerinde her ne kadar küre, koni ve silindir biçimleri görünmüyorsa da, Emil Bernard'a yazdığı mektuptaki sözler, onun doğa geometri biçimlerini aradığını gösteriyor. Kübizm'in kurucuları Braque ve Picasso'nun 1910'dan önceki Erken-Kübizm diye adlandırılan yapıtlarında Cezanne'ın etkisinden bir dereceye kadar söz edilebilir. Fakat bu yapıtlar, örneğin Picasso'un 1907 tarihli "Avinyon'lu Kızlar'ı", bir yıl sonra yaptığı "Yelpazeli Kadın"4 Kübizmden çok Ekspresyonizm çizgisindedir. Braque'ın 1908'de EStaque'da, Picasso'un 1909'da Horta ve Ebro'da yaptıkları manzaralar Kübizm'e daha yakındırlar. Fakat bunlarda da Cezanne'ın etkisi, nesnelere dış görünümünün yapısal özelliklerini vermekten öteye gitmez. Her ne kadar çelişkili görünüyorsa da, ancak bu etkiden kurtulduktan sonra her iki ustanın da sanatında Kübizm dönemi başlar. 1910'lara rastlayan bu dönemin resimlerine bakacak olursak, Cezanne'ın resimleriyle bunlar arasında ilişki kurmak güçtür. Gerçe bu aşamada da Kübistler, Cezanne gibi hacmin yapısını arıyorlardı. Ama kübistler için hacim, nesnelere özüydü;

duyusal niteliklerinden elendikten sonra değişmeyen, kalan yanıydı. Resimlerinde vermek istedikleri, duyulardan arınmış olan düşünsel hacimdi, hacim kavramıydı. Hacim araştırmalarını Kübistler soyut bir düşünce planına aktarmışlardı. Cezanne, yapısını göstermek istediği hacime, sanatın çizgisinde saptanmış bir noktadan bakıyordu.

Kübistler kavram-ressamlığı, Yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabul edilen tekbakış-noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını açıyordu. Tekbakış-noktasının kırılması kapalı hacmin kırılması demektir. Kübistlerin tekbakış-noktasından kurtularak kurdukları "Eşzamanlılık" çağın gereği olarak, bir durumu aynı anda farklı açılardan görebilme, değerlendirebilme, çok boyutlu düşünebilme yetisinden ileri geliyordu. Kübistler bu durumu görselleştirerek topluma tekrar veriyorlardı.

Derinlik yanılsaması nesnelere "Eşzamanlılık" ilkesine göre aynı anda başka başka açılardan göstermeyi deneyen dördüncü boyut zaman boyutu ile ortadan kalkıyordu. Resim fizik gerçeği olan plastiği kendi aslına, yani mağara resimlerinde olduğu gibi iki boyuta iniyordu. Demokratik parlamenter dönemle çözülen toplum düzeni plastik sanatlarda formlarında çözümlenmesine neden oluyor ve çözülen dikdörtgen prizma yüzey üzerinde, iki boyutlu tuval boşluğu üzerinde beliriyordu. 1912'den sonra gölgelemede eleniyor ve böylelikle lokal renk resme giriyordu.

Picasso'nun 1911'de gerçekleştirdiği "Pipo İçen Adam" adlı resimde sana adamı bulmak oldukça güçtür. Adamın başını ve piposunu



Pablo Picasso:
Pipo İçen Adam.
1911. Tual üzerine
yağlı boya, oval.
90 x 70 cm.

bulduktan sonra, resmin geri kalan bölümünü çözmeye başlayabiliriz. Adam oturmuş durumdadır; tualin altına doğru elinde bir kağıt tuttuğu görülmektedir. Adamın parçalanmış üçgen görüntüsünü çevreleyen biçimlerden bazıları, sandalyenin parçaları olabilir. Sol elinin yanında ise dört köşe bir şişe üzerinde JOURNAL sözcüğünün bazı harfleri olan bir gazete görülmektedir; est (doğu) harflerinden ise bu nesnelere gerisindeki duvarda bazı afişler olabileceği anlaşılmaktadır. Bu harfler, günlük gerçeklikten yapılmış alıntılardır. Resmin geri kalan bölümü bu saydıklarımızın tersine, gerçekliği betimlemekle ilgisi olmayan bir sistemin gelişigüzel biraraya getirmiş gösterge ve belirtileridir. Belki de sistemler demek daha doğru olur. Adamın piposu ve bıyığı özlü ve açık seçik bir biçimde gösterilmiştir ve bunların resimde fiziksel bir varlığı vardır. Çizgilerle belirtilen kare biçimdeki şişenin bu çizgileri, şişe konusunda bir fikir vermekle birlikte, onu fiziksel olarak yansıtmamaktadır. Resmin öbür bölümlerinde gördüğümüz bunlara benzer işaretler de yüzün, kolların, sandalyenin parçalarını belirtirler. Bu işaretler açıkça görüldükleri halde, tam olarak neyle ilgili olduklarını bilemeyiz. Resmin geri kalan bölümü, açık-koyu tonlara göre şu ya da bu yana yatan kesin çizgili yüzeylerden oluşmaktadır. Çizgilerle renk tonları genellikle birbirini tamamlamakla birlikte, resimde belli bir yüzeyin bir yana yattığını gösteren, renk fonları ve fon değişmesiyle ilgisi olmayan, boşlukta tele benzeyen bir nesne gibi sarkan bağımsız çizgiler vardır. Bir bütün olarak ele alındığı zaman bu resim bizim üzerimizde görünen dünyayla ilgisi olmayan, fakat özellikleri yüzünden gözümüze çekici gelen değişken ve titrek bir biçim ve hiyeroglifler düzenlemesi izlenimini

bırakır. Bu resmin konusunun ne olduğunu düşündüğümüz sürece, onun bir bilmeden başka bir şey olmadığı sonucuna varırız.

Ama acaba Picasso pipolu bir adamla bir gazete ve şişe resmi yapmak için mi işe girişmişti? Yoksa, kafasındaki düzlem, çizgi; işaret ve alıntı dağarcığından yola çıkarak sonunda bu adı verdiği bir kompozisyon mu ortaya çıkarmıştı?⁶⁰

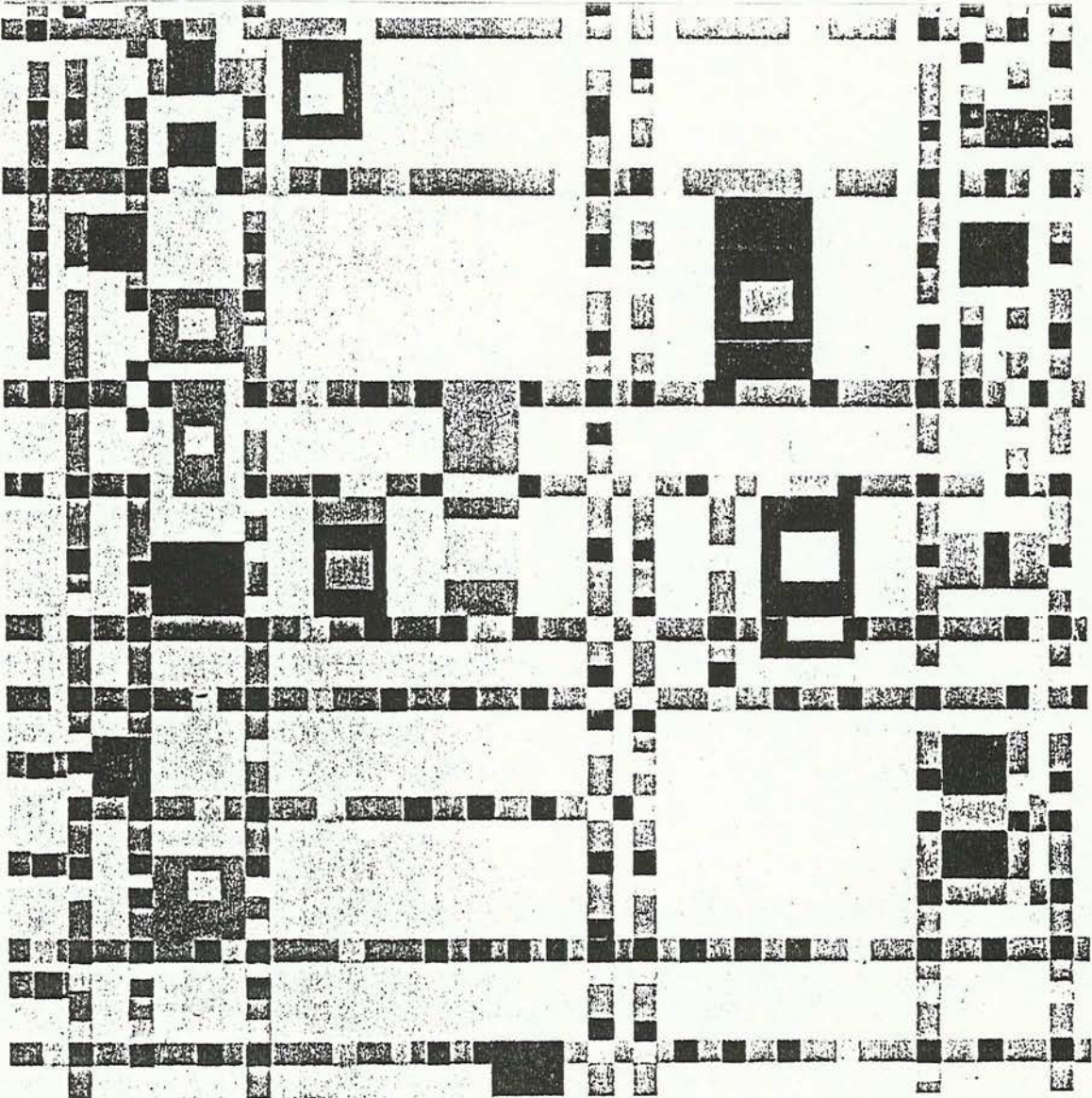
Aklın eleme, çözümlene ve bileşim etkinliğinin ürünü olan bu yapıtlar, XX.yüzyılın başında doğanın dış görünümü verme kaygısından kurtulmuş olan bir sanata ilk örneklerini veriyordu. Doğanın boyunduruğundan kurtulan sanat artık özerkliğe kavuşuyor ve doğanın yanında kendine yeten bir varlık niteliği kazanmaya başlıyordu.

1910'larda başlayan bu eğimle sanat tarihinde soyut sanat dediğimiz kavram oluşmuştur. Buna rağmen soyut sanat ilk insandan bugüne varolan bir sanat eğilimidir. Wilhelm Worringer bunu ilk insanın kendini şaşırtan dış dünyaya karşı bir üstünlük kurması, geçici görüntü yerine kalıcı biçim, geometrik biçim ile korkusunu yenmesi diye yorumlar. Herbert Read bu yorumu benimseyerek bugünkü soyut sanat da, teknolojik çağın getirdiği karışıklık ve korkuyu yok etmek istediğini kabul eder.

İlk soyut resmin kimin elinden çıkmış olduğu, bugün sanat

⁶⁰ LYNTON, Norbert., "Gerçeklikle İlgili Sorular ve Yanıtlar," Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul, 1980, s. 61, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş.

tarihinde bir tartışma konusudur. Kandinsky 1910'da soyut resim yapmaya başlamıştı. Bu dönemde soyut resim, iç yaşantıların dolaysız, yani nesnelerin aracılığı olmaksızın dışa dökülmesi anlamını taşıyordu.



PIET MONDRIAN Broadway Boogie-Woogie,

Başlangıçta sanıldığı gibi, soyut sanatın, iç yaşantıları dile getirmekten başka bir anlamı olmasaydı, bu sanat, ifadecilik geleneği içinde yeni bir deneme olarak kalacaktı. Kandinsky'de bunu görüyoruz. Konu olmadan yaşantıların grafiğini çizen bir sanat, ne kadar ilginç olursa olsun, sanatçının kişiliği içine kapanarak ve özel yaşantıları anlatmadan öteye gidemeyecekti. Toplum çağında böylesine içe dönük bir sanatın uzun ömürlü olması beklenemezdi. Nitekim Kandinsky'de de böyle oluyor, ilk zamanlardaki Ekspresyonizm doğrultusundaki renk ve çizgi kargaşalığı, biçim patlamaları uzun sürmüyor, 1914'den sonra resimleri durulmaya başlıyor, 1922'den sonra, geometri biçimlerinden yararlanarak yeni bir düzen aradığı görülüyordu.

Kandinsky'den dört yıl sonra ilk soyut resim denemelerine başlayan Piet Mondrian soyut sanatı artık öznel yaşantıların anlatım aracı olarak değil, evrensel bir biçim dili olarak görüyordu. Kandinsky yazılarında soyutlama süreci üzerinde hiç durmamıştı. Mondrian'ın sanatında olsun, yazılarında olsun, ana sorun buydu. 1919'da yayınlanmaya başlayan "De Stijl" adlı dergide çıkan "Resim sanatında yeni biçimlendirmeler" adlı yazısında "Günün uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüşüyor" diyordu. Mondrian'a göre, sanatta bu gelişmeye adım uyduracak ve natüralist sanat yerini soyut sanata bırakacaktı. Soyut sanat bireysel değil, evrensel olacaktı. Bireysel özellikler gösteren doğa biçimlerini ve renklerini tekrarlamayacak, onlardan soyutlanmış olan evrensel bir biçim dili yaratacaktı. Soyutlama sözünden Mondrian, bilincin eleme gücünü anlar.

Yazılarında sık sık geçen evrensel-bireysel, nesnel-öznel, dış-iç, düşünce-madde, erkek-dişi deyimleri onun dünyayı karşıtlıkların savaşımı olarak anladığını gösteriyor. Bu karşıtlıklardan doğan denge bozuklukları Mondrian'ın sanatının çıkış noktasıydı; bu sanatın amacı ise uyum ve dengeye ulaşmaktı. Mondrian'a göre geleneksel sanat bu dengeyi bulamamıştı. Doğada karşıtlıklardan biri, doğanın dış yanı, maddesel yanı, ağır bastığı için, sanatın Natüralizm yakından giderek dengeye ulaşması da beklenemezdi. Mondrian'a göre, Kübist sanat soyutlayıcıydı ama soyut değildi. Çünkü doğayla ilişkisini koparmamış hacme bağlı kalmıştı. "Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu düzeyi kesen çizgilerin aracılığıyla yapıyordum. Ama düzeyi yok etmek için bunlar yetmedi. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Şimdi tek sorun, renk karşıtlıkları ile çizgileri yok etmek". Mondrian'ın bu sözleri, onun soyutlamalarla dengeye adım adım nasıl varmaya çalıştığını açıklıyor. Soyutlama aşamalarını Mondrian'ın yapıtlarında bir bir izleyebiliriz. Küçük küçük karşıt renk kareleriyle çizgiyi görünmez hale getirmek, sanat yaşamının son iki yılında (1942-44) yapmış olduğu "Broadway Boogie-Woogie" ile "Victory Boogie-Woogie"de gerçekleşebiliyordu.

Mondrian'ın sanatında varmak istediği denge oynak, kalıplaşmamış bir dengeydi. Simetriden kaçınıyordu. Çünkü simetri yoluyla kurulacak denge ancak, eşitliğin dengesi olabilirdi. Eşitlik ise, yaşamda edilgenliğe, sanatta da monotonluğa yol açacaktı. Bu yüzden Mondrian resimlerinde dengeyi ararken, düzeyi eşit parçalara bölmez.

Fakat dengenin, belli bir kalıp içinde donma tehlikesi bununla önlenmiş olmuyordu. Bunu önleyebilmek için, Mondrian resim yüzeyini bölen siyah yatay ve dikeyleri, yirmi yıl bıkmadan usanmadan, sağa sola, aşağı yukarı oynatarak çeşitli biçim bütünlemeleri elde etmeye çalışır. Dikey ve yataylar temel yönlerdi, düşünce düzeyine aktarılmış olan karşıtıklardı. Dikeyler evrensel, nesnel düşünsel ve erkeksi olanı; yataylar bireysel, öznel, maddesel, dışisel olanı dile getiriyordu. 1919'dan sonra resim zeminini dolduran dikdörtgenler büyüyor ve renkler tonlardan arındırılarak parçalamaya başlıyordu. Bu aşamada büyük bir değişiklik de siyah beyaz karışımından elde edilen grü dikdörtgenlerin resimde ağır basmaya başlaması oluyor. Bu renksiz bölümlerin arasında parlayan temel renkler, vitraylarda görüldüğü gibi içten ışıldar. Resim düzeyini bölen siyah çizgilerin renklendirilerek ortadan kalkması Mondrian'ın son yıllarına rastlar. Mondrian'ın sanatı, doğal ışıktan arınmış, içten ışıldayan mistik bir ışık ressamlığına dönüşür.

Mondrian'ın yaşamı boyunca oran ve denge sorunlarıyla uğraşmış olmasına bakarak onun sanatını içerikten yoksun, salt biçim denemeleri diye görmemeli. Çünkü onun aradığı uyum, kurmaya çalıştığı denge düşünsel ve etik bir değer taşıyordu, insancıl bir içeriği vardı. Barış, güven, açıklık ve sadeliği dile getiren bu sanat, Endüstri çağına özgü evrensel bir hümanizmanın habercisiydi. Michel Seyphor, "Mondrian'ın resimlerine bakarken, düşüncenin günlük yaşamın hayhuyundan sıyrılıp açıklığa kavuştuğunu" söylüyor. "Bu sanat, kontemplasyon'a yatkın olan her insanı kendi dar dünyasının dışına götürür, evrenselliğe açar" diyordu.

Mondrian'a göre sanat, doğadan egemen bir dünya idi. 1917'de yazdığı bir yazısında şöyle diyordu:

"Artistlerle ilişkili kültürde, gittikçe beliren ve kesinleşen kanunlar, doğanın gizli kanunlarıdır ve sanatın kendilerine özgü tarzları ile devam ederler. Bu kanunların, doğanın yüzeysel görünüşünde az çok saklı olduklarını burada belirtmek gereklidir. Bunun için soyut sanat, eşyaların doğal tasvirine zıt olur. Fakat genel olarak iddia edildiği gibi, doğaya zıt değildir. Bu sanat, insanın ham, ilkel ve hayvansal doğasına tezat halinde bulunur. Fakat o, gerçek insan yapısı ile aynı şeydir. Eşyanın yapısını değiştiren kanun, esaslı bir öneme sahiptir. Resim yaparken, mümkün olduğu kadar saf olan ilkel renkler, doğal renklerin soyutlaştırılmasını, gerçekleştirirler. Objeye bağlı olmayan sanat gösteriyor ki, sanat ne bizim tasarladığımız gibi harici görünüşün ifadesidir, ne de bizim yaşadığımız hayatın ifadesidir. Sanat daha çok tam gerçeğin ve gerçek hayatın tayin edilmeyen, fakat plastik sanatlarda gerçekleştirilebilen ifadesidir. Bundan dolayı, bizim iki çeşit gerçeği birbirinden ayırdetmemiz gerekir. Birincisi, kişisel bir özelliği olan gerçek, diğeri evrensel olan gerçek'dir.

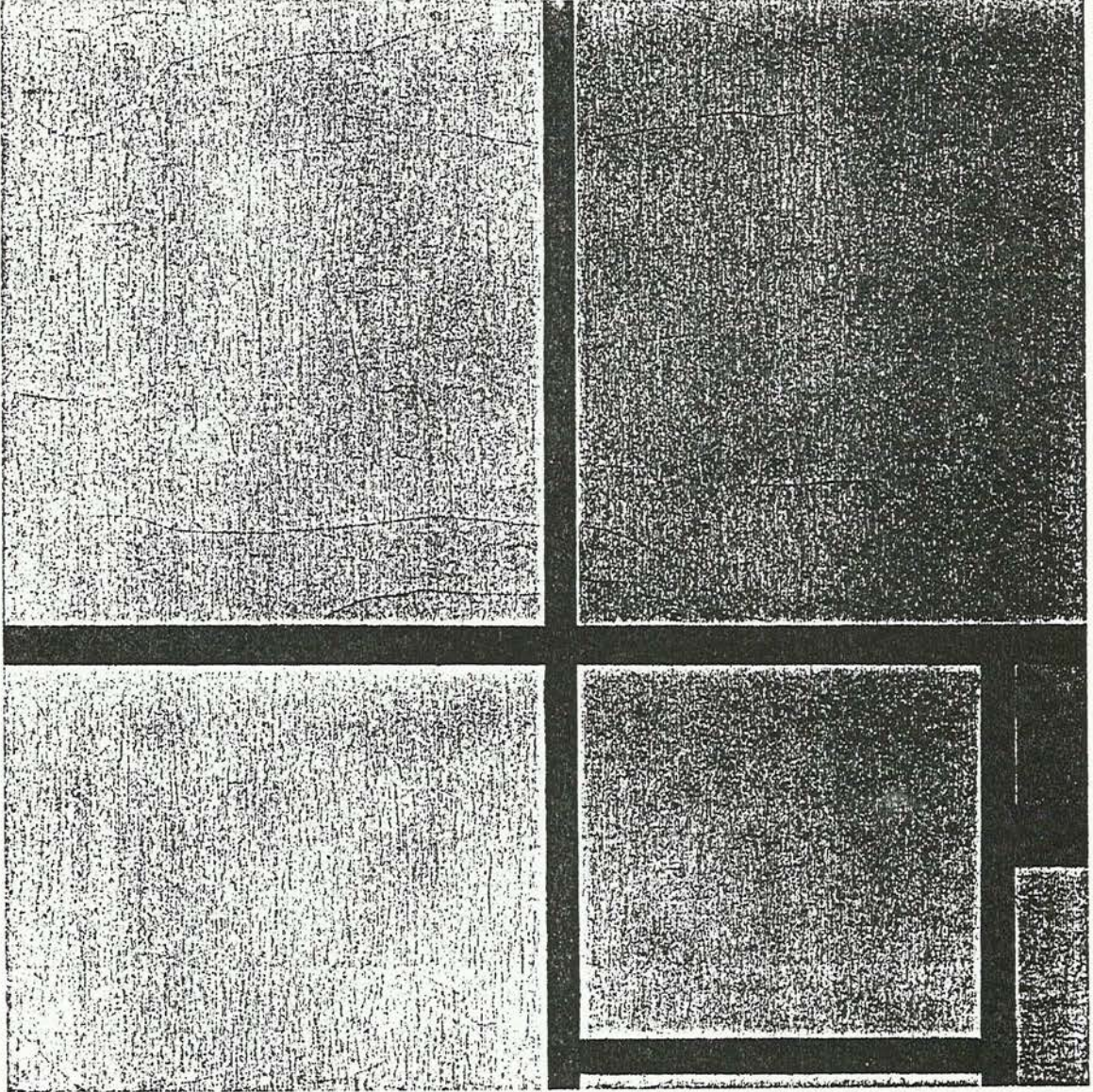
Benim, resimde değiştirmeye zorunlu olduğum ilk şey renkti. Saf renk lehine olarak doğa rengine son verdim. Doğa renginin tuval üzerinde gösterilemeyeceğini hissetmeye başladım. İçgüdüsel olarak duymağa başladığım şey resmin doğa güzelliklerini anlatabilmesi için, yeni bir yol bulmanın zorunlu olduğu idi." Mondrian yazısına şöyle devam

ediyor: "Benim, içinde iki şeyi kavradığım problem aydınlanmıştı. Birincisi: Tasvir eden sanatta, gerçeğin, yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği, ikincisi: saf araçların, amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği... Gittikçe, kompozisyonun sonunda bütün eğik çizgileri, dikey ve yapay hatlardan ibaret kılıncaya kadar çıkardım. Bu yatay ve dikey çizgiler, birbirinden ayırık ve serbestçe haç şekilleri meydana getirdiler. Denizi, göğü ve yıldızları gözlemleyerek, bunların fonksiyonlarını, birbirini kesen bir çok dikey ve yatay çizgilerle biçimlendirmeyi denedim.

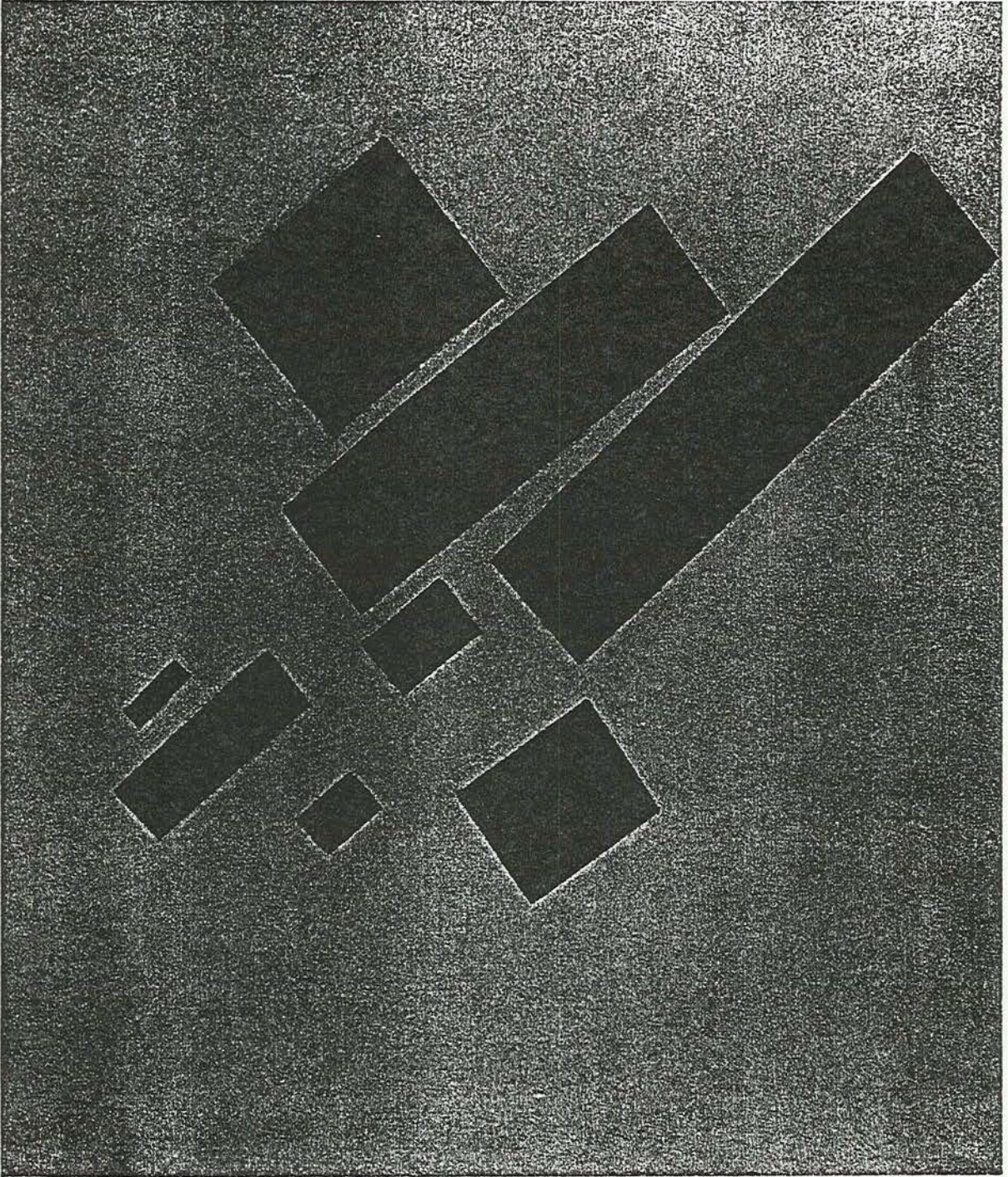
Doğanın inanılmaz büyüklüğü karşısında etki altında kalmış, onun yaygınlığını, sükûnunu ve birliğini tekrar anlatabilmek istiyordum. Aynı zamanda doğanın görünebilen yaygınlığının, gene onun sıralanması olduğunu tamamen biliyordum. Dikey ve yatay çizgiler, birbirlerine zıt olan iki kuvvetin anlatımıdır. Bunlar her yerde vardır ve her şeye hâkimdirler. Onların çok yönlü etkileri hayatı yok ederler. Her çeşit özelliği olan doğanın görünüş dengesinin, kendi zıt kuvvetleri üzerine dayandığını anladım. Trajiğin dengesizlikten doğduğunu hissediyordum. Trajiği, geniş bir ufukta ya da yüksek bir katedralde görüyordum.

Bu anda gerçeğin biçim ve boşluk olduğunu anladım. Doğa, boşlukta biçimler meydana getirir. Gerçekte her şey boşluktur. Bizim boş boşluk olarak baktığımız biçim de bunun gibidir. Bir birlik meydana getirmek için, sanatın, doğanın dış görünüşüne değil, aksine doğanın gerçeğini izlemesi gerekir. Tezatlarda beliren doğa birliği şudur: Biçim,

sınırlandırılmış boşluk olup, yalnız sınırlılığı ile kavranabilir. Sanat, oylumu, aynen biçimi olduğu gibi belli etmeğe ve bu iki etkenin dengesini yaratmakla zorunludur.



PIET MONDRIAN



KASIMIR MALEVICH *Eight Red Rectangles*, after 1914 *oil on canvas 22½ × 19½ in.*
Amsterdam, Stedelijk Museum

Bu prensipler benim çalışmalarım ile geliştiledim. İlk resimlerimde boşluk daima arka plânda idi. Biçimleri tayin etmeğe başladım. Dikeyler ve

yataylar dörtgen oldular. Daha hâlâ bunlar bir arka plâna mukabil dağınık biçimler halinde görünüyorlardı ve renkleri hâlâ kirli idi.

Resimde birliğin eksikliğini anladığımdan dörtgenleri birleştirdim: Mekân beyaz, siyah ya da gri; biçim kırmızı, mavi ya da sarı oldu. Dörtgenlerin birleşmesi, önceki çağın dikey ve yatayların bütün kompozisyona dağıtılması ile aynı öneme sahipti. Dörtgenler, bütün önemli biçimler gibi birbirlerine sıkıştıklarından, kompozisyon düzeniyle tarafsız bir duruma getirilmeleri gerekir. Gerçekte dörtgenler, kendi özellikleri içinde hiç bir zaman amaç değildirler, bilâkis onlar, boşlukta uzayıp giden sınırlı hatların mantıklı bir sonucudur. Bu dörtgenler, yatay ve dikey çizgilerin birbirini kesmeleri ile kendiliğinden ortaya çıkarlar. Diğer biçimler olmaksızın, dörtgenler kesin şekilde özel bir öge olarak görünmezler. Çünkü, diğer biçimlerde olan zıtlık bunları ayırdetmeyi imkân dahiline koyar. Sonra, dörtgen olarak ortaya çıkan yüzeye egemen olmak için renkleri zayıflattım ve birini diğeri ile kestirerek sınırlayan çizgileri kuvvetlendirdim. Böylece yüzeyler, yalnız kesilmiş ve onlara egemen olunmuş olmuyorlar, aynı zamanda birbirlerine olan ilişkileri bakımından daha aktif oluyorlardı. Sonuç, düşünülmeden, daha kuvvetli, dinamik bir anlatıma sahip oldu. Ben burada tekrar biçimin bütün özelliklerinin atılmasını denedim. Ve bu, daha yaygın bir kompozisyona götüren yolu açtı.

Birlik, zıtlıkların aynı değerde oluşları ile sağlanınca, açık ve kuvvetli bir biçimde ifade edilmesinin gerçekleştiğini hissettim.

Zamanımızın fikri ile uyumlu olarak, bu birliğin, geçmişin sanatında bir kez bile mevcut olmamaş olan daha gerçek bir yolda yaratılacağını anladım. Benim biçimlendirme hususunda edindiğim bilgiler sonucu anladığım, her önemli biçimden vazgeçmek o biçime ulaşmak için biricik esas olduğudur.

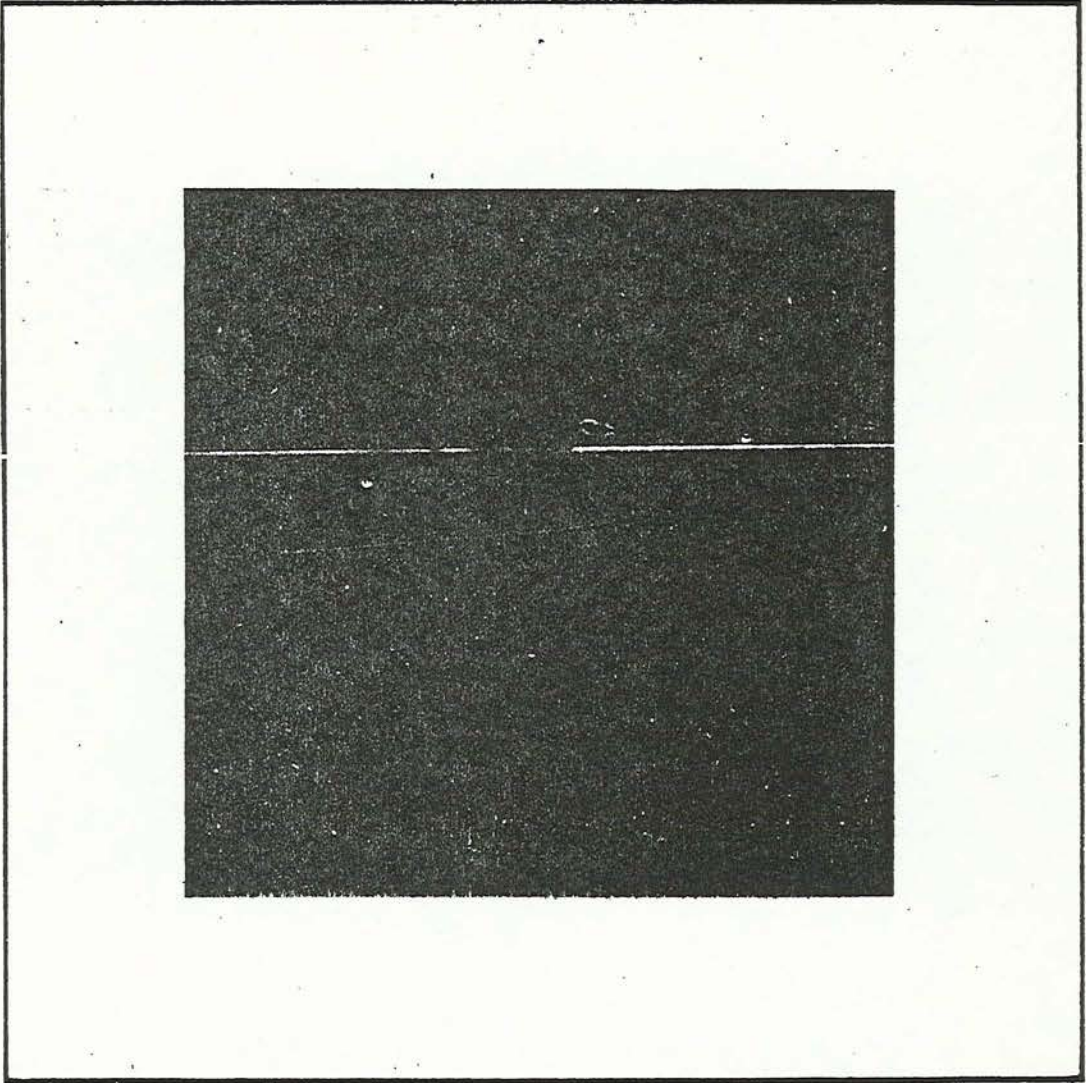
Bizim halen, içinde bulunduğumuz hayatınsızıt kuvvetlerinin keskin çizgilerle belirlediği makinaşmış dünyamızda, gerçeği keyfi hislerle öğrenmeyi denemenin, bizi bir hal çaresine götürebileceğini düşünmek mantıksızdır. Sanatın halen, sadece görüntülere, olaylara ve geleneklere dayanarak (değişici bir gerçek) yaratmasına hiç bir gerek yoktur."⁶¹

Nasıl Kübizm'in öncüleri aynı zamanda birbirinden habersiz aynı denemelere girişiyorlarsa, soyut sanatın öncüleri de aynı yıllarda ayrı ayrı yerlerde birbirine pek benzeyen denemelere girişmişlerdir. 1915'de Petrograd'da "Son Futurist Resim Sergisi o,lo" adı altında açılan bir resim sergisinin baş köşesine büyük bir resim asılmıştı: beyaz zemin üzerinde bir siyah kare. Sergiyi gezenlerde bu resmin uyandırdığı tepki, şaşkınlıktan çok öfke olmuştu. Sanatçı seyirciyle alay mı ediyordu? Bu resmin resim olup olmadığı bile tartışılıyordu. Bir şeyin değil, hiç bir şeyin resmiydi bu. Resmi yapan Kazimir Maleviç yapıtına "Sıfır Biçim" adını vermişti. Bu adlandırmayla Maleviç, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu. Bu inancı Mondrian'ın da Maleviç'le paylaştığını gördük.

⁶¹ TURANİ, Adnan., Dünya Sanat Tarihi, Ankara, 1983, s. 526-527.

Yıkıcılık onun da sanatının temel ilkesiydi. Eskiyle uzlaşmazlık, geleneklerin birikimini sonuna değin eleme, bu yıllarda Endüstri-çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak sanatta da belirginleşiyor. Sanat dünyasına ilk olarak Kübistlere giren aklın soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Maleviç'de yıkma ve yoketme etkinliğine dönüşmüştü. Maleviç bu yıkıcılığa, Rus düşüncesine özgü bir bağınazlıkla sarılır. Sanatçının dünya görüşünü ve sanat anlayışını açıklayan yazılarını (K.Malevitsch, Suprematismus-Die Gegenstandslose Welt, Du Mont, Köln 1962) okurken, Dostoyevski'nin romanlarında görülen bağınaz "nihilist"ler gözümüzün önünde canlanır. Onlar gibi Maleviç de nesnelere dünyasının hiçlik içinde yokolması gerektiğine inanır. "Sıfır-Biçim" bu inancın bir sembolüydü. Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermiyordu, bir şey anlatmıyordu. Yalnız nesnelere değil, onların uyandıracığı duygular, çağrışımlar, ve her türlü "ruhsal titreşim"lerden arınmış olan biçimdi. Maleviç'in bir sözüyle bu resim "susan hiçliğin sembolü" idi.

Sanatçının ölümünden sonra bir rastlantıyla bulunan 1962'de yayınlanan yazılarında nesnelere dünyası insan iradesinin tasarısı olarak tanımlanır. Kant ve Fichte'den Hegel'e kadar Alman İdealist felsefesi Rusya'da çok iyi tanınıyordu. Schelling Rusça'ya çevrilmişti. Schopenhauer'in "İstem ve Tasarı Olarak Dünya" (Die Welt als Wille und Vorstellung) adlı yapıtı da Maleviç'e herhalde yabancı kalmamıştı. Nesnelere dünyası, Maleviç'e göre, insan tasarısının ürünüdür. İnsanın kendi çıkarı için tasarlamış olduğu bir dünyadır, kendi deyimiyle "yemlik" olarak tasarlanan bir dünya.



Kazimir Maleviç, Beyaz Üzerine Siyah Kare/1913/Yağlıboya 109 x 109 cm/ Leningrad Müzesi

Yemlik olarak tasarlanan nesnelere dünyasından kurtuluşun sembolünü Maleviç "Sıfır-Biçim"de görüyor. "Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım" diyor. Fakat "Sıfır-Biçim" Maleviç'e göre yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolüydü. "Sıfır-Biçim" insanlık tarihinde nesnelere, mal ve mülk hırsının yokolacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Bu çağa Maleviç "Suprematizm-Nesnelere Dünya" çağı diyor.

Suprematizm çağında insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleşecek, eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklardı.

Suprematizm çağı yaratıcılık çağı olacaktı. Nesnelere dünyasından sıyrılan insan, "Hiçlik" içine atılacak ve onun içinde eriyecekti. Fakat "Hiçlik" içinde erime yokolma demek değildi. "Hiçlik" nesnelere boyunlurduğundan kurtulmadı, özgürlüktü, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüydü. İrade ve isteklerin sustuğu "Hiçlik" içinde insan, Maleviç'e göre, "evrensel titreşimler"ın ürpertisiyle sarsılır. "Evrensel titreşimler", Kandinsky'nin "ruhsal titreşimler"iyle karıştırılmamalı. "Hiçlik" içinde ne bireye ne de onun ruhsal yaşantılarına yer olabilirdi.

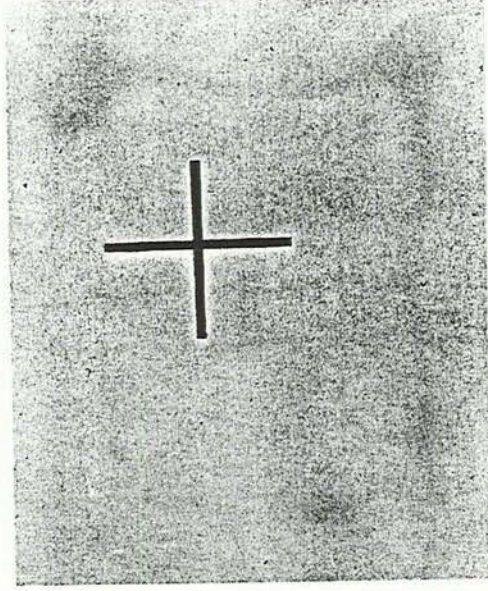
Maleviç'in yaratıcı oluşum süreci, Bergson'un "yaratıcı evrim" (evolution creatrice)ini anımsatıyor. Maleviç, insan varlığını sarsan evrensel titreşimi anlatırken, Bergson'un "yaşam atılımı" (elan vital)'na pek benzeyen içgüdüsel güçlerden, bilinçaltı kaynaklardan söz ediyor. "Evolution Creatrice" 1910'da çıktığı zaman büyük yankılar uyandırmıştı. Maleviç gibi felsefe düşüncesine yakın bir sanatçının bu kitabı okumamış olması düşünülemezdi. Bununla Maleviç'in Bergson'un etkisi altında sanatına yeni bir yön verdiğini söylemek istemiyoruz. XX.yüzyılın başında, hızla gelişen tekniğin getirdiği yeni sorunların uyandırdığı kaygı içinde, teknik'e ve materyalizme karşı bir tepki başlamıştı, Maleviç'le Bergson arasında değindiğimiz benzerlikler, düşünürlerle sanatçıların bu ortamda materyalizmin üstünde ve ötesinde yeni bir insanlık anlayışı içinde bulduklarını gösteriyor.

Çağının insanı olarak Maleviç, din aşamasının çoktan geride bırakıldığına inanıyordu. Fakat Süprematizm çağında gerçekleşecek olan insanlık idealini anlatırken, dinsel bir bağınazlıkla bu sanatın insanlığı yeni bir hakikata kavuşturacağını savunur. Sıfır-Biçim diye adlandırdığı beyaz üzerinde siyah kare dinsel bir anlam taşıyordu Maleviç için. Resim burada bir inanç sembolü oluyor. Ondan söz ederken "zamanımın çerçevenmemiş çıplak ikonu" diyor. Maleviç'in yakın arkadaşlarından sanatçı Anton Pevsner, Maleviç'in genç yaşta ölen bir kız öğrencisinin cenazesine, göz yaşları içinde, ortasına beyaz bir kare dikilmiş olan siyah bir bayrak taşıyarak katıldığını anlatır.⁶²

Mondrian'ın evrensel uyum içinde gerçekleştirmeye çalıştığı denge, eşit olmayan karşıtlıkların (bireyle evrenin) dengesiydi. Maleviç, eşitliğin dengesini arıyordu. Ona göre bireysel ayrıcalıklar, hiçlik içinde silinecek ve Suprematist sanatın varmak istediği "kozmetik-bütün" eşitliğin dengesi olacaktı. Bu yüzden aynı biçim dilini kullandıkları halde, Maleviç'le Mondrian'ın sanatları ayrı yönlerde gelişiyor. "Evrensel-uyum"u Mondrian, derinliği olmayan bir düzey üzerinde kesişen dikey/yatayların dengesinde arıyordu; Maleviç bunu irili ufaklı dikdörtgenlerin, uzay içinde çeşitli yönlerdeki hareketlerinde arıyor. Mondrian'ın sanatında renk bir denge öğesiydi. Renklerin ayrıcalığını eşitlikle bağdaştıramadığı için, Maleviç resimlerinde renkten gittikçe uzaklaşıyor. Ak-Suprematizm diye tanımladığı dönemde yalnız renk karşıtlıklarından değil, ton karşıtlıklarından da resimlerinin arındığını

⁶² İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar, Sanat ve Devrim, İstanbul, 1980, s. 64-70.

görüyoruz. Bu dönemdeki resimleri beyaz üzerine beyaz biçimlerden oluşur.



4.1. SONUÇ

Birey, bir tek eğilime ve mücadeleye sahiptir, o da gerçekleştirme, gerçeği sürdürme ve kendisine canlı tutma mücadelesidir. Gerçekleştirme eğilimi organizmanın, tüm kapasitesini canlılığını korumak ve canlılığını arttırmak için kalıtım yoluyla kazandığı bir eğilimdir.

Bu eğilim içinde gerçeği görüntülemeye çalışan sanat olgusunun "gerçeklik" tartışmasına yol açması doğaldır. Bunun nedeni "o"nun kendisinden çok oluşturduğu etkilerdir. Ne kadar geçersiz ve tamamlanmamış olmasına bakmaksızın, bireyin kişiselleşmiş gerçeği onun sahip olduğu tek gerçektir. Ve bu nedenle de tepki gösterdiği tek gerçektir.

Gerçekleştirme eylemi içinde gelişen ilk görüntüler daha sonra iletişim olanaklarının olmadığı, okur-yazar oranının az olduğu toplumlarda yansıtma, aktarma, anlatma, bilgi verme gibi işlevler üstlenmiştir.

Endüstri Devrimi ile beraber kendini "ilk insan" da olduğu gibi bir defa daha yalnız hisseden insanın gerçekleştirdiği sanat, anlatan değil "o"nu anlamlandıran bir olgu niteliğine kavuşmuştur. Başlangıçta ihtiyaçtan dolayı işlevsel bir bütünlük ile var olan yapıtlar, günümüzde

insanlığın düşünce boyutlarını geliştiren ve insanlığa düşünce perspektifini yaşatan durumlardır.

Sanatın tek gerçeği kendisinden çok, uyandırdığı etkidir.

KAYNAKÇA

- AKSOY, Özgönül., Uyum Sürecinin Mimarlık Sistemi İçinde Örneklenmesi, K.T.Ü.Yay. Trabzon, 1974.
- AKSOY, Özgönül., Biçimlendirme, K.T.Ü.Yay.Trabzon, 1977.
- ALPORT, F.H., Theories of Perception and the Concept at Structure New York: John Wiley Sons, Inc., 1955.
- ANGYAL, A., Foundations for a Science of Personality, New York, Common Wealh Fund, 1941.
- BERGER, John., Görme Biçimleri, İstanbul, 1986, Çev.Yurdanır Salman.
- BERGER, J., Sanat ve Devrim, Ankara, 1987, Çev. Bige Berker.
- BEACHE, F.A., "Body Chemisty and Perception," Blake and Ramsey, Perception.,
- BRONFENBRENNER, U., "Toward and Integrated" Theory of Personality.,
- CAMPBELL, D.J. "Systematic Error on the Part of Human Links in Communication Systems," Information Control, ,vol. 1 1958.
- CÖMERT, Bedrettin., Milliyet Sanat Dergisi, Ekim 1976, Sayı 203.
- ÇEVİK, Ayla., Mimarlık, Sayı 89/6.
- DERMAN, İhsan., Fotoğraf ve Gerçeklik, A.Ü.Yay.Eskişehir, 1989.

DEWEY, J., Art and Experience, Capricorn Books, New York, 1958.

H.B.English and A.C.English, A Comprehensire Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms, New York, Lougmans, Green Co., 1958.

FLUSSER, Vilem., "Towards A Philosophy of Photography," European Photography, Gottingen, 1984.

FOCILLION, Henri., Vie des Formes, Presses Universitaires de France, Paris, 1964.

GOMBRICH, E.H., "Yabansı Başlangıçlar," Sanatın Öyküsü, Ankara, 1980, (Çev.Bedrettin Cömert).

GRAVES, Maitland., The Art of Color and Design, Mc Graw Hill Baak Compan, New York, 1951.

GÜNGÖR, Hulusi., "Şekil Zemin Anlatımları," Temel Tasar, İstanbul 1983.

HANÇERLİOĞLU, Orhan Düşünce Tarihi, İstanbul, 1970.

İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar., Sanat ve Devrim, İstanbul, 1980.

ITTEN, Johannes., Merh Vorkars am Bauhaus, Aktaran: Hulusi Güngör, Temel Tasar, İstanbul 1983.

KABAŞ, Özer., Tüm Çevresel Gerçekçilik, D.G.S.A.Yay. No. 69, İstanbul, 1980.

KABAŞ, Özer., Güzel Sanatlar Eğitiminde Temel Tasarım ve Temel Desen Dersinin Yöntemli Bir Uygulama Çalışması, D.G.S.A.Yay. İstanbul, 1981.

KLEİN, G.S., "The Personal World Through Perception," Perception: An Approach to Personality, ed.R.R.Blake and G.V.Ramsey, New York: The Ronald Press, Co., 1951.

KUBAN, Doğan., Mimarlık Kavramları, İstanbul, 1980.

LEIBNIZ, G.W, Grand Larousse, 1961, vol. 4.

LYNTON, Norbert., "Gerçeklikle İlgili Sorular ve Yanıtlar," Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul, 1980, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş.

Marc and Simon, Organization.

ÖGEL, Semra., Çevresel Sanat, İ.T.Ü.Yay.İstanbul, 1977.

PEPİNSKY, H.B., WERCK, K. and RİNER J.W., Primer for Productivity
The Ohio State University Research Foundation, Ohio, 1964.

READ, Herbart, Sanatın Anlamı, İstanbul, 1974. s. 48. Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari

READ, H.,The Origins of Form in Art, The Man-Made Object, Ed.G.Kepes,
Studio Vista, Londra, 1966, s. 30-49.

ROGERS, C.R., "A Theory of Therapy, Personality, and Interpersonal Relationships, a Developed in the Clint. Centered Famwork."
Psychology: The Study of a Science, vol. 3 New York, Mc Graw Hill Book Co., 1959.

SEBALT, H., "Limitations of Communication: Mechanisms of Image Maintenance in form of Selective Perception, Selective Memory and Selective Distortion." Journal of Communication, vol 12, No. 5, 1962.

SOLLEY, C.M and MURPHY, G., Development of Perceptual World, New York: Basic Book, Inc., Publishers, 1960.

TAMER, Kezban., "Görsel İletişim ve Televizyon." Doktora Semineri Notları, A.Ü.Eskişehir, 1983.

TURANI, Adnan., Dünya Sanat Tarihi, Ankara, 1983.

TURANI, Adnan., Çağdaş Sanat Felsefesi, Ankara, 1974.

TÜMER, Gürhan., İnsan-Mekan İlişkileri ve Kafka, E.Ü.Yay., İzmir, 1980.

WERTHEIMER, M., Untersuchungen Zur Lehre von der Gestalt II.Psychologische Forschung, 1923.

WHITEHEAD, A.N., Science and Modern World, 1936, Mentor Books, 1948.

WOLLFLIN, Heinrich., "Düzlem ve Derinlik", Sanat Tarihinin Temel Kavramları, İstanbul, 1955. Çev. Hayrullah Örs.

ZISS, Avner., "İmge ve Gösterge", Estetik, Ankara, 1984, Çeviren: Yakup Şahan.

MAURICE, de Saussure., Basic Design: The Dynamics of Visual Form, First Edition reprinted The Herbert Press Limited, 46 Northchurch rd, 1983, London.