T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

PLASTİK SANATLARDA YÜZEY YANILSAMALARININ ALGI AÇISINDAN SIFIR NOKTASINA İNDİRGENMESİ

Sanatta Yeterlik Tezi

MUHAMMET TATAR

İstanbul, 2011

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

PLASTİK SANATLARDA YÜZEY YANILSAMALARININ ALGI AÇISINDAN SIFIR NOKTASINA İNDİRGENMESİ

Sanatta Yeterlik Tezi

MUHAMMET TATAR

Danışman
Yrd. Doç. Devabil KARA

İstanbul, 2011

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **MUHAMMET TATAR**

Anasanat Dalı : **RESİM**

Tezin Adı : **PLASTİK SANATLARDA YÜZEY YANILSAMALARININ ALGI AÇISINDAN SIFIR NOKTASINA İNDİRGENMESİ**

20.10.2011 tarihinde yapılan savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Sanatta Yeterlik** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**Kurumu**	**İmza**
Yrd.Doç.Devabil KARA	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Sınav Jüri Üyeleri		
Prof. Cevat DEMİR	Okan Üniversitesi	
Yrd.Doç.Nurettin BEKTAŞ	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.İrfan OKAN	Mimar Sinan Güzel Sant.Üniv.	
Doç.Sevil SAYGI	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yedek Jüri Üyeleri		
Yrd.doç.Hakan ONUR	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Doç.Şeyma Ü.UZUNÖZ	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Dr.Ali UTKU	Atatürk Üniversitesi	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 25../.11../2011..tarih ve XX-1 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür

ÖNSÖZ

Eğitim sürecinin bu en zorlu aşamasında her an, ya yanımda ya da telefonun diğer ucunda olan hocam Yrd. Doç. Devabil KARA'ya, yine bu süreç içerisinde her zaman aileden biriymişim gibi hissetmemi sağlayan hocam Prof. Cevat Demir'e eğitim sürecim boyunca bilgi ve deneyimlerini benden esirgemeyen hocam Doç. Mehmet KAVUKÇU'ya, bu süre boyunca anlayışında dolayı Sevgili Eşime, Sanatta Yeterlik için proje desteği sağlayan Atatürk Üniversitesi Rektörlüğüne, Polonya Muzeum Sztuki w Lodzi, yönetimine sonsuz teşekkürler.

ÖZET

Görsel algılamanın ilk aşaması olarak göze gelen ışık ışınları, retina tarafından sinirler aracılığıyla beyne iletilmekte ve burada görsel bilgiye dönüştürülmektedir. Algının bu bilgiye dönüştürme sürecinde başvurduğu en önemli kaynak önceki deneyimlere dayanan bilgi dağarcığıdır. Algı sistemi, yüzey üzerinde iki boyutlu lekeler olarak bulunan görüntüleri de, nesnel kaynaklarına göndermeler yaparak, üç boyutluymuş gibi algılanma eğilimindedir. Yanılsama olarak adlandırılan bu olgu, resim tarihi boyunca sanatçıların gerçeğe en yakın yanılsamayı yaratmak için çalışmalarının temelini teşkil etmiştir. Nesneleri olduğu gibi resmetmeyi başaran sanatçılar bu kez sanatın vazgeçilmez unsuru olan yapılanı tekrar etmeme ülküsü paralelinde kendi iç doğalarına yönelmişlerdir. 1900lerin başına denk gelen bu yönelim iki temel unsur çerçevesinde, sanatsal yaratı dürtüsünü şekillendirmiştir. Aklı ya da duyguyu temel alan soyut eğilimler.

Duygu temelli eğilimler soyutlamacı bir anlayışın eseri olmalarından dolayı büsbütün doğayla ilişkilerini koparamazken, Mondrian, Maleviç, Strezeminski gibi sanatçılarla başlayıp, Amerikan Soyut Dışavurumcular ile devam eden 'Boyasal Alan Resmi' yanılsamacı eğilimleri tuval dışında bırakarak tuval düzlemini kendi gerçekliği içinde değerlendirme çabasına giriyordu.

Nesnelerin ve yanılsamacı özelliklerin tuval dışına bırakılmaya çalışıldığı bu eserler de renk perspektifine dayalı espas olgusunun elimine edilemediği ve buna bağlı olarak algı yanılsamalarının sıfır noktasına indirgenemedi görülmektedir.

Bu çalışmada, yanılsama unsurlarının elimine edilerek, psikolojik algı açısından derinliksiz iki boyutlu resimlere nasıl ulaşılabileceği araştırılmaktadır.

ANAHTAR KELİMELER:

Algı, Yanılsama, Boyasal Alan Resmi,

ABSTRACT

In the first stage of seeing, the light rays that reach the eye are conveyed by means of nerves from the retina to the brain where they are transformed into visual information. The most important source the perception makes reference in this process of transformation is the repertory based on the previous experiences. The perception system is in the tendency of seeing the two dimensioned objects, which appear as spots on the surface, as if they were three dimensioned by making reference to their objective sources. Known as illusion, throughout known history this phenomenon underlies the efforts of the artists in order to reach illusion that is closest to the real life. The artists, who manage to picture the objects as they are, are headed towards their inner selves in order not to repeat themselves. Started in early 1900's, this approach shaped the artistic creation impulse around two basic elements. The abstract tendencies based on mind or emotions.

Since they were the products of an abstraction based understanding, the emotion based tendencies did not cut their relationship with nature, and in a tradition beginning with artists such as Mondiran, Malevic, Strezeminski and continuing with American Abstract Expressionists, the "Painted Area Picture" was in the effort of evaluating the canvas surface within its own reality by omitting the illusionistic tendencies.

In these works where the illusionistic features tried to be kept out of canvas, it is seen that the space phenomenon is not eliminated and in respect to this, the illusion is not reduced to the zero point.

This study analyzes how to reach the physiologically shallow two dimensioned pictures, by eliminating the illusionist elements.

KEY WORDS:

Perception, Illusion, Painted Area Picture.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ …….. IV
ÖZET …….. V
ABSTRACT …….. VI

GİRİŞ …….. 1

1. GÖZÜN GÖRME EDİMİ ……. 2
1.1. Gözün Biyolojik Fonksiyonları ve Retinal İmgelerin Oluşumu. 2
1.2. Göz ve Işık İlişkisi Bağlamında Nesnelerin Görünürlüğü … 4

2. GÖRME VE GERÇEKLİK DUYGUSUNUN OLUŞUMU ……..... 9

2.1. GÖRSEL DÜNYANIN ALGILANMASI …… 9
2.1.1 Algı …….. 9
2.1.2 Işık ve Renk Algısı ……... 20
2.1.3 Mesafe ve Mekân Algısı ……. 26
2.1.4 Form ve Biçim Algısı ……. 30
2.1.5 Durağan ve Harekette Algı ……. 41

3. İKİ BOYUTLU YÜZEYİN ALGILANMASI ……. 46

3.1. Nokta, çizgi …… 47
3.2. Biçim …… 56
3.3. Renk …… 79
3.4. Boşluk/Espas …… 105
3.5. Doku …… 118

4. İKİ BOYUTLU YÜZEYDE YANILSAMANIN SIFIR NOKTASINA İNDİRGENMESİ ……. 122

4.1 İki Boyutlu Yüzeyde Psikolojik Algı Yanılsamaları …….. 122
4.2 Boya Maddesine Bağlı Yanılsama Gerçeği ……. 126
4.3 Resim Yüzeyinde Derinlik Algısının Ortadan Kaldırılması ….. 143

SONUÇ …… 146

KAYNAKÇA ……. 157
EKLER ……. 161
1. Şekiller Listesi …….. 161
2. Resimler Listesi …… 162
3. Kısaltmalar …… 165

GİRİŞ

Bu çalışmanın ana eksenini, algı sisteminin üç boyutta ve yüzeyde nasıl bir sistemle çalıştığını, algılanan nesnelerin, gözün ve beynin bu sistem içerisindeki işlevlerini ve bu işlevlerin nasıl bilinçli bir kontrole sokulacağı, sonuç olarak ta yüzeysel biçimlerin algılanmasında oluşan yanılsamaların nasıl elimine edileceğinin problematiki oluşturur.

Kurgu açısından, öncelikli olarak, gözün çalışma prensipleri ve algı sisteminin işleyişi, fizyolojik ve psikolojik açıdan ele alınıp çözümlenmekte, daha sonra algı esnasında fiziksel ve psikolojik etkenlerin ve bu etkenlerin oluşturacağı doğru ya da yanlış bilgi aktarımlarının, neden sonuç ilişkisi bağlamında, tespit edilip ortaya konması çalışmanın akışını belirlemektedir.

Tarihsel süreç içerisinde yüzeyin resim alanı olarak kullanımı, resimsel elemanlar açısından detaylı olarak incelenmektedir. Bilimsel veriler ile resim alanı, özellikle oluşan yanılsamalar çerçevesinde tahlil edilerek sonuç olarak ta bu yanılsama algısı oluşturan etkenlerin nasıl elimine edileceği konusunda bir sonuca ulaşılmaya çalışılmaktadır.

Sonuç olarak bu yanılsamacı betimleme elemanlarının yüzeyden elimine edilerek iki boyutlu ‘Boya Alanı Resmi’nin nasıl oluşabileceği görsel örneklerle anlatılmaktadır.

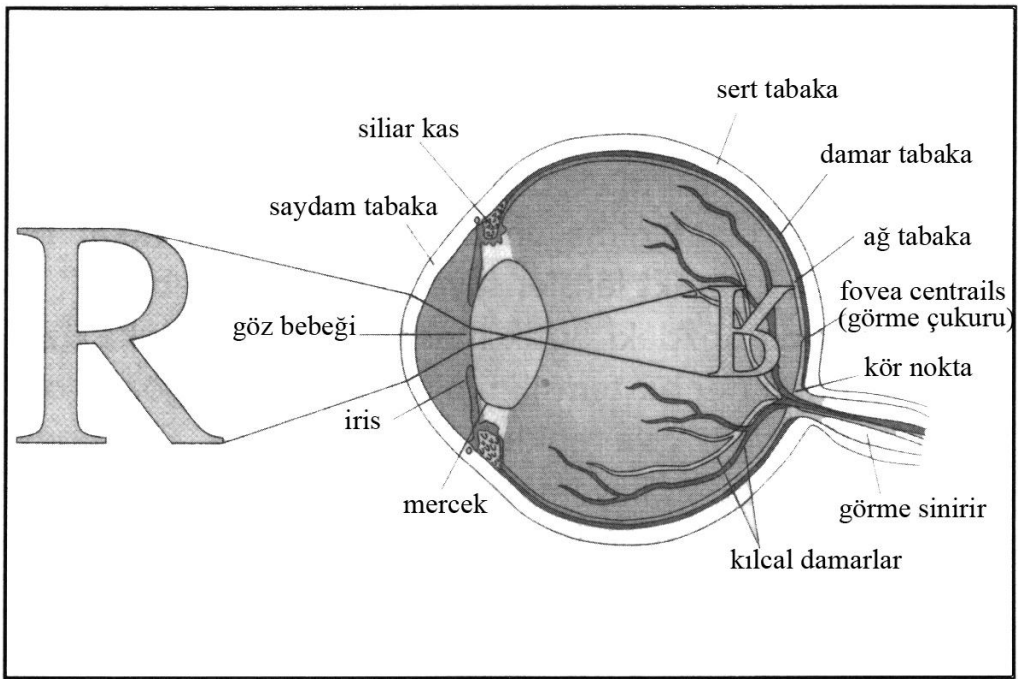
1. GÖZÜN GÖRME EDİMİ

1.1 Gözün Biyolojik Fonksiyonları ve Retinal İmgelerin Oluşumu

Görsel dünyanın algılanması için gerekli verilerin beyne ulaşmasında birincil etken olan göz, yapısı itibarıyla bir mercek gibidir. Şekil 1 de görüldüğü gibi görsel dünyadan ışık olarak göz bebeğine ulaşan veriler saydam tabaka ve mercekten geçerek ağ tabaka üzerine yansırlar ve nesnelerin görüntüsünü ağ tabakada yeniden oluştururlar. Saydam tabaka ile ağ tabaka arasındaki mesafe 2,4cm dir ve bu da odak mesafesi olarak adlandırılır. Damar tabakanın görevi, içinde barındırdığı pigmentler sayesinde görüntü netliği sağlamaktır. İrisin ortasında bulunan gözbebeği ışığa göre büyüyüp küçülerek gerektiği kadar ışığın göz içerisine girmesi ayarlanır. İrisin hemen arkasında göz merceği bulunur. Mercek odak mesafesine göre incelip kalınlaşarak göze gelen ışıkları retina üzerinde toplar. Işık miktarını ayarlayan gözbebeği ile odak mesafesini ayarlayan merceğin bu birlikteliğine göz uyumu denir.[*]

Göz merceği elastik bir yapıya sahiptir. Gördüğümüz nesnelerin uzak ya da yakınlığına göre siliar kaslar sayesinde mercek incelip kalınlaşır ve ışığı kırma gücü her seferinde yeniden ayarlanır. Böylece görüntünün ağ tabakanın ön yüzünde odaklanması, dolayısıyla nesnelerin görünmesi sağlanır. Yakındaki nesnelere baktığımızda, siliar kaslar kalınlaşarak merceğin küreselliğini artırır. Böylece lensin ışığı kırma gücü artar. Uzaktaki nesnelere odaklanıldığında ise bu mekanizma tam tersine işler. Bu sürece akomodasyon denir. Merceğin bu elastikliği sayesinde, ışığa bağlı olarak, çok uzaktaki nesneler dahi ağ tabaka üzerine net bir şekilde yansır. Nesneye, sağlıklı gözlerle dahi, çok yakından bakıldığında netleme sağlanamaz.

[*] Bu konuyla ilgili 'http://www.bilgiustam.com/gorme-nasil-gerceklesir-belirli-goz-hastaliklari-nelerdir/' internet adresinden yararlanılmıştır.



Şekil 1: Gözün anatomik yapısı

Nesneyi net görebildiğimiz en kısa mesafeye yakınlaşma noktası adı verilir. Yaşlılığa bağlı olarak görülen, yakını net görememe durumu göz merceğinin elastikiyetini kaybetmesi sonucu ortaya çıkar. Bu tür göz hastalıklarında mercek gerektiği kadar kırılmayı sağlayamadığı için görüntü odağı, ağ tabaka (retina)nın ya arkasına ya da önüne tekabül etmekte bu da bulanık görmeye sebep olmaktadır. Hem uzak hem de yakın mesafede sağlıklı netleme yapabilmeye normal görme (emmetropia), sağlıklı olarak adlandırılan göze de emetrop göz denir. Göz uzağa odaklandığında yakındaki, yakına odaklandığında ise uzaktaki nesleri bulanık görür fakat uyum özelliği ile odak noktasını değiştirir değiştirmez, merceğin incelip kalınlaşmasıyla, bu netlik alanı da değişir. Bu çalışma sistemi istem dışı olup otonom sinir sistemi tarafından kontrol edilmektedir.

Gözün herhangi bir noktaya odaklanmamış haline dinginlik durumu adı verilir ve bu durumdaki normal göz uzaktan gelen ışıklara göre ayarlanmıştır. Dinginlik durumu değişmediği sürece biz sadece uzaktaki nesneleri net görebiliriz. Uzağa bakarken yakından gelen ışınlar retinanın arka tarafında kesişirler ve bu da netsizliğe neden olur.

Herhangi bir şeye baktığımızda görüntü, ağ tabakanın yaklaşık olarak iki derecelik kısmını oluşturan foveanın merkezinde en net yansımasını bulur. Bakış açımızın yaklaşık olarak 180 derecelik açısını içine alan bu merkez bize, en yüksek çözünürlükteki görüntü alanını sağlar. Durağan ve normal şartlar altındaki görme için verilen bu açı retina üzerine düşen toplam görüntünün net algılandığı alandır. İki gözle görmede bu alan 210 dereceye çıkar.

Optik yasalarla da tespit edildiği gibi retina üzerine düşen görüntü ters ve iki boyutludur. Retinadaki görüntüler sinirler aracılığıyla, sinirsel biyoelektriksel uyarılara dönüştürülerek beyne iletilirler. Bu uyarılar beyinde o duyu organına ayrılmış bölümde tutarlı bilgiye dönüştürürler. Sağ ve sol gözden gelen ışıkla ilgili bu uyarılar öncelikle beynin primer görsel korteks adı verilen görme bölgesinde birleştirilirler. İki gözün bakış açısı arasındaki fark üç boyutlu görmemizi sağlar. Fakat göz ardı edilmemesi gereken en önemli şey üç boyutlu dünyanın ağ tabakanın iki boyutlu düzleminde temsil bulmasına rağmen algı boyutunda bizim onu üç boyutlu olarak bilmemizdir. Beyin-göz koordinasyonu esnasında beyin gözden iletilen verileri olası en uygun, en mantıklı durumla örtüştürüp sonuca ulaşır. Bu esnada kişinin bilgi ve görgüsü belirleyici etken olması algının kişisel bir durum olduğunu ortaya koyar. Optik oyunlar ve olağandışı durumlarda yanılgı kaçınılmazdır. [*]

1.2 Göz ve Işık İlişkisi Bağlamında Nesnelerin Görünürlüğü

Görmeyi sağlayan fiziksel uyarı olan ışık, farklı dalga boylarında ve açılarda göze yansıyarak, nesnelerin görüntüsünü retinada yeniden oluşturur. Görüntünün gözde aksini bulabilmesinin birinci koşulu nesnelerden gözümüze yansıyan ışıktır. Işık olmadan göz ve nesne ilişkisinin kurulması mümkün değildir. Tarihsel süreç içerisinde

[*] Bu konuyla ilgili olarak Karl R. Gegenfurtner, **Beyin ve Algılama,** Türkçesi: Barış Konukman, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2005 ve Rüknettin Tanalp, **Duyu Fizyolojisi**, Ankara, Ankara Ünv. Eczacılık Fak. Yayınları No 32, 1975 adlı kaynaklardan yararlanılmıştır.

göz-nesne-ışık ilişkisinin belli bir optik kurama oturtturulması Platon la başlar. Platon öncesi görme üzerine iki farklı düşünce vardı. Birinci düşünceye göre nesneleri görünür kılan şey gözün yaydığı ışıktır. Buna göre gözden yayılan ışık nesneye ulaştığı an nesne gözde temsilini bulmaktadır. İkinci düşünceye göre ise bunun tersi geçerlidir. Nesne görünür olabilmek için ışık yaymaktadır, tıpkı güneş gibi her nesne bir ışık kaynağıdır ve yaydığı ışık göze ulaştığı an görme gerçekleşmektedir.

Bu konuda sistemli bir anlatımın yapıldığı Antik Dönem de atomcu Leukippos algı sistemini dokunma duygusuyla ilişkilendirerek bütün duyumlarımızın dokunma duyusunun değişik biçimleri olduğunu öne sürmüştür. Algılayan ve bilenin beden değil ruh olduğunu söyleyerek ruh nesne ilişkisini kurar. Ve ruh ile nesne arasındaki ilişkiyi açıklarken, ruhtan nesneye değil nesneden ruha doğru bir akışı savunur. Bu durumda ruhun algılama gibi bir talebinden ziyade nesnelerin ruh tarafından algılanma isteği öne çıkar. Nesne ruhun onu algılaması için ona doğru temsilini gönderir.

Benzer düşünceleri savunan Leukkipos'un öğrencisi Demokritos'a göre de görme, görme nesnesinden, o nesnenin kendi biçimini taşıyan sürekli bir yayılımın çıkması ve bunun göze girmesiyle olur. Işık ise, küçük ve yuvarlak olmaları dolayısıyla oldukça hızlı bir biçimde devinen ince atomlardan meydana gelmiş cisimsel bir şeydir. Işığın nesnelerin yüzeyleri üzerine düşmesiyle, renkleri oluşturan atomlar yüzeyden geri yansımaktadır. Bu yüzden Demokritos, renkleri de, nesnelerin yüzeylerini oluşturan atomların değişik konumlarıyla açıklamaktadır. Nesneışm kuramı olarak nitelendirilen bu kurama karşı Gözışm kuramı geliştirilir ve bu düşünceyi belli bir sistematiğe oturtan düşünür Alkmeon'dur. Ona göre göz ışık kaynağıdır ve gözden çıkan ışık nesnelere çarpıp tekrar göze döner. [*]

Platon'un ise iki farklı ışık kaynağından bahseder; gözün yaydığı ve nesnenin yaydığı ışık. Görme bu iki ışığın birleşimi ile meydana gelen üçüncü bir ışık sayesinde olur. "Platon bu ışığa "görüş akıntısı" adını vermektedir. Bu iki ışığın, daha doğrusu ateşin birleşmesinden de, dış ateş vasıtasıyla nesneyle, iç ateş vasıtasıyla da

[*] Bu konuda Hüseyin Gazi Topdemir, "Platon'da Bilgi Kaynağı Olarak Görme", **Felsefe Dünyası**, Sayı:46, Türk Felsefe Derneği Yayını, 2007, s: 67, 68 adlı makaleden yararlanılmıştır.

ruhla temas eden bir çeşit cisim meydana gelmektedir. İşte bu cisim nesneye dokunursa, o nesnenin hareketlerini ruha taşır ve görme duyumu ortaya çıkar. Şu halde görme, iç ve dış ışığın oluşturduğu, bir çeşit "karışım ışık" aracılığıyla oluşmaktadır. Bu ise Platon'un hem Gözışm hem de Nesneışm kuramlarının bir tür senteziyle görmeyi açıkladığı anlamına gelmektedir ki, bu nedenle onun kuramını "bileşik kuram" adıyla adlandırmak belki daha doğru bir belirleme olacaktır."[1]

Görme üzerine yapılan tartışmaları, yaptığı deneylerle bugünkü bilimsel yaklaşımlara en yakın bir şekilde açıklayan ilk isim İbnü'l Heysem (965-1039) olmuştur. Heysem'e göre görmenin gerçekleşmesi için mutlaka nesnelerden göze ışık yansımalıdır. Heysem bu görüşünü ispatlarken Kitab el-Menazır da yıldızlar örneğini verir ve görmenin maddesel olduğunu çünkü maddesel olmayan şeylerin algılanamayacağını söyler. Yıldızlara baktığımızda onları gördüğümüzü, eğer gözden çıkan ışınlar sayesinde bu oluyorsa yerle gök arasının bu maddesel yayılımla dolması gerektiğini ve gözün bu maddesel yayılım karşısında mutlaka bir şeyler kaybetmesi gerektiğini vurgulayarak bu görüşün saçma olduğunu söyler ve görme üzerine bir dizi deneyler yaparak bu görüşünü sağlamlaştırır. Kuvvetli ışık kaynaklarına bakan gözün acı duyması ya da görme olgusunun geçici olarak kaybedilmesi, herhangi bir renge uzun süre bakan gözün bakışını başka bir yöne çevirdiğinde de o rengin etkilerine bir süre daha maruz kalması onun konu üzerindeki görüşlerini kanıtlar. Bunun yanı sıra Heysem ilk olarak birincil ve ikincil ışık kaynağı kavramını ortaya atar. Güneş gibi ışık yayan cisimleri birincil ışık kaynağı, yansıma sonucu göze ışık ulaştıran cisimleri ikincil ışık kaynakları olarak nitelendirir. Kaynağı ne olursa olsun gözdeki algı etkisinin aynı olduğunu, aradaki tek farkın birinin diğerine göre daha güçlü olduğunu savunur.

Günümüz çalışmaları ise gerek teknolojik ilerleme gerekse yapılan deneylerle göz ve ışık ilişkisini bilimsel temellere oturtturarak bütün soru işaretlerini ortadan kaldırmıştır. Tıbbın gelişmesi, fizyoloji ve anatomi alanındaki araştırmalar gözün yapısı ve çalışma şekli hakkında en doğru verileri ortaya koymuştur.

Dış dünya hakkındaki görsel bilgi birikimimizin görsel algılarımız üzerine inşa edildiği inkâr edilemez bir gerçektir. Işık etkisiyle uyarılan gözün bu fiziksel

1 Topdemir, Agy, s:76

uyarıyı beyne iletmesi ve beynin bu uyarıyı bilgiye dönüştürmesi sonucunda oluşan görsel algı fiziksel ve psikolojik iki etkinin birleşimi ile oluşur. Sven Hesselgren'e göre "Işık zihinsel bir olgudur ve fiziksel araçlarla ölçülemez. Fiziksel yolla ölçülen "ışık" değil "ışık duyumu" nu doğuran uyarıcı olan fiziksel enerjidir. Bu gibi ölçmelerde kullanılan "ışıkölçerler" standart gözlemcinin göz duyarlığıyla eşitlenmişlerdir,"[2]

Fiziki olarak doğal ya da suni ışık kaynakları ya doğrudan ya da üzerine düştükleri nesnelerden yansıyarak gözümüze ulaşırlar. Göz bebeğinden ve merceğinden geçen ışık retina üzerinde düşer. Buradaki biçimlere duyarlı konik hücreler ve renge duyarlı çubuk hücreler yardımıyla nesneleri ve ışığı görürüz.

Çubuk hücreler ışığa duyarlı olup karanlık ortamlarda görmemizi sağlarlar. Renk açısından duyarsız olan bu hücreler yalnızca düşük aydınlık izlenimlerini alırlar ve en düşük sinyalleri bile algılayıp birleştirecek şekilde tasarlanmışlardır. Bütün hücrelerin ortak hareket etmesi duyarlılığı artırmakta bu da algılanan nesnenin yeri hakkında bilgi kaybına neden olmaktadır. Karanlık ortamlarda net görmememizin sebebi budur. Bu hücreler renge duyarlı olmadıklarından yansıttıkları biçimler renklide olsa ışık değerine göre biz onları grinin tonları olarak algılarız.

Konik hücreler ise renge duyarlıdırlar ve ışıklı ortamlarda görmemizi sağlarlar. Kırmızı, mavi ve yeşile duyarlı üç farklı konik hücre gurubu vardır. Her renk o renge duyarlı konik hücre tarafından alımlanır.

İster renk ister biçim olsun konik ve çubuk hücreler tarafından alımlanan görüntü bir tür elektrik enerjisine çevrilerek gangliyon hücrelerinin oluşturduğu optik sinirlerle beyne ulaştırılırlar.

Gözün biyolojik yapısı itibariyle ışığı ve rengi nasıl alımladığının yanı sıra görmede en önemli nokta ışık ve rengin göze nasıl yansıdığıdır. Üzerine ışık düşen nesne ya ışığı tutar ya da yansıtır. Nesne geçirdiği ya da yansıttığı ışığın rengi ile görünür. Nesne eğer herhangi bir rengi geçirmiyor ya da yansıtmıyorsa siyah cisimdir

[2] Svel Hesslgren, **The Language of Architecture, Vol.l**, London: Applied Science Publishers, 1972. s:93, Aktaran: Erdal Aksungur, 'Renk Çeşitlerinin, Spektral Özellilleri Ayrı İki Işık Kaynağı Altında, Mekanın Algılanan Büyüklüğüne Etkisi', Doktora Tezi, İstanbul, 1977, s:11

ve göz o nesneyi görmüyor demektir. Böyle bir nesne griler, çevre ilişkileri ve çıkarımlar sayesinde algılanabilmektedir. Hiç ışık almayan ya da karanlık ortamlarda nesnelerin görünmemesi ya da siluet halinde görünmesinin sebebi budur.

2. GÖRME VE GERÇEKLİK DUYGUSUNUN OLUŞUMU

2.1. GÖRSEL DÜNYANIN ALGILANMASI

2.1.1 Algı

İnsan ve nesnel dünya arasındaki ilişkinin anlam kazanabilmesini sağlayan şeyin algı olduğu tartışmasız bir gerçektir. Peki, algıyı nasıl tanımlayabiliriz? Duyu organlarımızda tepki uyandıran bütün enerjiler algı olarak nitelendirilebilir mi? Algı ile duyu arasındaki farklılığı ortaya koyabilirsek sanırım bu gerçeği daha kolay kavrayabiliriz. Sözlükte tanımlanan şekliyle "algı, psikoloji ve bilişsel bilimlerde duyusal bilginin alınması, yorumlanması, seçilmesi ve düzenlenmesi anlamına gelir. Algı kelimesi (perception) Latince "*almak*" anlamına gelen *capere*, kelimesinden gelir. Önündeki *per* takısı "tamamen" anlamındadır. ….. Kolaylıkla duyum ile karıştırılabilmektedir. Ayrımı belirleyen temel etken duyumda bir yorumlama, anlama söz konusu 'olmamasıdır'."[3] Nesnel dünyaya ait uyarıcıların herhangi bir duyu organımız tarafından fark edilmesini duyum olarak nitelendirirken, bu uyarıların anlamlı deneyimlere dönüştürülmesini algı olarak tanımlayabiliriz. Daha açık bir tanımla duyu organlarımızın nesnel dünyadan aldıkları verilerin bilinç düzeyinde anlamlandırılıp tasarlanmasını algı olarak adlandırıyoruz. Nesneler duyu organlarını uyarırlar ve bu uyarılar sinirler aracılığıyla beyne ulaştırılır. Görme duyumuzu ele aldığımızda her iki gözde ayrı ayrı beliren nesne görüntüsü anlık bir işlevle beyinde üst üste yapıştırılarak tek bir görüntüye dönüştürülür. Bu görüntü bellekte depolanmış önceki görüntülerle karşılaştırılarak nesne algısı oluşturulur. Algının kişiden kişiye ya da toplumdan topluma farklılık göstermesi bu karşılaştırma esnasında beyindeki nesne bilgisinin farklılığından kaynaklanmaktadır.[*]

Başka bir deyişle duyumlar basit sinir sistemi uyarılarıyken, algı, beyin düzeyinde bu duyumların bilgiye dönüştürülmesidir, "… nesne ve olaylara karşı organizmanın yaptığı, anlamlı, sistemli toptan bir tepkidir. Algılar, duyumların sonucu olarak ortaya çıkarlar: Algılar ferdin eski yaşantılarına bilgilerine göre şekil alırlar. Bu

[3] http://tr.wikipedia.org/wiki/Algı

[*] Bu konuda http://www.felsefe.gen.tr/algi_nedir_ne_demektir.asp internet adresinden yararlanılmıştır.

sebeple, algı, bir kişilik tepkisidir. En önemli belirtisi de duyumların, belli bir nesne ve şekle ait olduğuna dair bir bilinç halinin kişide ortaya çıkmasıdır. Bunun için, kişide, bir şeyin algısı oluştuğu zaman, o şeyi tanıyor, biliyor demektir. Duyu organları yoluyla alınan duyumların neye ait olduğu fert tarafından bilindiği ya da tanındığı anda, duyumların bir yorumlanması söz konusudur. Bu sırada alınan duyumlar bir örgütlenmeye ve sonuç olarak ta bir olguya dönüşür."[4] Duyumun tekrarı nesneye karşı bilginin pekişmesini, bilginin pekişip zenginleşmesi ise algının kolay ve doğru şekillenmesini sağlar.

Bu bilgiye dönüşüm; kişi, durum ve zamana bağlı olarak değişkenlikler gösterebilir. O zaman kendimize şu soruyu sorabiliriz: algı ya da algılanan dünya ne kadar gerçek? Değişkenlik, görünen dünyada mı, yoksa bizim nesneyi yorumlayışımızdan mı kaynaklanır?

Nesnelerin durum ve zamana bağlı olarak değişkenlikler göstermesi ve algılayan kişinin nesne üzerindeki bilgi ve hayat deneyimleri algı farklılıklarının temel etkenidir. Bu noktada farklı bir problematik üzerinde durmak yerinde olacaktır. Nesneleri algılarken saf bir duyumsama söz konusu olabilir mi? Üç farklı yaklaşımla bu nokta aydınlatılabilir. İlki nesne ve çevre ilişkisinin yani çevrenin nesne üzerinde ki etkisinin nesneden ayrılamaz olduğu varsayımıdır ki; bu bir genelleme için yanıltıcı olabilir. Nesneyi alımlamamızı sağlayan ışık, nesne ve çevre arasında ki aidiyetlik ve atmosferik etkilerin değişkenliğinin nesnenin özü üzerinde çoğu zaman bir etkisi olmamaktadır. Diğer yaklaşım; nesne bulunduğu ortamın etkilerinden bağımsızdır ve kendi bünyesinde gelişen değişimler hariç herhangi bir değişime maruz kalmamaktadır. Alımlayıcı nesneyi etkileyen ortam değişikliklerini soyutlayıp bu etkenlerin nesnenin özü olmadığı ayrımına vararak nesneyi saf haliyle algılayabilir. Üçüncü yaklaşım ilk iki yaklaşımın sığ taraflarını kapatan bir yaklaşımdır. Nesne ve ortam ilişkisi kaçınılmazdır ve bu ikisi sürekli olarak birbirleriyle etkileşim içindedirler. Çevre nesneyi ve nesnenin algılanışını etkilerken nesnenin biricikliği bu koşullar altında kaçınılmaz bir değişim yaşar fakat izler kişi bu değişimi ve nesnenin pür halini bilir.

[4] http://www.toplumdusmani.net/modules/wordbook/entry.php?entryID=1639|(Endüstri Psikolojisi, Cavit Binbaşıoğlu, Etkin Binbaşıoğlu, Ankara:1992, Dizgi-Baskı: Kadıoğlu Matbaası, Ankara ,Sayfa :34-35-36-37-38-39)

Bakış açısı itibariyle konunun temelini teşkil eden ‘görsel algı’ olduğundan, ağırlıklı olarak görme ve görme yanılgıları üzerinde durulacaktır.

Göz ve beyin ilişkisi zekâyı ve bu da düşünme dediğimiz bilişsel işlemi ortaya çıkarmaktadır. Gözün beyne ulaştırdığı yansımalar, şeklin algılanmasının ilk ayağıdır. Bu noktadan sonra kavramlar oluşmaya başlar. Optik uyarı sonucunda retinadaki izdüşüm nesnenin fiziksel olarak eksiksiz bir kaydıdır. Algılama sürecinde bu kayıt, başka bir deyişle nesnenin kavranması ona yüklenen yapısal ve kavramsal özellikler nedeniyle algı esnasında değişime uğrayabilir.

> *“ Algı, uyarı malzemesinin, görsel kavramlar ya da görsel kategoriler adını vereceğim, görece basit şekil kalıplarıyla donatılmasından oluşur. Bu görsel kavramların basitliği görelidir; incelmiş görmenin yöneldiği karmaşık bir uyarı örüntüsü, bayağı karmaşık bir şekil üretebilir; bu şekil, bu şartlar altında elde edilebilen en basit şekildir. Önemli olan şudur: bakılan bir nesnenin, ancak en örgütlü bir şekle uyduğu ölçüde tamamen algılanabildiği söylenebilir. Genellikle, algılanan şekle eşlik eden ve onu az çok belirsiz ayrıntılarla ve nüanslarla değişikliğe uğratan bir miktar görsel gürültüde vardır; ne var ki bu durum, görsel algılayışa pek katkı sağlamaz. ”*[5].

Uyarının tekrarı nesneye ait kavramın oluşmasında ve kuvvetlenmesinde en önemli etkendir. İlk kez rastladığımız bir biçime uzun süre bakmamız biçimin algısında düşünme, ilişkilendirme ve sonuç olarak kavram oluşturmanın zaman aldığını göstermektedir. Oysa bilgi dağarcığımızda var olan kavramlara dair nesneleri algılamak için çok daha kısa süreli uyarılar yeterli olmaktadır.

Duyu organlarımızın dışarıdan aldığı fiziksel uyarılar sinirler tarafından beyne ulaştırıldığında retinada ki izdüşümleri gibi değil, beynin süzgecinden geçirildikten sonra bilgiye dönüştürülürler. Bu aşamada beyin bu bilgileri en mantıklı şekilde sonuçlandırma eğilimindedir ve bu noktada yanılsama dediğimiz hatalı veri işleme ortaya çıkabilmektedir. Kimi zaman bu yanılsama bilgimiz dâhilinde olsa bile bizi kendine inandırabilmektedir.

Gördüğümüz her şeyi algılayabiliyor muyuz? Gözümüze düşen bütün

[5] Rudolf, Arnheim, **Görsel Düşünme,** Türkçesi: Rahmi Öğdül, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2007, s 43-44

görüntüler algı ya da beyinde bilgiye dönüşüyor mu? Gözümüzü çevremiz de dolaştırdığımızda yığınla görsel örüntüyle karşılaşırız, fakat beyin gördüğümüz bütün nesneleri bir bütün olarak algılayıp çoğu detayı elimine eder. Biçimleri genellemeler yaparak kategorize ederiz. En yalın haliyle beynimizdeki kavramlarla eşleştiririz. Bu zihinsel işlem hem problemin çözümünü hem de bilgi kirliliğinin önlenmesini sağlar.

Edinilmiş deneyimlerle yapılan eşleştirme nesnenin tanımlanmasına dahası yorumlanmasına ve eksik izlenimlerin tamamlanmasına yardım eder. Biçim fiziksel olarak kesintiye uğramış ya da eksik bırakılmış olsa bile beyin biçimi tamamlama eğilimindedir. Bu tanımlanma ya da tamamlanma o kadar güçlüdür ki, bazı zamanlarda duyumların bile ötesine geçip kendi kurgularına bizi inandırabilir. Normal olarak gözlemlenen eksik şekilleri beynin tamamlaması yada karanlıkta gördüğümüz belli belirsiz şekillerin varsanım (halüsinasyon) olarak bizi yanıltması tamamen algısal bir durumdur. Algılama esnasında nesnenin kendisi kadar bağlamı da bu yanılsama ya da çıkarımlara yardım eder. Çalıları gün ışığında algılamamız ile gece korku içindeyken algılamamız arasında ciddi farklılıklar ve çıkarımlar söz konusudur. "Bağlam ve nesnenin kendi içlerindeki örgütlenmeleri ne kadar belirsizse, algısal açıdan belirgin biçimde ayrılmaları da o kadar zor olur. Diğer bir deyişle algı, nesneleri bağlamlarından soyutlayabilir, çünkü algı, şekli bir öğeler mozaiği olarak kaydetmekten ziyade, örgütlü yapı olarak kavramaktadır."[6] Bu soyutlama yapılırken yine beynin ve deneyimlerin devreye girdiğini görmekteyiz. Bir nesne aynı bağlam içinde sunulsa da farklı insanlarda farklı soyutlamalara yol açabilmektedir. Çünkü obje ve süje arasındaki geçmiş ilişkilerin objeye yüklediği kavramlar farklılıklar gösterir. Fakat bu daha derinlemesine bir farklılıktır. Nesnenin evrensel karakterine dair değişmez kanılar bir genellik sergiler. Nesne üzerinde gerçekleşen bağlamsal değişimler göz ardı edilir. Renk, biçim, büyüklük, konum gibi özellikler beyin tarafından sabitlenme eğilimindedir. Örneğin bir domatesin farklı evrelerdeki renk değişimleri, büyüklüğü, biçimi her defasında farklılıklar gösterebilir fakat beyin bu değişimleri elimine ederek gördüğü bütün biçimleri domates kavramına soyutlama eğilimine gider. Burada nesne biçimsel olarak çok karmaşık ise algısal işlevde o kadar karmaşık olur. Bu bir anlamda nesneye dair bir derecelendirme olarak ta adlandırılabilir. Bu bilişsel inanılmaz beceri

[6] Arnheim, Agy, s: 57

görsel dünyanın karmaşasından sıyrılmanın ve uyarıcıları doğru algılamanın biricik yoludur ve bu da yine o nesneye dair görüntü çeşitliliğinin daha önceden deneyimlenmesiyle mümkün olmaktadır.

> *"Görsel algılamanın iyi olması, aydınlatma tekniğinde belli tanımlara, belli ölçütlere uyması ile anlaşılır. Bu ölçütler yaklaşık olarak şöylece sıralanabilir.*
> *Tüm ayrıntıları, en ufak parçaları rahatça görebilmek.*
> *Renkleri doğru görmek, en ufak renk ayrımlarını fark edebilmek.*
> *Yüzey biçimlerini, iki ve üç boyutlu dokuları ve öteki yüzey özelliklerini doğru algılayabilmek.*
> *Devingenliği, doğrultu, yön, hız, ivme vb. tüm özellikleri ile doğru algılayabilmek.*
> *Görsel algılamayı, zorlanmadan rahatça yapabilmek ve yorulmadan uzun süre sürdürebilmek."*[7]

Algı psikolojisi noktasında ilk düşüncelerin yine Platon'a kadar uzandığı görülmektedir.

> "*Platon'un bilgi kuramının çıkış noktası Protogoras'çıdır. Bir şeyi bilen kişi, onu algılayan kişidir. Bu yüzden "insan her şeyin ölçüsüdür". "Algı, daima var olan bir şeydir. Bilgi olduğu için de şaşmaz" diyor Protogoras. Platon bu görüşe, Herakleitos'un, "var dediğimiz her şey, gerçekte oluş sürecinde olan bir nesnedir" şeklindeki "akış kuramı"nı katar.*
> *a) Bilgi bir algıdır; (hatta aslında bilgi, bir algılama yargısıdır.)*
> *b) İnsan her şeyin ölçüsüdür;*
> *c) Her şey akış hâlindedir;*
> *şeklinde özetlenebilecek kuramın, algılanan nesneler için doğru, gerçek bilgi açısından yanlış olduğu sonucuna varmıştır."*[8]

İdealar kuramının çıkış noktasını da oluşturan bu yaklaşıma göre gerçek bilgi sadece idealar dünyasında bulunabilir ve değişmez bir gerçekliğe sahiptir. Duyular yoluyla alımlanan nesneler ise sürekli oluşur, değişir ve yok olurlar. "Akış Kuramı" olarak adlandırılan bu düşünce, evrenin bir parçası olan nesneler dünyasının gerçek bilgiyi temsil edemeyeceğini, gerçek bilginin evren dışında bir yerde olması gerektiğini savunmaktadır. Kavram ve nesne olarak ikiye ayırdığı tanımlanma durumunu, kavramın ya da kavramı anlatan sözcüğün nesneyi tam olarak anlatamayacağını, sözcüğün o

[7] Şazi Sirel, **Aydınlığın Niteliği,** http://www.yfu.com/booklets/booklet-04.pdf
[8] http://www.historicalsense.com/Archive/Platon1_1.htm

nesnenin ilk ve asıl sureti ve dolayısıyla evrensel kavramını ifade edebileceğini söyler. O artık bir kavramdır ve bu kavram bir varlık olmadığı için nesneden bağımsız olarak idealar dünyasında sonsuza dek değişmeden kalır. Kavramsal olan gerçek; nesnel-görüntüsel olan aslının değişime uğramış kopyasıdır.

Algı ile bilgi ikiliğinden bahseden Platon, evreni hareketten ibaret olarak görür ve onu da içyapıları farklı, nicelik bakımından sınırlı etki (algı sonucu oluşan duygu-bilgi) ve edilgi (etki eden nesnel-fiziki şey) olarak ikiye ayırır.

> *"Burada dikkatimiz iki kavrama yönelmelidir: etki ve edilgi. Algıyı etki eden ve etkilenen bağlamında ele aldığımızda, yine kendi örneğiyle, hastayken içilen şarabın etkisi farklı, örneğin acı, sağlıklıyken farklı, örneğin tatlı olabilir. Öyleyse etkileyenin etkisi aynı algılayan için her zaman aynı olmadığı gibi, farklı algılayanlar için de aynı anda farklı olabilir. Bu demektir ki duyumlar değişmektedir. Şu halde bana göre kendi algım gerçektir. Kısacası durum böyleyse, "bilgi algıdan başka bir şey değildir" yargısını doğru kabul etmek gerekir. Ancak Platon hemen arkasında bu mitosun iyi bir sonuca varamayacağım belirtmekte ve bu kabul edildiğinde "her düşünen için düşüncesinin aynı zamanda varlık olduğu"33 sonucunun haklılık kazanacağını savunarak yeni bir tartışma başlatmaktadır."*[9]

Duyumlarla gelen verilerin us ta bilgiyi oluşturduğu, böylelikle algı ile bilginin farklı şeyler olduğunu kabul etmektedir. Algıya dair yanılgıların kişi ve duruma göre değişkenlik göstermesi algıyı güvenilmez kılmaktadır. Alımlanan şeylerin değişkenliği bu şeylere dair düşüncenin doğruluğu ile sabitlenir. Sonuç olarak ta bilginin doğruluğu, algıda ve nesneler dünyasında değil, değişmez mutlak ruhta kendini gösterir. Algılamanın ruhta var olan bilginin duyumlar aracılığıyla tekrar anımsanmasından başka bir şey değildir.

Gestalt psikologları ise bu anlayışa karşı çıkarak özellikle algı kavramı üzerine yoğunlaşmışlardır. Bilinci, parçalanamaz ya da bölümlere ayrılamaz bir bütün olarak ele alıp, algının sadece yapısal ve fonksiyonel faktörlerce şekillendirildiğini öne sürmüşlerdir. İki farklı durum söz konusudur: doğuştan gelen ve herhangi bir eğitim

[9] Topdemir, Agy, *s:67-68*

faktörü içermeyen yapı faktörleri ve bireyin kişilik özelliklerine ve bilgi birikimine göre algısal yeti ve seçicilik geliştirebildiği fonksiyonel faktörler. Algının oluşmasında bu iki faktör ayrı ayrı çalışmaz. İkisinin ortak çalışması sonucu olarak nesne algılanır. Yapısal özelliği ile göz nesneyi görür ve fonksiyonel faktörler ile birey, nesneyi anlamlandırıp zihninde yeniden kendisindeki o nesne kavramına göre şekillendirir. Algı bir bütün olarak ele alıp parçaların birleşiminden öte parçaları aşan bir organizasyon olarak görülür ve Pragnanz prensibi olarak adlandırılır. [*]

Pragnanz, genel anlamda algı prensiplerini, dört temel ilkeyle açıklar.

> *"1) Birey, başka özellikler sabit kaldığında, uyarımları yakınlık (proximity),benzerlik (closure) ve süreklilik (continuation) öğelerine göre gruplandırma eğilimindedir. Uyarımlarda birbirine yakın olan nesneler bir grup olarak algılanır ve bireyin zihninde örgütlenirken birbirine benzer nesneler bir araya toplanır ve farklı ve sivrilen yönler giderilir. Çizgilerin yakınlığı, üç çift çizgi sağda ve fazladan bir çizgi görmemize neden olur.*
>
> *2)Birey için önemli olan ve bireyin dikkatini daha çok çeken nesnelerle, önemsiz olanlar da ayrılır. Bir uyarımın sık sık tekrarlanması, şiddetli oluşu, çevresindekilerle zıt bir özelliğe sahip oluşu da onun ayrı olarak örgütlenmesine yol açabilir.*
>
> *3)Duyu organlarının bütün olarak değil de kısmen duyumladığı nesneler de eksikleri tamamlanıp bütün olarak algılanır. Bu bütünleme bireyin daha önceki algılarını örgütlerken kullandığı kalıplara göre yapılır.*
>
> *4)Yakınlık, benzerlik, süreklilik, simetri, önem vb. bakımlardan algılayan için iyi olan uyarımlar da bir arada toplanabilir."*[10]

Yüzeye bakıldığında figür-zemin ilişkisi sorgulanır. Figürün üzerinde bulunduğu onu kestiği alan, zemin ya da arka plan olarak değerlendirilirken pozitif elemanlar figür alarak algılanır. Birimler arası karşıtlık ne kadar güçlü olursa algı o kadar kolaylaşır.

Göz baktığı nesnelerde denge görmek ister. Dengeli biçimler daha kolay algılanır. Dengeyi sağlayan en kolay yöntem simetridir. Ancak renk ilişkileri, açık-

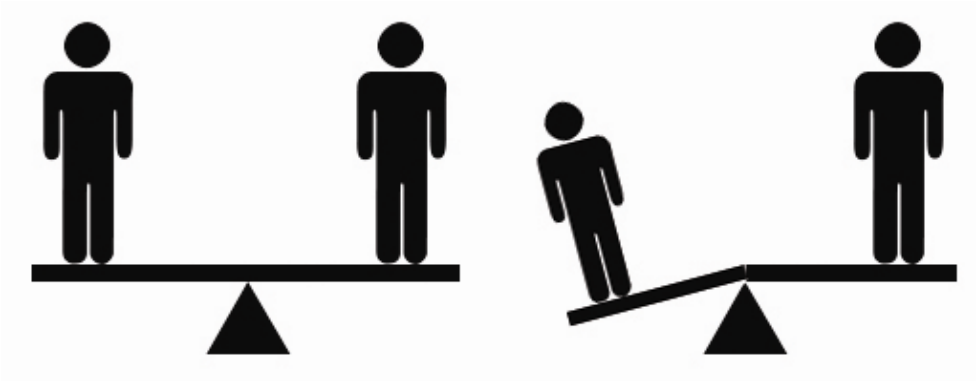
[*] Bu konu ile ilgili olarak http://ygslyssistemi.com/etm-pskolojs/1613-gestalt-oerenme-teorler-cogntf.html internet adresinden yararlanılmıştır

[10] http://www.turkkeyif.com/psikoloji-sosyoloji-felsefe/3970-gestalt-yaklasimi.html

koyu, doku, renk gibi biçim özellikleriyle de denge sağlanabilir. Simetri durgunluk hissi verirken; asimetri heyecan, devinim hissi uyandırır.



Şekil 2: Figür zemin ilişkisi*



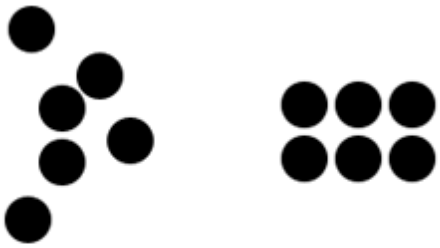
Şekil 3: Simetrik durum, Asimetrik durum*

Biçim anlam ilişkisi sayesinde nesneler hakkında yargılara varılır. Eşbiçimli uygunluk olarak adlandırılan bu ilkeye göre nesneler ya da nesne imajları, yapısal özellikleri bakımından, anlamlarıyla çağrışım içine girerler. Algısal imge oluşturulurken, doğrudan benzetme ve çağrışım kurma amaçlanır. Etrafa saçılmış kan ölümü çağrıştırırken, yıkılmış binalar doğal felaketi simgelerler.

Nesneler algılanırken beyin onu gruplama eğilimine girer. Nesneler arasında ilişki kurarak, ortak yönleri belirlemeye çalışır. Birbirine yakın nesneler bir araya

* Şekiller http://www.mimaristil.com/gestalt-algilama-ilkeleri.htm adresinden alınmıştır.

toplanırken, farklı ayrık düşen noktalar elimine edilir. Dağınık, birbiriyle ilişkili olmayan nesnelerin ayrı ayrı algılanması, grup halinde belli bir sistematiğe oturtturularak algılamasından daha zordur. Nesnelerin ya da biçimlerin ortak özellikte olması durumunda ise beyin bu kez birimlerin oluşturduğu bütünün yani kompozisyonun düzenlenişine göre bir sınıflandırma eğilimine girer. Belli bir sisteme göre sıralanmış kompozisyonların algısı daha kolay oluşur. Nesnelerin birbirleriyle olan ilişkileri -benzerlik, tekrar, simetri- algılayan için önemi gibi özellikleriyle de bir araya getirilip gruplandırılabilir.



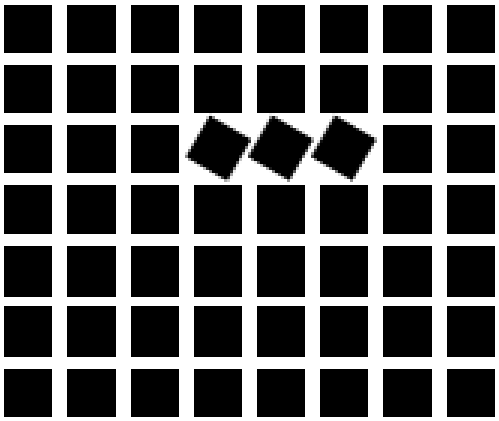
Şekil 4: Algısal Gruplama*

Bir diğer algı prensibi olarak karşımıza çıkan 'Benzeşme-Ayrışma' da ise aynı ya da benzer biçim ve ya nesnelerden meydana gelen gruplarda tek tek birbirinin benzeri ya da aynısı olan biçim ve ya nesnelerin grup halinde algılanmasına karşın, farklılıklarının izlenimin devamında algılanmasıdır. Aynı özelliklere sahip birimlerin meydana getirdiği bir kare, ilk olarak büyük bir kare şeklinde algılanır. Göz daha sonra kareyi meydana getiren daha küçük karelerin ayrımına varır. En sonunda, genel dizilişe göre farklı duran diğer kareler algılanır. Bu durumda algı, farklı kareler üzerine yoğunlaşarak, düzenli birimleri ikincil durumda atar. Bunun yanı sıra algı esnasında birey için daha fazla öneme sahip birimler ile tekrarlanan ya da şiddetli birimler sıradan birimlerden ayrılarak daha çabuk algılanırlar.

Tekrarlar nesneye dair bilginin pekişmesine ve farklı durumlarının kolay algılanabilmesine olanak tanırlar. Bunun sonucu olarak uyarıcının eksik veri göndermesi bellekteki verilerin yardımıyla absorbe edilir. Bazı durumlarda bellekteki

* Şekil http://www.mimaristil.com/gestalt-algilama-ilkeleri.html adresinden alınmıştır.

verilere bile gerek görülmeden nesne görüntüsü tamamlanabilir. ‘Tamamlanan algılar’ olarak adlandırılan bu duruma göre, algı sistemi iki türlü işlemektedir. Ya bellekteki bilgilere başvurarak ya da varmış gibi davranılır eksik görüntü tamamlama eğilimine gilir. Birinci durumda fiziksel olumsuzluklar söz konusu iken, ikinci durumda fizyolojik durumlar söz konusudur. Birincide nesneden gelen bilgide eksiklik vardır ve beyin bu eksikliği tamamlayarak onu tammış gibi algılar. İkincide ise, verinin bir kısmının retinal izdüşümün gözün kör noktasına denk gelmesi sonucu gözden beyne ulaşan verinin eksik iletilmesi söz konusudur.



Şekil 5: Benzeşme-Ayrışma[*]

Algı daha önce de bahsedildiği gibi sadece görsel bilgilerin bir kamera gibi süzülüp beyinde depolanması durumu değildir. Geçmiş bilgilerin şimdiki deneyimler ve görsel izlenimlerin bir bütünü olarak varılan yargıdır. “Bu yüzden daha geniş anlamıyla algı, zihinsel tasavvur ve onun doğrudan duyusal gözlemle olan ilişkisini de içermelidir.”[11] Hatta bazı psikologlar insanın görmek istediği gibi gördüğünü ortaya atmışlardır ki, bazı durumlarda bu varsayım için haklılık payları da yok değildir. Karanlıkta korkan bir kişinin çalıları yaratıklar gibi gördüğü herkesçe bilinen bir gerçektir. Bu yanılsamalar da beynin deneyimleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Çocukların bu tür yanılgılara düşüp düşmediği ise ayrı bir tartışma konusudur. Algı sisteminin ilk kez gördüğü herhangi bir cismi anlamlandıramaması, bellekte ona dair bir bilginin bulunmayışıyla izah edilebilir. Us, o şekli herhangi bir sınıflandırmaya

[*] Şekil http://www.mimaristil.com/gestalt-algilama-ilkeleri.html adresinden alınmıştır.
[11] Arnheim, Agy, s:98

sokamadığından anlamlı bir algılama gerçekleştirememektedir. Bir anlamda duyumlar, beyinde geçmişte ona dair oluşturulmuş alana yerleştirildiği ölçüde var olacaktır. *Jerome S. Bruner'in* bu düşüncesi ilkel birlik ve kimliklerin doğuştan olduğunu sonradan öğrenilmesine gerek olmadığını da söyler. Fakat bebeklerin algı sisteminin ya da öğrenme süreçlerinin tam olarak nasıl işlediği ortaya konmadıkça bu söylenenlerin bir düşünceden öte bilimsellik kazanması olağan dışı görünmektedir.

Eğer algılanan şey fiziksel olarak bir kayıttan öte kategorize edilmiş bir şey ise bellekte tutulan şeylerde sadeleştirilmiş kayıtlar olmalıdır. Oysa Platon'un dediği gibi hiçbir biçim diğerinin aynısı değildir ve aslolan ilk biricik nesnedir, diğerleri sürekli değişime tabidir. Beynin şekillendirme sisteminde,

> *"Şekle içkin olan ya da etrafındaki izler alanından ona baskı uygulayan kuvvetler şekli iki karşıt yönde değiştirmeye uğraşacaklardır. Bir yandan en basit yapıya ya da gerilimin azaltılmasına doğru bir eğilim olacaktır. İz örüntüsü, ayrıntıları ve incelikleri değiştirecek, simetri ve düzenlilik artacaktır. İzin daha basit bir figüre dönüşmesi, örüntünün ayırt edici özelliklerinin korunması, hatta keskinleştirilmesi yönündeki karşıt bir eğilimle engellenecektir. Deneylerde, kendilerine gösterilen bir figürü, "bellekleri test edileceği için" mümkün olduğu kadar aslına sadık şekilde ezberlemeleri talimatı verilen gözlemcilerin figürün ayırt edici özelliklerini korumaya çabaladıkları görülmüştür. Örneğin bu koşullar altında gözlemciler bir dairede, küçük bir boşluk bulunduğunu hatırlayacaklardır; hatırlamaları istenmese unutabilecekleri ya da ilk etapta etkin olarak algılayamayabilecekleri bir detaydır bu."*[12]

Bu durumda nesnelere dair duygular abartılarak korunacak, alımlamanın şiddetine ve duyusal etkisinin güçlülüğüne göre daha net hatırlanacaktır. Felaketlerin uzun süren travmatik etkisi bu yüzdendir. Bellek verileri depolarken iki eğilim gösterir. Hatırlamayı kolaylaştırmak için genelleme yaparak nesneyi sadeleştirir. Diğer taraftan nesneyi daha kolay sınıflandırmak için ayırt edici özelliklerini abartarak keskin hale dönüştürür. Bu iki farklı eğilim birbirlerine karşıt bir işleyiş mantığına sahip olsalar da birbirleriyle etkileşim içerisinde çalışırlar. Özetle onu sabitleştirerek genel yapısı ve ayırt edici özellikleriyle depolarlar.

[12] Arnheim, Agy, s:99

Bellek nesne bilgilerini, bulundukları ortamlardan ve çevre koşullarından soyutlayarak, bir anlamda bağlamları dışına çıkararak depolar. Yağmur buluttan ayrı olarak bellekte saklarken, ikisinin bir araya geldiği bilgi de depolanmaktadır. Fakat algı esnasında her ikisi de birbirine koşut değildir.

Farkındalıkların ötesinde duyumsanan fakat bilinç düzeyinde fark edilmeyen görüntüler bilinçaltında değerlendirilir. Subliminal mesaj olarak adlandırılan bu görüngüler için bilimsel açıklama:

"Subliminal mesaj başka bir objenin içine gömülü olan bir işaret ya da mesajdır ve normal insan algısı limitlerinin altında kalmak, o anda fark edilmemek üzere tasarlanmıştır. Subliminal mesajlar insanın bilinçli dikkati tarafından fark edilemezler ancak bu mesajların insan bilinçaltını etkiledikleri ileri sürülmektedir.

Subliminal teknikler reklamcılık ve propaganda alanlarında sıklıkla kullanılmaktadır. Bu tekniklerin amaçları, etkililiği, kulanım sıklığı konuları tartışmalıdır ve şüphelidir."[13]

2.1.2 Işık ve Renk Algısı

Gözün görebildiği, ışık ve renk olarak algılayabildiği dalga boyu aralığına denk gelen elektromanyetik enerjiyi görünür ışık olarak adlandırırız. Bu da 380nm (nanometre) ile 760nm arasında ki dalga boyuna tekabül eder. Yayılım şekli doğrusal dalgalar halindedir. Frekans, şiddet ve polarite gibi üç farklı özelliğe sahip olup, frekans rengi, şiddet parlaklığı görmemizi sağlarken polarite titreşim açısını simgeler ve normal şartlarda göz tarafından algılanamaz. Renkler ışığın dalga boylarına göre ayrılmış parçaları olarak değerlendirilir. Her dalga boyu başka bir frekansa sahip olup bu da göz tarafından farklı bir renk olarak algılanır. Görmenin temelini oluşturan ışık ya doğrudan kaynağından çıkarak ya da üzerine düştüğü nesnelerden gözümüze yansıyarak görmemizi sağlar. Birinci bölümde de bahsedildiği gibi göz merceğinden retinaya düşen ışık koni ve çubuk hücreler vasıtasıyla beyne ulaştırılır. Beyin bu verileri anlamlı bilgi ve veriye dönüştürür.

Göz yapısı itibarıyla sarı kırmızı ve yeşil renge tepki verebilir. Diğer renkler

[13] http://tr.wikipedia.org/wiki/Subliminal_mesaj

ise beyin tarafından bu renklerin birleşimleri olarak algılanır. Yüzey üzerindeki renkler, üzerine düşen ışığın bir kısmını emer, bir kısmını yansıtırlar ve biz bu yansıyan ışığı o nesnenin rengi olarak algılarız. Nesne üzerine düşen ışığın rengi doğal olarak nesnenin yansıttığı rengi de etkilemektedir. Fakat beyin bu değişimleri absorbe edecek yeteneğe sahiptir. Örneğin bir domates mum ışığında farklı güneş ışığında farklı bir renkte görünmesine rağmen beyin onun her iki durumda da kendi öz renginde algılama eğilimindedir.

Ortamlardaki ışık değişimleri gözün yeni ortam ışığına uyum sağlamasıyla alımlanabilmektedir. Bu süreç ışıklılık ve renk uyumu olarak adlandırılır. Işıklılık uyumunda ister ortamın ışığı azalsın isterse çoğalsın gözbebeği çapının değişmesi ile göze giren ışık miktarı ayarlanır ve buna gözün aydınlık düzeyine uyması denir. Bu noktada altı şey gözün aydınlık düzeyine etki eder.

"-Görülmesi gereken ayrıntıların boyutları
-Nesnelerin yansıtma çarpanları
-Nesne ile çevre ya da fon arasındaki ışıklık karşıtlığı
-Görsel algılama süresi
-Görme konusunun devingenliği
-Kişinin yaş durumu"[14]

Nesneleri görünür kılan ışık, kaynak olarak bir, birkaç ya da sonsuz noktadan gelebilir. Nesnelerin genel biçimleri ya da üzerini kaplayan üç boyutlu tekstürel yapıyı biz bu ışık kaynaklarına göre algılarız. Işık kaynağı sayısı ve niceliğine göre nesne üzerinde gölgeler oluşturur bu da bize nesnenin yapısı ve hacmine dair doğru algılar oluşturma olanağı sağlar. Işık nesneye çarparken ve nesneden yansırken belli bir açı söz konusudur. Bu açı nesnenin ya da rengin göz tarafından alımlanmasını direkt olarak etkilemektedir. Doksan dereceyle nitelik ve nicelik açısından doğru bir ışığa maruz kalmış yüzey net bir renk ve görünüme sahip olacaktır. Işığın açısı azaldıkça gölgeler oluşacak bu da nesnenin hacmi hakkında doğru algıları sağlayacaktır.

Nesnelerin hacimlerini ve biçimsel özeliklerini ancak gölgeler ve renkler arasındaki ışığa bağlı renk geçişleriyle algılayabiliriz. Normal şartlar altında sert

[14] Sirel, Agy

gölgeler ve ani renk geçişleri keskin hatları işaret ederken yumuşak gölgeler ve yumuşak renk geçişleri yuvarlak hatları işaret eder. Eğer nesneler güneşin görünmediği bulutlu havalarda olduğu gibi sonsuz sayıda doğrusal olmayan ışıkla aydınlatılıyorsa gölgeler ortadan kalkar ve bu gibi durumlarda alımlamanın pekte iyi işlemediği çıkarımlar ve deneyimlerle algının desteklendiği görülür.

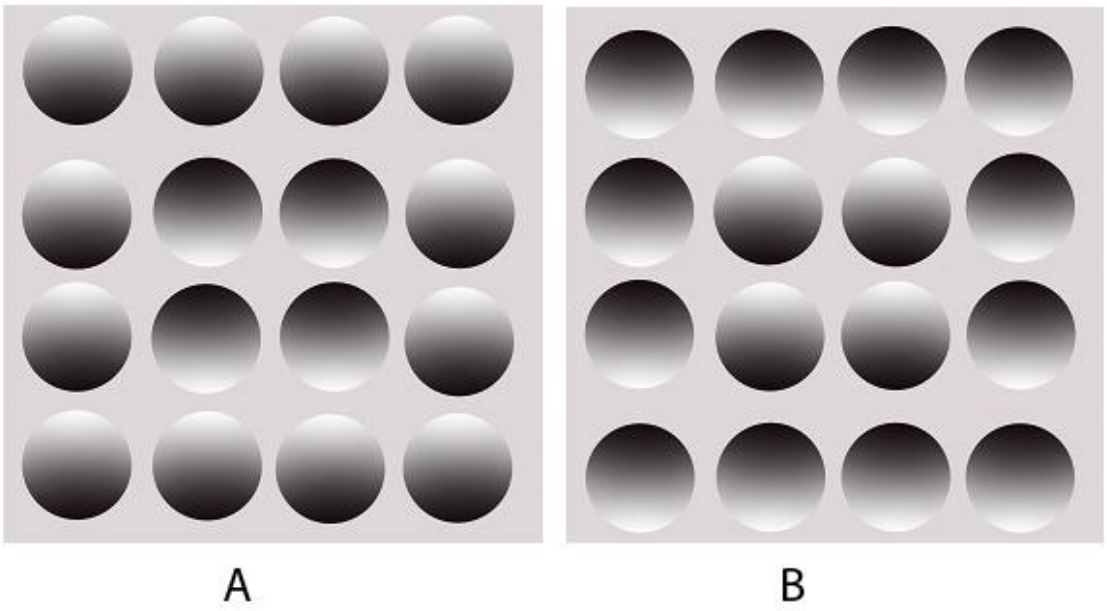
> *"Görsel algılamanın iyi olması, aydınlatma tekniğinde belli tanımlara, belli ölçütlere uyması ile anlaşılır. Bu ölçütler yaklaşık olarak şöylece sıralanabilir.*
>
> *-Tüm ayrıntıları, en ufak parçaları rahatça görebilmek.*
>
> *-Renkleri doğru görmek, en ufak renk ayrımlarını fark edebilmek.*
>
> *-Yüzey biçimlerini, iki ve üç boyutlu dokuları ve öteki yüzey özelliklerini doğru algılayabilmek.*
>
> *-Devingenliği, doğrultu, yön, hız, ivme vb. tüm özellikleri ile doğru algılayabilmek.*
>
> *-Görsel algılamayı, zorlanmadan rahatça yapabilmek ve yorulmadan uzun süre sürdürebilmek."*[15]

Işık ve gölgenin nesneler üzerindeki etkisi nesne üzerinde doğru bilginin ön koşuludur. Ancak algıyı saptayan şeyin gözlemden ibaret olmadığı, kişilik donanımının algıda en az gözlem kadar önemli olduğu da bir gerçektir. Alttaki iki şekil birbirinin aynısı olup, B şekli A nın ters çevrilmesiyle oluşturulmuştur. A şeklinde ışık-gölge etkisiyle, dıştaki biçimler dışbükey, içteki biçimler içbükey algılanırken B şeklinde dıştaki biçimler içbükey, içteki biçimler dışbükey algılanmaktadır. Temel ışık kaynağı güneşin ve genellikle suni aydınlatma kaynaklarının üstte olması nedeniyle algı sistemi, ışık kaynağını üstte farz ederek yargı belirler.

Nesne üzerine düşen ışığın düşüş açısı, göze yansıyan ışık ve renkte ton farklılıklarına sebep olur. Beynin nesneleri üç boyutlu algılamasının birinci etkeni budur. Retina da oluşan görüntü iki boyutlu olmasına rağmen, beyin ton farklılıklarını yorumlayarak nesnenin diğer koordinatlarının çözümlenmesini ve böylelikle üç boyutlu algılamayı gerçekleştirir. Algılamanın temelinde bu farklılıklar yatmaktadır. Az ya da çok, iki farklılık yan yana geldiği sürece birbirlerini görünür kılarlar. Bunun için iki alanın ya renk farklılığı ya doygunluk ya da ton farklılığı ile birbirinden ayrılması gerekmektedir. Işıksız alanlarda ya da gözümüz çok şiddetli bir ışığa maruz

[15] Sirel, Agy

bırakıldığında hiçbir şeyi ayırt edememememizin sebebi bu karşıtlıklardan herhangi birinin oluşmayışıdır.



Şekil 6: Nesnelere göre ışık yönü algısı

Renk fizik kuramlarına göre gerçekte var olmayan beyin tarafından oluşturulan bir kavram olarak ele alınır. "Renkler nesnelerin yüzey gerilimlerinin ışığın baskısına verdiği tepkiyi beynin sınıflandırması sonucu oluşmuş sanal kavramlardır. Bu yüzden bazı canlıların renkten haberi yoktur. Nesnenin yüzeyine çarpan ışık bir baskı oluşturur. Bu baskının bir bölümünü nesnenin yüzeyi rezonansa geçerek sönümler. Böylece yansıyan ışığın dalga boyu, derinliği, şiddeti, enerjisi gibi parametreleri değişime uğrar. Beynimiz kendi içinde bu parametreleri alt ve üst değerler olarak skalalara ayırmış ve sınıflandırmıştır."[16] Beyin bu skalaları renge dönüştürür. Bu yüzey gerilimleri, yüzeylerin rengi dışında onların tekstürel yapısı, sertliği, parlaklığı gibi çeşitli durumları hakkında da beyne bilgi taşır.

Işık kaynağına göre renksel açıdan çeşitlilik gösterebilir. Sadece belirli bir dalga boyuna sahip ışıklara tek renkli ışık derken, birden fazla dalga boyuna sahip ışıklara karmaşık ışık denir. Tek renkli ışıkların tamamını eşit bir şekilde içinde bulunduran ışığa ise "kuramsal beyaz ışık" adı verilir. Doğada olmayan, suni olarak

[16] http://www.yapay-zeka.org/modules/icontent/index.php?page=30

üretilebilen kuramsal beyaz ışığa en yakın ışık kaynağı olarak güneş görülmektedir.

Ana renklerdeki ışıkların aynı oranda göze gelmesi gözde beyaz algısı oluşturur. Ayrıca birbirini tamamlayıcı yani kontrast renklerin (*kırmızı ve cyan, yeşil ve magenta, mavi ve sarı)* göze nicelik ve nitelik olarak eşit bir şekilde gelmesiyle de gözde beyaz algısı oluşur.

Işık rengini önemli kılan şey ise nesnelerin görünen rengini direkt olarak etkilemesidir. "Renkli bir yüzeyin, kuramsal beyaz bir ışıkla aydınlatıldığı düşünülürse, bu yüzeyden yansıyan ışığın tayf eğrisinin (renginin), yüzeyin yansıtma çarpanları eğrisine benzer olacağı anlaşılır. Bu özel durumda, yüzeyin görünen rengine 'öz renk' denir."[17] Oysa öz renkle görünen renk hemen hiçbir zaman birbiriyle aynı olmaz. "Eğer yüzeyi aydınlatan ışık ve yüzey, aynı renkteyse, temelde renk türlerinde değişiklik olmaz; değerde azalma, doymuşlukta artma olacaktır. Eğer yüzey ve ışık, tümler renklerse yüzeyden ışık yansımaz; birbirlerini nötrleyeceklerinden, yüzey koyu siyah görünür."[18]

İnsan psikolojisi üzerinde de ışık; yoğunluğu, rengi ve düşme açısıyla yadsınamayacak etkilere sahiptir. Psikologlar için sonsuz olanaklar sağlayan ışık-gölge ve renk, etkileri özellikle Barok döneminden itibaren ressamlar için geniş olanaklar sunmuştur.

Nesnenin görüntüsünün ışık ve renge bağlı olarak farklılıklar göstermesi algı açısından oldukça belirleyicidir. Caner Karavit'in "Işık ve Gölge" kitabında bu etkiyi anlatırken: önden gelen ışığın, hacmi zayıflatıp renkleri ortaya çıkardığını; yandan yaklaşık 45 derecelik açıyla düşen ışığın, formu hacim ve derinlik açısından en iyi vurguladığını; 90 dereceyle yandan gelen ışığın, nesnenin iki yüzeyi arasında çok sert karşıtlığa sebep olmakla birlikte gölgeli kısım tarafından detayların yutulduğunu; arkadan gelen ışığın, nesne etrafında bir ışık meydana getirip mekân duygusunu yok ederek hacmi zayıflattığını; yukarıdan ve aşağıdan gelen ışığın ise gerçeğinden daha uzun gölgeler oluşturduğu için hacim duygusunu arttırıp abartılı algılara yol açtığını söylemektedir.

[17] Caner Karavit, **Işık Gölge,** İstanbul, Telos Yayıncılık, 2006, s:14
[18] Karavit, Agy, s:15

Psikolojik algı açısından değerlendirildiğinde ise yine ışık etkilerinin ne denli önemli olduğu görülmektedir. Caner Karavit'in aynı kitapta yapmış olduğu sınıflandırmalara dönersek özellikle sanatçıların ışık ve duygu arasında ki ilişkiyi kullanarak görsel olarak amaçlarına nasıl ulaştıklarına bakabiliriz.

Homojen olarak aydınlatılan mekânlar yumuşak ışıkları nedeniyle hüzün, melankoli gibi dramatik duygular uyandırırlar. Kuzey Avrupa Rönesans sanatçıları bunun için iyi birer örnektirler. Önden renkçi bir ışıkla aydınlattıkları tablolarıyla izlenimci ressamlar, ışık-gölge resmini bir kenara bırakarak ışık-renk resmi yapmaya başladılar. Bu teknik sanatçılara daha yumuşak, etkiler yakalama şansı tanıyordu. Yandan gelen açılı ışık daha doğal bir görüntü sağlarken, nesne ile alımlayıcı arasında doğrusal bir bağ kurmaya yardım eder. Yandan gelen güçlü ışık ise yarattığı sert ışık-gölge karşıtlığı sayesinde güçlü duygusal etkilenmeleri ortaya çıkarır. Arkadan gelen ışıkla forma dair gözlemler zayıfladığından daha dramatik ve masalımsı etkiler uyanmaya başlar. Yukarıdan gelen ışıkla aydınlatılmış nesne ya da sahneler daha çok tanrısallığa göndermeler yapmaktadır. Alttan gelen ışık ise korku ve gizem duygusu uyandırmaktadır.

Son olarak nesne ile bağlam ilişkilerine bakarak algı sürecini değerlendirirsek; bağlamından koparılmış nesnelerin algısında eğer yeterince ipucu yoksa çıkarsamalarda yanılgılar yaşanabildiğini görürüz. Ekranda soyut bir mekâna yerleştirilmiş biçimlere dair algılar her zaman bu ikilemi doğururlar. Örneklemek gerekirse:

"Bir Kızılderili'ye bir ekranda ne büyüklüğünü, ne de aradaki uzaklığı bildiği bir yaprak gösterilseydi eğer, o da doğal olarak bu konuda ancak içimizden birinin yapabileceği ölçüde bir kestirimde bulunacaktı. Hareket de soyutlanmış konumda olduğunda çokanlamlıdır. Başkaca ipuçları bulunmadığı takdirde, örneğin gördüğümüzün şişirilmekte olan bir balon mu, yoksa gittikçe yaklaşan bir küre mi olduğunu bilemeyiz. Aynı koşullar altında, nesnelerin yerel rengini ışıklandırmanın derecesinden ve tonlandırılmasından ayırmayı da başaramayız; oysa normal olarak bu dikkate değer yetenek, bizlerde yüksek bir düzeyde olmak üzere bulunmaktadır. Rüzgârda sallanıp duran yaprak, çevresinden soyutlandığında Kızılderili'nin gözüne

ritmik bir düzen içerisinde biçimini ve rengini değiştiren tuhaf bir yaratık gibi gözükebilirdi. Kızılderili'nin gerçekte böyle bir şeyi yaşamamasının nedeni, görüşünün keskinliğinden çok içinde yaşadığı dünyayı çok iyi tanıması, bundan ötürü de yerinde varsayımlara gidebilmesi ve bunların doğruluğunu sınayabilmesi olgusunda aranmak gerekir. Nesnelerin sürekliliği de bu türden bir varsayımdır."[19]

Burada nesne algısında, bağlamın bazı nesnelerin algısı için bir zorunluluk olarak görüldüğü durumlar ve birim birim nesnelere dair algılar söz konusudur. Yüzey örneklemeleri için Rönesans ile Barok bu iki duruma örnek verilebilir.

2.1.3 Mesafe ve Mekân Algısı

Fizyolojik olarak iki gözden gelen bilgilerin beyin tarafından işlenirken sağ ve sol göz arasındaki açı farklılığının mesafelerin tayinini belirlemesi sonucu, nesneler arasındaki mesafenin algılanması gerçekleşse de tek etkenin bu olmadığı mesafe algısının doğru bir şekilde yapılabilmesi için çeşitli bilgi ve çıkarsamaların da olması gerektiği bir gerçektir. Öncelikli olarak,

> *" Sağ ve sol gözden gelen bilgiler önce kortekste birleştirilip karıştırılır. Görme alanının kendilerine karşıt tarafındaki uyarılara cevap veren gangliyon hücreleri sinir liflerinden gelen bilgiler genikulatuma ulaşır. Fakat genikulatumda gangliyon lifleri bir araya gelip karışmaz, çünkü her katman giriş sinyallerini yalnızca tek bir gözden alır bu biraz karmaşık görünen düzenlemenin amacı, beyne her iki gözden de bilgi gelmesidir. Ne var ki, sol ve sağdaki resimler birbirinden çok az derecede farklıdırlar. Birbirlerine doğru kaydırılırlar. Bu kaydırma işlemine enlemesine disparasyon denir ve bu bilgi sayesinde görsel sistem mekânın derinliğini hesaplayabilir."*[20]

Burada göz ardı edilmemesi gereken nokta, fizyolojik bu yapının psikolojik algı sistemi ile birlikte çalışmadığı sürece çokta önemli olmadığıdır. Önceki bölümlerde bahsedildiği gibi duyumlar beyin tarafından algıya dönüştürülmektedir. Beyin nesnel

[19] E.H. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s:265
[20] Gegenfurtner Agy, s: 49

dünyaya ait verilerin saf hallerinin yanı sıra bağlamlarıyla da tanımlayabilmektedir. Onun için farklı durum ve bağlam içinde görülen nesneler kolayca tanımlanabilmektedir. Bu durum özellikle mekânsal algı için büyük önem arz etmektedir. Alımlayıcı gözlem yaparken nesnenin büyüklüğü, diğer nesnelerle olan ilişkisi ve formunda oluşan perspektifsel bozulmalar gibi verilerden yola çıkarak mesafe konusunda doğru yargılara ulaşabilir. Genel anlamda bir sınıflandırma yapmak gerekirse:

> *"250 m. den daha uzaktaki mesafelerdeki görüntülere tek gözle bakar gibi algı oluşur. Bununla birlikte monokuler ipuçları adı verilen numaralarla (trikck) derinliği tek gözle algılayabiliriz. Rönesans sırasında sanatçıların da (L. De Vinci) kullandığı ipuçlarıdır bunlar.*
>
> *1. Tanıdık ölçü. Bir kişinin boyutunu biliyorsak uzaklığını tahmin edebiliriz*
>
> *2. Oklüzyon. Bir kişi diğerini kısmen gizliyorsa öndekinin daha yakın olduğunu anlayabiliriz.*
>
> *3. Lineer perspektif. Tren yolu gibi paralel çizgiler belli bir uzaklıkta birleşir. Daha uzakta birleşen çizgiler uzaklığın büyüklüğünü gösterir.*
>
> *4. Ölçü perspektifi. Aynı boyuttaki iki objeden küçük görüneni daha arkadadır.*
>
> *5. Gölgelerin dağılımı. Işık ve karanlık dağılımı derinlik imajı yaratır; aydınlık kenar daha yakındır.*
>
> *6. Hareket paralaksı. En önemli ipucu, gövdemizi veya başımız hareket ettiriyorsak görme alanındaki obje retina üzerinde hareket eder."*[21]

İzleyici nesnelerin bizden uzaklaştıkça küçüldüğünü, renklerinin soluklaştığını ve tekstürel olarak detaylarının yok olduğunu bilir. Ayrıca üst üste binen iki nesneden kesintiye uğramayanın daha yakında olduğu; aralarındaki açı, ışık-gölge ve büyük-küçük ilişkisi gibi göstergelerle birbirleri arasındaki mesafe az çok kestirilebilir. Bütün bu tanımlayıcı özellikler beyinde depolanmış veriler ve çıkarsamalar sayesinde gerçekleşir. Böylece uzaktaki nesneleri de normal boyutlarında algılarız. İpuçlarının yok olduğu durumlarda büyüklük tutarlılığı da yok olur.

Gözlemcinin nesnelerin büyüklüğü ile mesafe arasında ki ilişkiyi doğru kurması gerekmektedir. Bu noktada mekân bilgisinin derinlik algısında birincil rol

[21] http://eubam.ege.edu.tr/kandel/kandel_28.htm

oynadığı tartışılmaz bir gerçektir. *"Mekân, çeşitli yaklaşımlarca farklı ele alınmakla beraber geniş bir çerçeve ile 'insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk' ve 'sınırları gözlemci(ler) tarafından algılanabilen uzay parçası' olarak tanımlanabilir."*[22]

Derinlik, yoğunluk, hacim, ölçü, oran gibi elemanlar bir araya gelerek mekânı oluştururlar. Bu ögeler birleşim şekillerine ve konumlarına bağlı olarak sınırlayıcı, odaklayıcı, yönlendirici, birleştirici veya ayırt edici gibi özellikleriyle mekânın ve mekân içi nesne ya da boşlukların kavranmasına dair verileri sağlarlar. Görsel olarak mekânın ve mesafenin algısını kolaylaştıran bu veriler aynı zamanda psikolojik olarak ta çeşitli etkilere sahiptirler. Kapalı mekânlar, açık mekânlar, iç ve dış mekânlar, sınırlı ya da sınırsız mekânlar bu özellikleriyle kimi zaman güven, kimi zaman endişe, kimi zaman da korku duyulmasına sebep olabilirler ki, bu da görsel algıyı direkt olarak etkiler.

> *"Geştalt algılama teorisinde, çevremizdeki nesnelerin belirli bir düzen içinde bir araya gelen elemanların oluşturduğu bir bütün olarak algılandığı ortaya konmuştur. Bunun ışığında mekânsal organizasyon algılaması adını verdiğimiz algılama türünü "görsel çevredeki üç boyutlu uzaysal bir düzenin ayrıntıları, elemanları ve kalıplarının uzaysal bir sistem içinde algılanması" olarak tanımlayabiliriz."*[23]

Mekân sınırlı ya da sınırsız olabilir ki, bu da onu hacim kavramından ayırır. Kapalı bir oda duvarlarıyla, zemin ve tavanıyla bir hacme sahiptir ve aynı zamanda bir mekândır. Oysa gökyüzüne, uzaya baktığımız da sınırlardan dolayısıyla hacimden bahsetmek olanaksızdır. Fakat bu büyük boşluk içinde bulunan yıldızlar, gezegenler için, içinde bulundukları mekânın sınırsızlık durumundan bağımsız var olmaktadırlar. Mimari bakış açısıyla mekân kavramı için sınırsızlık durumu imkânsızlık durumuyla eş değer tutulsa da somut nesneler için var olmanın önkoşulu bir mekâna sahip olmaktır. Bu noktada üzerinde durulması gereken şey, bu sınırlılık ya da sınırsızlık durumunun nesneler arası mesafenin algılanmasında ne denli önemli bir role sahip olduğudur.

Uzaydaki nesneleri algılarken mesafeden bahsedemeyişimizin en önemli

[22] http://tr.wikipedia.org/wiki/Mek%C3%A2n
[23] Aksungur Agy, s: 18

nedeni ise nesne zemin ilişkisinden mahrum oluşlarıdır. Mesafe algısına dayalı göze çarpan en önemli araştırmaların pilotlar üzerinde yapıldığı görülmektedir. İkinci dünya savaşı esnasında ve daha sonraları 1960lar da pilotların uçakları indirirken mesafeyi algılamakta güçlük çektikleri görülmüştür. Aynı yıllarda bir uçak piste 19 km. kala Michigan gölüne düşüyor, bir diğeri piste 12 km kala Ohio nehrine düşüyor, başka biri Salt Lake City hava alanı pistine birkaç km. kala ve bir Japon havayolları uçağı de piste 6 km kala Tokyo körfezine düşüyor. Araştırmacı bir ekip kazaların ortak yönlerinin hepsinde havanın açık, uçakları pilotların kendinin kullandığını, karanlık alanlardan şehir ışıklarına yaklaşırken düştüğünü ortaya koyuyorlar. Her bir durumda da zeminde bulunan şehir ışıklarının yukarıya doğru çeşitli açılarla eğim gösterdiğinin ve uçakların piste çok az bir mesafe kala düştüklerinin farkına varıyorlar.

Bunun üzerine uçuş eğitiminde kullanılan simülasyon cihazlarıyla 12 pilot üzerinde bir deney yapılıyor. Pilotlardan karanlık bir bölgeden geçerek hafif yüksek olan bir tepedeki kente iniş yapmaları isteniyor. Pilotlar karanlık zemini algılayamadıklarından tepedeki şehir ışıklarının yüksekliği konusunda yanılıyorlar. Kent normal zemine güre yüksek bir tepede olduğu için piste az bir zaman kala zemine çarpıyorlar.

> *"O halde görülen alan bir obje ya da objelerin bir araya gelmesinden oluşan bir bütün değil, devam eden bir düzlem ya da düzlemlerin bir araya gelmesinden oluşan bütündür diyebiliriz. Buna göre boşluğun algılanması objelerle değil arka planla mümkündür. Başka bir deyişle, bir objenin algılanması iki obje arasındaki etkileşimden değil, devam eden bir arka planın etkisiyle oluşur. Bu demektir ki arka plan algılandığında uzaklık da algılanır."*[24]

Büyük bir salon içerisinde yerleştirilen aynı büyüklükteki nesneleri, birbirleriyle olan ilişkilerine ve mekândaki konumlarına bakarak mesafeyi algılayabiliriz. Oysa gökyüzüne baktığımızda hangi yıldızın ya da hangi gezegenin bize daha uzak ya da daha yakın olduğunu asla bilemeyiz. Bütün bu söylenenlerin normal şartlar altında böyle olduğu unutulmamalıdır.

[24] Devabil Kara, "Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı ve Yaratma", Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1993, s:4 ve 5

Mekânın hacimsel olarak algılanması noktasında ise bize ipuçları veren şey mekânı sınırlayan elemanların en boy ve yüksekliğinin birbirlerine orantısı onların ve tekstürel yapılarıdır. Bu yapıların değişime uğraması ya da orantılarının değiştirilmesi algılanan gerçek mekânın algılanan oranlarında da değişime sebep olacaktır.

Nesne algısının mekân algısına dönüşmesi için ışık, renk ve mekânsal organizasyon algılarının beyin tarafından aynı anda işlenmesi gerekmektedir. Gözlemci çevreden aldığı sınırlar, konum, ışık, renk gibi görsel uyarılar yardımıyla mekân algısını gerçekleştirir.

Uzamda nesneleri algılarken göze çarpan bir diğer nokta ise göz uyumu olarak nitelendirdiğimiz odaklanma konusudur. Göz sağa, sola, aşağıya ve yukarıya hareket ederek görsel alanını belirlerken göz merceğinin düzleşip yuvarlaklaşmasıyla da uzamdaki odak noktasını belirler. Göz uzaktaki nesnelere odaklandığında yakındaki nesneleri, yakındaki nesnelere odaklandığımızda ise uzaktaki nesneleri flu görmeye başlar. Bu fluluk bir anlamda o nesneyi görsel alan dışına atmak demektir. Onu algılamayız, gözlem açısı içinde görür fakat algı sürecine sokmayız.

2.1.4 Form ve Biçim Algısı

Gözümüzü açtığımızda, binlerce görüntüyle karşı karşıya geliriz. Kimi iki boyutlu yüzeylere işlenmiş görüntüler, kimi üç boyutlu görüntüler kimi de biçimlerin bir araya gelerek oluşturdukları komplike görüntülerdir. Bu başlık altında ele alınacak olan üç boyutlu biçimlerdir.

Göz bütün fiziksel uyarıyı ayırt etmeden beyne ulaştırır. Seçme, ayırt etme, odaklanma, tanımlama gibi algısal durumlar beyin tarafından gerçekleştirilir. Beyin bu işlemlere ek olarak çeşitli görsel ipuçlarını değerlendirerek nesnenin tanımlanmasını sağlar. Üç boyutlu nesneler için bu ipuçları: perspektif, göreceli büyülük, yatay düzlemdeki yükseklik, doku, belirginlik, üst üste gelme ve ışık-gölge olarak sıralanabilir. Bu ipuçlarından yola çıkarak beyin nesnenin üç boyutlu halini algılamamızı sağlar.

Beynin bu kabiliyeti başlı başına görme edinimi ya da anlık bir karar verme süreci olmakla birlikte bunu sağlayan şeylerin yaşam pratikleri olduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Beyin gelen verileri olası en yakın bilgiyle örtüştürürken bu bilgilerin görme edimi yanı sıra dokunma duyusunun sağlamış olduğu verilerle pekiştirmesi sonucu doğru veriye ulaşabilir. Dokunma duyusu sayesinde sert ışık geçişlerinin köşeli nesnelere ait olduğunu ya da tekstürel yapıyı, nesnenin yansıtmış olduğu ışık-renk etkileri ile bilebiliriz ki, bütün bunlar dokunma duyusu sayesinde edinilmiş bilgilerdir.

> *"Hildebrand, bilimsel doğalcılığın ideallerine, algılama ruhbiliminin bilgilerine atıfta bulunarak karşı çıkar: Ona göre, görsel tasarımlarımızı ilk öğelerine ayırmak amacıyla çözümlemeye çalışsaydık eğer, bu tasarımların hem görme duyumuzdan, hem de dokunma ve devinimlerin çağrışımlarından kaynaklanan duyumlardan oluştuğunu saptardık. Örneğin bir küre, göze yassı bir yuvarlak düzlem olarak gözükür; uzamın ve biçimin önemli niteliklerini yalnızca dokunma duyumuz aracılığıyla öğrenebiliriz. Bu nedenle bir sanatçının bu bilgiyi devre dışı bırakmaya yönelik her girişimi başarısız kalmaya yargılıdır; çünkü böyle bir bilgiden yoksun olarak dünyayı algılayabilmeniz, olanaksızdır. Yine bu nedenle sanatçının görevi, yapıtındaki devinim eksikliğini, resmi daha açık ve seçik biçimleyerek dengelemektir; böylece yalnızca görsel izlenimleri iletmiş olmakla kalmayacak, ama dokunma duyusunun bize üçboyutlu biçimi düşünce düzeyinde yeniden kurabilme olanağını sağlayan bütün o anıtsal görüntülerini de iletebilecektir."*[25]

Hildebrant gibi Brenson'da Floransalı ressamları anlattığı makalesinde ressamların retinaya düşen görüntülere dokunma duyusunu kattıkları sürece doğayı taklitte başarılı olacaklarını söylüyor ve Giotto ile Pollaiuolo' nun başarılarının bundan kaynaklandığını dile getiriyordu. Sanatçı kişiliğinde bilinçaltına işlenmiş olan nesne imgesi retina ya düşen görüntüyle örtüşmeye başladığı anda bilinç ilişki kurmaya başlar. Binlerce veri arasından en uygun olanı, nesnenin içinde bulunduğu bağlamı da göz önüne alarak tanım için kullanır. Sınıflandırma ve tanımlama işi nesne açık bir şekilde tanımlanıp kendi türünün zihindeki imgesine yeterince benzediği zamanlarda gerçekleşir. Bu iki koşulun sağlanmadığı durumlarda zihin daha çok çıkarsamalar yolunu seçer. Bu durum sıklıkla başımıza gelir. Bazı zamanlarda nesne ile algı arasında bağ kurmanın bile imkânsız olduğu görülür. Bu bilincin çaresizce cevap verme

[25] Gombrich, Agy, s:30

zorunluluğu olarak nitelendirilebilir.

> *"William James depolanmış görsel kavramların, yeterince açık olmayan algısal örüntüleri tanımaya yardımcı olduğu bu örnekler için ön-algılama terimini kullanır. Fakat James'in görüşleri, hiçbir yardım almayan algıya duyulan geleneksel güvensizliği yansıtmaktadır: "Genellikle gördüğümüz şeyler, sadece önceden algıladığımız şeylerdir, önceden algıladığımız şeylerse, sadece bizim için etiketlenmiş şeylerdir ve bu etiketler de zihnimize damgalanmıştır. Etiket stoğumuzu kaybedersek, zihinsel olarak dünyanın ortasında kayboluruz."*[26]

Kişiden kişiye değişkenlik gösteren algı, algıda seçicilik kuramının paralelinde gözlemcinin görsel bilgileri ve beklentileriyle kolaylaşacak, aksi durumlarda hızlı ve doğru algının gerçekleşmesi pekte mümkün olmayacaktır. Eğer pekiştirilmiş algı verisi ile karşı karşıya isek nesneyi tanımlama hızımız artmaktadır. Nesne perspektif, renk ya da ışık etkileriyle deformasyona uğramış olarak retinaya yansımış olsa bile bilinç doğru çıkarsamaları yapmakta zorlanmaz. Avcıların ya da doğa gözlemcilerinin kamufle olmuş hayvanları bile kolaylıkla görmeleri gözleri daha iyi gördüğü için değil görsel bilginin beyinleri tarafından daha doğru işlendiği içindir.

Zamanla değişime uğramış görseller algı sistemi tarafından yeni hali ile tekrar görüldüğünde bu görüntüye dair bilgide güncelleme yapılmakta, eski ve yeni görüntü birbiriyle örtüştürülmektedir. Yıllar sonra gördüğümüz bir yüzü çeşitli bağlantılarla o kişinin beynimizdeki bilgisiyle örtüştürme durumunda olduğu gibi. Bu gibi durumlarda nesne bilgisi ya yeni haline dönüşür ya da ikili veri olarak beyinde depolanır. Algı verilerinin önceden algılanmış olmalarının onların bağlamlarının doğası gereği değişime açık olup olmaması da önem arz eder. Yirmi yıl önce gördüğümüz biri ya da bir yer ile karşılaşacağımız zaman görmeyi umduğumuz o ilk görüntü değildir. Yani tanıdık şeylerin algısı, zihindeki önceki kalıplarla ayrılmaz bir ilişki içerisindedir. Burada dikkat edilecek husus zihindeki norm imge ile yeniden gözlemlenen imge arasındaki sapmanın ne derecede olduğudur. Gözlemcinin görsel deneyimleri, beyninin görüntü işleme becerisi ve bağlam-nesne ilişkisine dair çeşitlilikleri algılama kapasitesine göre bu sapma derecelendirilebilir ve bu da algının doğru yapılıp yapılamamasını belirler.

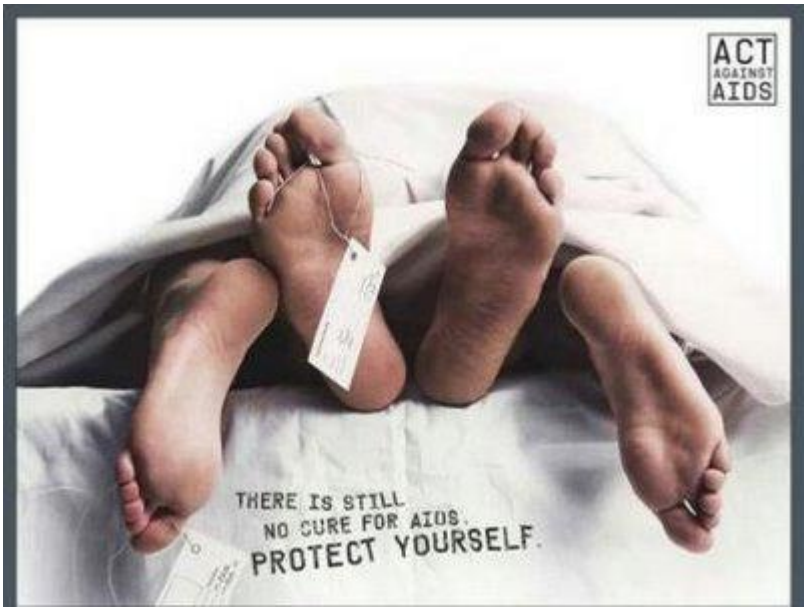
[26] Arnheim, Agy, s:111

Tanıma psikolojisi olarak adlandırılan bu durum, görsel sanatlar açısından irdelendiğinde iki nokta üzerinde durulur.

> *"Birincisi, gündelik hayatta tanınan şey, ille de resimsel temsilde de kabul edilecek değildir. Resimsel tanıma kendi ipuçlarını, gözlemcinin fiziksel dünyayla baş edebilmesini sağlayan zengin deneyimler deposundan ziyade, belli bir temsil üslubunda kabul edilebilir olan daha sınırlı sapmalar kümesinden almaktadır. İkincisi, sadece bir norm imgenin bir versiyonu olarak anlaşılabilen bir algı-verisi ile öyle görülebilen bir algı-verisi arasında ayrım yapılmalıdır. Nitekim karikatürist Roger Price düz bir siyah çizgiye "açık saçık bir Fransız kartpostalının yandan görünüşü" adını verdiğinde, görülen örüntü ile amaçlanan örüntü arasında görsel devamlılığın yokluğunu kullanmıştır. Düz çizgi kendi başına, dikdörtgen bir resimden bir sapma olarak görülemez; aradaki ilişki nelerin birlikte bulunduğuna dair önceki görsel deneyim yoluyla kurulabilir ancak. Bu resim, tam da bu yetersizliğinden dolayı iyi bir espridir."*[27]

Sanatçılar özellikle klasik resim üsluplarında, nesnelerle, nesne bilgisinin doğrusal ilişkisi üzerine kurdukları betimleme tekniklerini tercih etmelerine rağmen, özellikle 1800'lerin ikinci yarısından itibaren resmedilen şeyle kastedilen şey arasındaki çelişkiler pozitif değerler olarak karşılanmaya başlanmıştı. Bu bazen çelişkiler olarak karşımıza çıkarken bazen de göndermeler olarak algı sürecini etkilemektedir. Temsil edilen nesne ya da şey, kimi zaman da çağrışım yoluyla verilebilmektedir. Resim 1 de reklam sanatçısı birkaç gösterge ile anlatılmak isteneni vermektedir. Özellikle cinsel yolla bulaşan ölümcül AIDS hastalığına karşı bir duyarlılık oluşturma amacıyla yapılmış afiş çalışmasında, sadece 2 çift ayak ve başparmaklardan asılı 2 kâğıt parçasıyla cinsellik, AIDS hastalığı ve dolayısıyla ölüm algısı yaratılmaktadır. Benzer şekilde Resim 2 de ise Eugene Delacroix, Sardanapalus'un Ölümü adlı tablosunda kesilerek katledilen insanları resmederken kan yerine kırmızı renkli kumaşları kullanmayı tercih ediyordu. Vahşeti tüm çıplaklığıyla algılayan izleyici sahnede kan görmese de kırmızı kumaşlar bu etkiyi sağlayabilmektedir ki, izleyici çoğu zaman bunun farkında bile olmamaktadır. Beklenti ile göstergelerin birebir örtüşmemesi izleyicinin neyi ne kadar gördüğü değil ne kadar algıladığı problematiğini ortaya koyar. Bunun yanı sıra her bir gösterge algının güçlenmesine yardımcı olur.

[27] Arnheim, Agy, s:113,114



Resim 1: AIDSe Karşı Uyarı Afişi [*]

[*] Resim http://www.otekimahalle.com/wp-content/uploads/2009/08/AIDS.jpg internet adresinden alınmıştır.

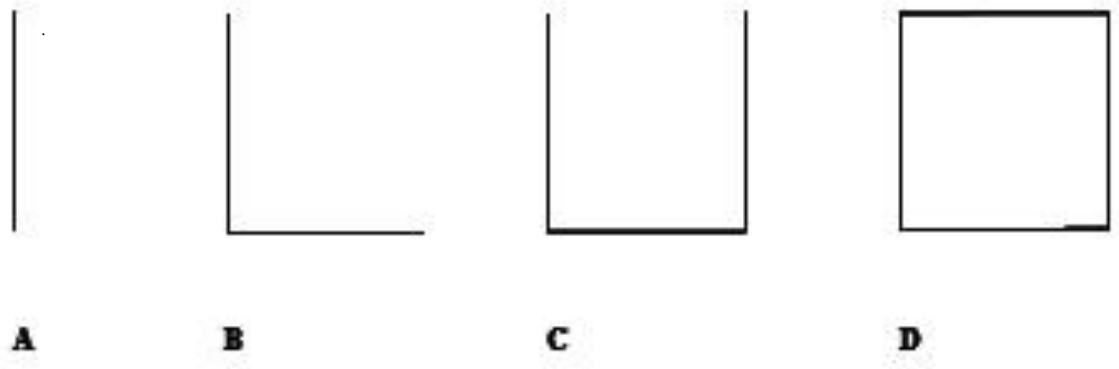


Resim 2: Eugene_Delacroix, Sardanapalus'un Ölümü, 1827-1828, T.Ü.Y.B. 392x496cm, Louvre, Paris, France

Çapraşık, deformasyona uğramış şeylerin algısında önemli olan unsur, şeye dair ayrıntıların ona yaklaşıp ayırt edici unsur haline dönüşmesiyle tikellik kazanır. Şeyi çağrıştırıp algıyı gerçekleştirir. Şeylerin deformasyonunun yanı sıra algının çapraşıklığının söz konusu olduğu zamanlar da vardır. Fiziki olarak alımlayıcının kusurlu olduğu ya da şeye dair bağlamın algıya elverişli şartları sağlamadığı zamanlarda ise bilinç soyutlama eğilimine girer.

Bilinç gözlem esnasında algıyı anlama, tanımlama, yorumlama ve tamamlama eğilimdedir. Bütün bu eğilimler bellekteki bilgilerle yapıldığı gibi beyin tarafından geçmiş bilgilere dayanmadan algı sistemi tarafından da yapılabilmektedir. Özellikle tamamlama konusunda oldukça yeteneklidir. Örneğin retinanın kör noktasına denk gelen dairenin parçasını algı sistemi kendisi tamamlayarak daireyi bize bütün olarak algılatmaktadır. Modal tamamlayıcılar olarak adlandırılan bu örnekler hareketli nesneler içinde söz konusudur. Bir kısmı ağacın arkasında kalan yılanı da bir bütün olarak algılarız. Tanımlama konusunda bir kenarı çizilmemiş kare ile bir kısmı gizlenmiş küpü karşılaştırdığımızda Şekil 6 A,B,C de çizgiler söz konusuyken ve algı

sistemi (kısmen C de dâhil olmak üzere) alan etkisi yaratmazken D şekli artık alan algısı yaratmaktadır. Resim 3te ise üç boyutlu altı kenarlı nesnel bir küpün sadece üç yüzeyinin göründüğünü bu yüzeylerden bir kısmının da yapraklar tarafından kesintiye uğratıldığını fakat algı sisteminin tamamlayıcı düzeneği sayesinde küp algısında herhangi bir eksiklik oluşmadığını görüyoruz.



Şekil 7: Çizgi ve alan algısı



Resim 3: Küp

Bu durumdan daha ilginci ise telden yapılmış sadece köşelere sahip küp ile yapılan deneyde görülmektedir:

> *"Uyarının sınırlılığının açıkça görüldüğü ama yine de algı-verisinin kendisini, bu sınırlı uyarımın kontrolü altında tamamladığı algısal tümevarım durumlarının çoğunda da böyle olsa gerektir. Bir küpün*

iskeletine bakan biri, fiziksel olarak küpün duvarlarının olmadığının, ama yine de bu duvarları küpü kuşatan, maddi olmayan camsı yüzeyler olarak aynı derecede açık algıladığının tamamen farkındadır. (Michotte, telden yapılmış bir küp döndürüldüğünde, boş içeriğinin de onunla birlikte dönüyormuş gibi görüldüğünü belirtir.) Küpün duvarlarının maddi olmayan niteliği, bir paradoksu çözen uzlaşmanın sonucudur: Duvarlar, fiziksel olarak mevcut değilmiş, ama algısal olarak mevcutmuş gibi görülürler. Ana hatların çiziminin yeterli olmasının nedeni tamamlama etkisinin, kontürleri çizilmiş şekilleri maddeyle doldurmasıdır."[28]

Algıda tamamlama işlemi çizgiler arası boşlukları doldurma şeklinde olduğu gibi nesnenin eksik kalan kısımları (Resim 3) ve hatta hareket ederken bir süreliğine başka bir cisim tarafından kapatılan nesne ve hareketleri de tamamlar. "*Michotte, kayıp kısımlan, figürün sanki hiçbir şey saklanmamış ya da eksik değilmiş gibi görünmesini sağlayacak şekilde yerine yerleştirecek kadar güçlü olmayan tamamlayıcılara "amodal" tamamlayıcılar, der."*[29] Temel olarak bilgi ve deneyime dayanan bu tanımlama işleminde, gözün eksik gördüğü şey algı sisteminde gerçekte - olsa da, olmasa da - varmış gibi tamamlanır. Hareket durumunda ise algıda bir kopma meydana gelmez. Bunun için verilen tünel örneği en tutarlı örnektir. Treni gözlemlerken tren, başı ve sonu görüş alanımızda olan bir tünele girdiğinde fiziksel olarak tünel içinde kalan kısımları görülmemektedir, uyarı dizisinin kesintiye uğrayan bu kısmı algı sistemi tarafından tamamlanmaktadır. Biz treni yine bir bütün olarak algılarız. Bunu güncel hayatta birçok örnekte de görebiliriz: ağacın arkasından geçen bir kedide –hatta kedi ağacın diğer tarafından çıkmayıp ağaca tırmanırsa ağacın diğer tarafından neden çıkmadığına şaşırırız-, herhangi bir engelin arkasından geçen bir nesnede, vs.. Gözlemlenen nesne eksiksiz olarak algılandığı için gözlemci bunun böyle olmadığı durumlarda uyarılmasına rağmen yine de eksiksiz algılama eğiliminde olur. Beyin de sürmekte olan süreç kesintiyi tamamlamaktadır. Küp iskeletinde duvarların algılanması –olamadığı bilinmesine rağmen- ve hatta bu iskelet döndürüldüğünde içindeki boşluğunda döndüğüne bizi inandıran da yine bu süreçtir. Burada önemli olan geçmişin birikimi ile algılanan görsel veri ile veri gözlem süresi arasında ki ilişkidir.

"Keza tünel deneyiminde de tünel ya da zaman aralığı çok uzunsa

[28] Arnheim, Agy, s103,104
[29] Arnheim, Agy, s106

hareket eden nesne silinip gider, bir süre sonra yeniden harekete geçer. Başka bir deyişle, bağlamın yapısı kayıp kısmın doğasını belirleyecek kadar güçlüyse, zekice davranışın temel başarılarından biri olan eksik olanın tamamlanması, tümüyle algısaldır."[30]

Algı sistemi görüş esnasında görsel deneyimler ile görüntüyü örtüştürerek algılanan şeyi bilgi sistemi içerisinde bir yere tasnif eder. Gerçekle simülasyon, yada oyuncak olup olmadığına bu tasnif sayesinde varırız. Bu aynı zamanda görüntünün kavram olarak ta doğru biçimlenmesini sağlar.

Süreç esnasında bilinç benzerlikleri değil farklılıkları değerlendirme eğilimindedir. Bunu ya derecelendirme ya da sınıflandırma şeklinde yapar. Açık ya da koyu, büyük ya da küçük, ince ya da kalın gibi dereceli yahut organik ya da inorganik, dokulu ya da düz, taş ya da cam, insan ya da hayvan gibi sınıflandırma, şeyler arası ilişkiyi belirler. İlişkiler ise tanımlamayı ve tercih etmeyi belirler. Öğrenme sürecinde bilinç bu farklılıklar üzerinde kendi genellemelerini oluşturur. Özellikle türlerin öğrenilmesinde farklılıklar belirleyici etkendir. Mekanik olmayan bu durum bilince, daire ile kare arasındaki farkı ve -deformasyona uğrasalar da- her ikisine dair sınıflandırmayı doğru bir biçimde yaparak, algılama yetisini verir. İki figürün algılanırken birbirine bağımlılıkları burada önem kazanmaktadır. Birlikte algılanan iki figürden herhangi biri tek başına algılandığında farklı görülebilmektedir.

İki şey arasında ki bu durum bağlam ile şey arasındaki ilişki içinde geçerlidir. Bağlamından koparılmış şeylerin algısında zorluklar yaşanabilir. Doğa bilgisi yerçekimine bağlı olarak şekillenir. Yatay, dikey ve diyagonal gibi uzama dair bilgiler nesne bağlam ilişkisinin belirleyici etkenleridir. Yaşam pratiği verileri zihnimize bu doğrultuda kaydeder. Baş aşağı asılarak çevremizi gözlemlediğimizde doğrusunu bildiğimiz halde hareket halindeki nesnelerin algısında güçlük çekeriz. Ya da 90^0lik bir açıyla kafamızı yan çevirip televizyon izlersek altyazıları ve görselliğin algılanmasında gecikmeler olduğunu görebiliriz. Duvarda asılı bir panonun yer eksenine paralelliğinin bozulması herkesi rahatsız eder.

[30] Arnheim, Agy, s105

"Bir şeyi bağlamı dışına taşımak, doğasının önemli bir yönünü ihmal etmek anlamına gelir. Bu anlamda, güvercin ya da farenin uzamsal yönlenmedeki bir değişimi göz ardı edememe şeklindeki yeteneksizliğinin (yoksa göz ardı etmeyi reddetmesinin mi demeliyiz?) bilişsel erdemleri vardır. Öte yandan bağlam farklılıklarına rağmen benzerlikleri ayırt etme yeteneği de ilerleme ve kazanımı beraberinde getirebilmektedir."[31]

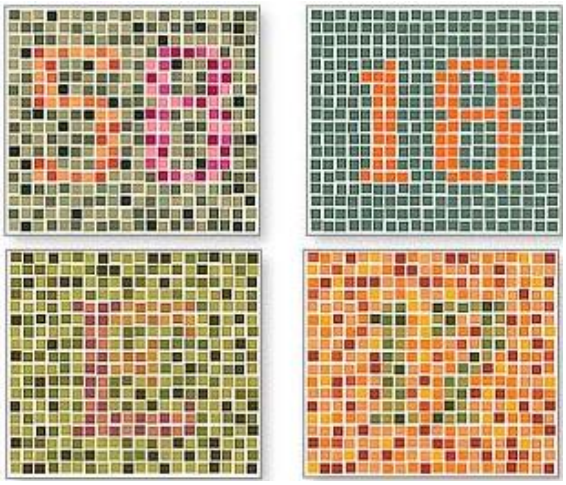
Erdal AKSUNGUR form algısını üç başlıkta toplar: "Basit Form Anlayışının Algılanması", "Karmaşık Form Kalıplarının Algılanması" ve "Uzaysal Form Anlayışının Algılanması". İlk iki algı sistemini içeren düzlemsel biçim algısına yatay-dikey düzlemin sağladığı ipuçları yeterken, uzaysal form anlayışının algılanmasında üçüncü boyutu yani derinlik boyutunu içeren ipuçlarına ihtiyaç vardır. Burada daha önce bahsettiğimiz çevre ve zemin faktörleri devreye girer. Retina üzerindeki görüntü artık sadece nesnenin imgesinden ibaret değildir. Üzerinde ortamın etkilerini taşıyan örgülü bir yapıdır. Gözlemci-nesne-bağlam ilişkisi nesnenin uzamdaki yerini ve uzamın ona verdiği yeni görüntüyü belirleyen üç etkendir. Bilinç bu üç bileşenin nesne üzerindeki etkilerini soyutlayarak algı sistemini doğru bir şekilde işletmek için çaba gösterir. Aslında bu bir farkında olmama durumudur aynı zamanda. Bilinç nesneyi üzerine etki eden tüm faktörlerden çekip çıkarmakta, onu kendi değişmezlikleri ile yalın halde görmektedir.

Büyükçe bir mekânda dolaştığımızı düşünelim, her hareketimizde nesnelerin biçim olarak (perspektiften dolayı) deformasyona uğradığını, ışık değerlerinin ve buna bağlı olarak ta renklerinin, aramızdaki mesafenin değişmesiyle de boyutlarının sürekli olarak değiştiğini görürüz. Bu değişimler normal şartlar altında ve tutarlı bir şekilde değiştiği sürece biz nesnelerin değiştiğine dair farklı bir algı geliştirmeyiz. Oradaki masanın büyüklüğü, rengi ve biçimi ona konumumuz ne olursa olsun algımızda aynı hacme, aynı değerlere sahiptir. Bu nesnenin çevre ile ve kendi içinde ki orantılı değişim ile doğrudan ilişkilidir. Ames Odası gibi şaşırtıcı ve yanıltıcı ortamlar bunun en güzel kanıtıdır. Bu tür görsel deneyimler algıyı güçlendirerek nesnenin bütün durumlara göre algılanabilirliğini güçlendirmektedir.

[31] Arnheim, Agy s:89

Algı açısından nesnenin pür hali ile algılanmasının ötesinde bulunduğu bağlamla özdeşleştiği durumlarda söz konusudur. Retinaya düşen herhangi bir nesnenin toplam yapı içerisinde üstlendiği göreve bağlı olarak bu işlem tarafından anlamlı kılındığı durumlar söz konusudur. Bağlı bulunduğu birimden ayrıldığı zaman farklı bir algıya dönüşebilir ve hatta anlamsızlaşabilir. Başka birimlerle birleştirildiğinde ise daha farklı bir algı oluşturabilir. "*O halde nesnenin kimliğini, rastgele dağılmış görünümlerden hareketle tahmin etmek gerekmiyor. Nesne daimi bir karaktere, ortam, nesnenin uyduğu düzenli algısal gradyanlar tarafından istila edildiği zaman ve edilmesi nedeniyle kavuşabilir."*[32] Bir bütünü oluşturan parçalar şeklinde algılanan nesneler bütün içinde sadece bütünün algısına hizmet ederler. Her bir nesne ya da şey birbirlerine benzerlikleriyle birleşip bütünü oluştururlar. Bu durum mikro ölçekten makro ölçeğe böyledir. Noktacılar renk noktacıklarını bir araya getirerek bütünler bir algı ile tuvallerini oluştururken, gökbilimciler gezegenlerin bir araya gelerek oluşturdukları sistemleri bütün olarak algılarlar.

Önemli olan her birimin birbiriyle benzerlik ya da karşıtlık ilişkisini doğru kurmasıdır. Birimler arası ilişkiler biçimsel veya cinssel benzerlikler ile belirlenir. Renk körlüğü testlerinde kullanılan görsellerde farklı renklerin oluşturduğu biçimler bu tür ilişkiler üzerine kurgulanmaktadır. İzleyici birbirinden bağımsız renkleri benzerlik ilişkisiyle bir araya getirip rakamları algılar (Resim 4).



Resim 4: Renk Körlüğü Test Resimleri

[32] Arnheim, Agy, s:59

Direkt olarak benzerliğe dayanan ilişkilerin algılanması benzerliğin getirmiş olduğu zorunluluktan dolayı oldukça kolay olmakla birlikte anlamsal ve göndermelere dayanan ilişkilerin algılanması psikolojik ve felsefi olarak daha üst bir düzene sahiptirler. Algılayıcıyı zorlarlar ve daha fazla algısal zekâ gerektirirler. Çağdaş sanatta özellikle sinemada yönetmenler söylemek istediklerini nesnelerin taşıdıkları anlamlar ile ilişkilendirilip bütünsel bir algı oluştururlar.

2.1.5 Durağan ve Harekette Algı

Hareketin olmadığı durumlarda algının nasıl gerçekleştiğinin anlatıldığı önceki bölümler nesne göz ve bilinç ilişkisi durağan dünya üzerine temellendirildi, bu bölümde ise algının nesnenin ya da alımlayıcının hareketli olduğu durumlarda algının nasıl gerçekleştiği, durağan durumla mukayesesi yapılarak, araştırılacaktır.

Bu durumda üç türlü hareket söz konusudur: İzleyicinin hareketi, nesnenin hareketi ve her ikisinin birden hareketi. İzleyicinin hareketi ile görsel alanda optik akış adı verilen bir değişim söz konusudur. Göz herhangi bir nesneye odaklanmamışsa görüntü retinanın farklı noktalarına düşer, gözlenen nesnede bir süreklilik olmadığı için güçlü bir algıdan söz etmek olağan değildir. Burada gözün fizyolojik özelliğinden dolayı nesneye ait görüntünün (ardhayal) retinada çok kısa bir süre kalması algıya yardım eder. Şayet göz herhangi bir nesneye odaklanmış ise görüntü retina da tek bir noktaya düşer ve hareket bilgisi gözler ve başın hareketi ile algılanır. İzleyici sabit fakat nesne hareketli ise ve gözler nesneyi takip etmiyorsa cismin görüntüsü retinada yer değiştirir ve hareket bilgisi retinada bulunan hareket reseptörlerinin sırayla ateşlenmesi sonucu beyne iletilir. Görsel alan ve görsel dünya aynı anda hareket ettiğinde ise hareketin hızına bağlı olarak, algılama için gerekli gözlem süresi oluşmadığı durumlarda görsel algının yerini görme kavramı alır. Hareket Algısının gerçekleşmesi için uyarıcının retina üzerinde hareket etmesi, nesnenin zemin göre göreceli olarak yer değiştirmesi gerekmektedir.

Gözlemcinin hareketi diğer etkenlere göre çoğu zaman algı için çok daha önemlidir. Özellikle uzamsal algı noktasında nesnelere dair emin olunamayan görsel

verilere karşı bakış açısında yapılan değişiklikler doğru çıkarsamalara ulaştırır bizi. Karşımızda duran ve bakış açısına bağlı olarak sınırlı görüntüye sahip bir düzlemin kafamızı çevirdiğimizde ya da bir iki adım öteye gittiğimizde bir masa olduğunu ve uzamdaki konumunu hemen tespit edebiliriz. Ona dair bir köşenin ya da ikinci bir yüzeyin görüntüsü çıkarsama için yeterli olacaktır. Bu aynı zamanda beyne nesneye dair ardı ardına birçok verinin gönderilmesi anlamına gelir ki, beyin bu sayede nesnenin hacmine, yüzeylerine, ışık-gölgesine ve dokusuna dair birçok veriyi işleme şansına sahip olur. Beklentiler yerini verilere bırakmıştır. Masa ile duvar arasındaki mesafenin görülmeyişi aradaki mesafeyi yok saymamıza neden olurken farklı bir açı bu mesafeyi dolayısıyla uzamı algılamamızı sağlar. Algılama ile hareket arasındaki bu ilişki üç boyutlu dünya gözleminde deneyimlenirken, iki boyutlu yüzeye sahip resimlerin algısında şaşırtıcı bir şekilde bizi oyuna getirebilmektedir. Algılamakta güçlük çektiğimiz resimsel imgelerde de boş bulunup kafamızı çevirdiğimiz çok olmuştur. Neyse ki görsel dünyanın hiçte yalın olmayan hali, sanatçılar tarafından genellikle algılanabilir bir yalınlıkta yanılsamalar olarak verilmektedir.

Harekete dair algı zamanı kavramamızı sağlar. Zaman ve uzay algısının bir bütün halinde gerçekleşmesiyle de hareketin hızı ve yünü algılanır. Mekâna dair değişikliklerin fark edilmesi hareket algısının temelini oluşturur. Bakan göz nesne ile mekân arasında ilişki kurarken kendi hareketleri ile açı farklılıkları yaratarak nesneyi ard arda farklı açılardan gözlemlemeye başlar. Algı sistemi nesnenin bu sürekli değişimini hareket olarak algılar. Bu aslında görsel alanın sürekli değişime uğramasıdır. Dış dünyanın sabit olmasına rağmen gözlemcinin hareketli olması, görsel alanda yaptığı odaklanmanın yer değiştirmesidir. Mekân ve nesne ilişkisine dair perspektif ve gölgelenme değişiklikleri ve alımlanan görsel alanın sürekli değişmesi hareket algısının temel ipuçlarıdır. Örneğin yolculuk esnasında camdan bakarken yol boyunca sıralanmış nesnelerin ve mekânın sürekli değişime uğraması aracın ve dolayısıyla bizim hareket ettiğimiz algısını oluşturur.

İkinci durumda ise hareket eden birimler (obje-süje) bu anlamda görev değişikliği yaparlar. Bu kez alımlayan sabitken objeler hareket ederler. Temelde algılama sistemi aynı şekilde işler. Fakat yaşam pratiği açısından ikisi arasındaki ayrımı

yapabilmek çok önemlidir. Bu durumda göz, baş ya da vücutta herhangi bir hareket olmamasına rağmen görsel alanda ya da gözlenen objelerde ki değişimler söz konusudur. Sırt üstü uzanıp gözlerimizi gökyüzüne diktiğimizde bulutların hareketini açık bir şekilde gözlemleyebiliriz. Sabit olduğumuzun farkındayızdır. Bu bize bulutların hareket ettiği algısını verirken bilgi haznemiz dünyanın döndüğü bilgisi ile farkındalığımızı artırır. Aynı şekilde sandalyede otururken gökyüzünden geçen uçağı ve bulutların hareketini izlediğimizde onların hareketine dair bilgiden yoksun olsaydık muhtemelen sandalyeden düştüğümüzü düşünürdük.

> *"Hareket de soyutlanmış konumda olduğunda çokanlamlıdır. Başkaca ipuçları bulunmadığı takdirde, örneğin gördüğümüzün şişirilmekte olan bir balon mu, yoksa gittikçe yaklaşan bir küre mi olduğunu bilemeyiz. Aynı koşullar altında, nesnelerin yerel rengini ışıklandırmanın derecesinden ve tonlandırılmasından ayırmayı da başaramayız; oysa normal olarak bu dikkate değer yetenek, bizlerde yüksek bir düzeyde olmak üzere bulunmaktadır. Rüzgârda sallanıp duran yaprak, çevresinden soyutlandığında Kızılderili'nin gözüne ritmik bir düzen içerisinde biçimini ve rengini değiştiren tuhaf bir yaratık gibi gözükebilirdi. Kızılderili'nin gerçekte böyle bir şeyi yaşamamasının nedeni, görüşünün keskinliğinden çok içinde yaşadığı dünyayı çok iyi tanıması, bundan ötürü de yerinde varsayımlara gidebilmesi ve bunların doğruluğunu sınayabilmesi olgusunda aranmak gerekir. Nesnelerin sürekliliği de bu türden bir varsayımdır. İlk bölümde gördüğümüz gibi, bu varsayım gerek insanlar, gerekse hayvanlar için biyolojik bakımdan çok önemlidir. Bizler, gördüğümüz nesnelerin biçimlerinden çok uzamdaki yerlerini ve renklerinden çok ışıklandırılma biçimlerini değiştirdiklerine -haklı olarak- inanırız. Görsel bakımdan sürekli değişken bir dünyada elle tutulur nesnelerin sürekliliğine duyulan bu güven, dilimizin yapısında da derinden kökleşmiştir ve bilgi kuramına ilişkin bütün düşüncelerin temellerinden birini oluşturmaktadır. Öz ve görünüş arasında Aristoteles'in yapmış olduğu ayrımlar, varlığını sürekli koruyan bir dünya inancının onaylanmasından başka bir şey değildir; bu dünya bakış açısı, ışıklandırma ya da uzaklık gibi rastlantılarla yalnızca görünüşü bakımından bazı değişimlere uğrar."*[33]

Üçüncü bir durum ise nesneni ve gözlemcinin aynı anda hareket etmesidir ki bu durumda hem gözlemcinin görsel alanı değişmekte hem de nesnelerin arka palanları

[33] Gombrich, Agy, s:265

değişmektedir. Gözlemci görsel alanının değişmesiyle kendi hareketini algılarken nesnenin arka planının değişmesiyle de nesnenin hareketini algılamaktadır. Burada algının oluşabilmesi için gerekli olan gözlem süresi, iki birimin hareket hızları aynı yünde ise birbirinden çıkarılacağından, aksi yönlerde ise toplanacağından, daha da önem kazanacaktır. Örneklemek gerekirse duvarla örülü bir çember düşünelim. Çemberin duvarlarında resimler olsun, çemberin ortasında bir sandalyede oturduğumuzu ve döndüğümüzü, aynı anda duvarlarında döndüğünü varsayalım. Eğer çember ile sandalyemiz aynı yönde dönüyorsa hareket hızının yavaş olduğunu ve resimleri algılayabiliriz. Duvarlar ve sandalye aksi yönlerde döndürüldüğünde ise ikisinin hızı toplanacağından hareketlerin hızına bağlı olarak, hem çok daha hızlı döndüğümüzü düşünür hem de duvarlardaki resimleri algılamada güçlük çekeriz. Gözümüzün önünden hızla geçen bir şeyin nesnel karakterine dair herhangi bir olgunun oluşmama sebebi de budur. Öyleyse hareketli nesneleri algılamak için belli bir gözlem zamanına ihtiyaç duymaktayız.

Tekerlek ve pervane örneklerinde olduğu gibi aynı eksende dönen parçaların gözleminde algının yanıldığı, bu yanılgının bilinçle düzeltildiğini görebiliriz. Belli bir hızın üzerinde dönen pervaneleri çok daha yavaş bir hızda ve ters yönde döner gibi görürüz. Bunun sebebi ise gözün veriyi işleme şeklinden kaynaklanmaktadır. Gözün veri işleme hızı pervanenin hızına göre yavaş kaldığından verileri doğru bir şekilde işleyememekte ve bizi yanılgıya düşürmektedir. Bunu düzelten ise algının temelinde yatan deneyim olgusudur.

Harekete dair algıda en önemli nokta hareketin hızıdır. Bu hem nesneyi anlamlandırmak için yeterli izlenimi sağlamak hem de hareket ediyor algısını oluşturabilmek için gereklidir. Çok yavaş ve çok hızlı hareketler algılanamamaktadırlar. Geceleri gökyüzüne baktığımızda ayın hareket ettiğini fark edemeyişimiz ya da gözümüzün önünden hızla geçen kurşunu görmeyişimiz bu yüzdendir.

Algılama için hareketin saniyede belli bir oranda değişmesi gerekmektedir. Bunun en güzel örneğini sinema filmlerinde görebiliriz. Sinemanın ilk icat edildiği yıllarda saniyede 16 kare olarak işlenen görüntüler bugünün stop motion filmleri gibi durarak hareket etmekteydi, bu sorunu gidermek için saniyedeki kare sayısı 24

çıkarılmıştır. TV görüntüleri ise daha berrak ve daha akıcı görüntüye 30 kare/sn ile ulaşmaktadır. Yapılan deneylerde sinemada kareler arasına yerleştirilen anlık görüntülerin göz tarafından görüldüğü fakat algı sürecini etkilemediği fark edilmiştir. Bu görüntüler bilinç düzeyinde karşılığını bulamasa da bilinçaltına etki etmekteydiler.

3. İKİ BOYUTLU YÜZEYİN ALGILANMASI

Üç boyutlu yüzeyin algısı nesnel gerçeklik boyutuyla ele alınırken iki boyutlu yüzeyin algısı genel anlamda yanılsamayla ifade edilmektedir. Tarih boyunca gelişim süreci olarak addedilebilecek bir seyir izleyen yüzeyde nesnel dünyanın taklit edilmesi, plastik resim elemanlarının farklı kullanımıyla gerçekleşmektedir. Nokta, çizgi, doku, renk, boşluk/espas, ışık-gölge ve bunların meydana getirdiği biçim gibi ana resimsel elemanlarla yüzey anlatım aracı haline gelmektedir. Üç boyutlu dünyaya yaptığı göndermeler algının temeline yanılsamayı oturtturmaktadır. Yüzey üzerine nokta konulana kadar iki boyutludur. Herhangi bir müdahale -ki bu tek bir nokta olabilir, bir çizgi ya da plastik bir hacme sahip bir biçim olabilir- yüzeyi algı sisteminde hemen üç boyutlu bir uzama dönüştürür.

Yüzeyin algılanması nesnel dünyanın algılanmasından oldukça farklıdır. Benzeşme ve çağrışım yapma gücü sayesinde beyin yüzeyi nesnel dünyanın görsellerine dayandırır. Bunun için yüzeyde biçim oluşturan temel elemanları anlamlandırıp çözümlemesi gerekmektedir.

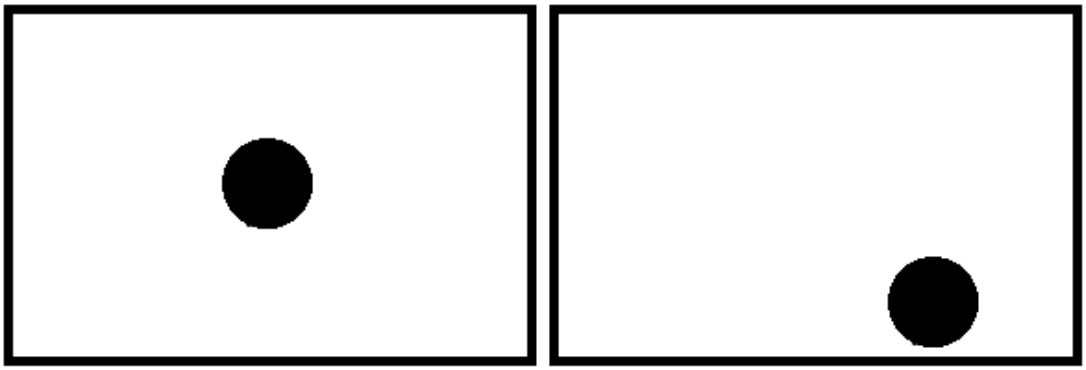
> *"Sanat tarihinde neredeyse "açıl susam açıl" gibi etki yaratmış kimi buluşlar vardır. Derinlik etkisini yaratan perspektif kısaltmanın bulunması, çeşitli gölgelemeler kullanarak resim yapma, yüzeyi karakterize etmek için ışıkların kullanılması ya da geçen bölümün konusunu oluşturan yüz ifadeleri, herhalde bu buluşlar arasında yer almıştır. Burada önemli olan, doğanın gerçekten bu imgesel buluşlara benzeyip benzemediği değil, fakat bu buluşların içerdiği imgelerin doğayı model almış bir yorumu kışkırtıp kışkırtmadığıdır. Gerçi bu, bir ölçüde izleyicinin psikolojik tutumuna, yani beklentilerinin konumuna, gereksinimlerine ve her şeyden önce alışkanlıklarını biçimlemiş olan kültüre bağımlı olacaktır. Ama bütün bu etkenler, sonuçta yalnızca ki-lidin oluşturulmasını etkiler, ama doğru anahtarın kullanılmasını koşul kılan açılmasını etkilemez. "*[34]

[34] Gombrich, Agy, s:345, 346

3.1 Nokta, çizgi

Merkezi bir dengeye sahip yüzeysel etki öğesi, uzam bilgisinde tanımsız öğelerden biri, belirli bir uzayın koyutlarını gerçekleyen öğelerden her biri[35] gibi sözlük anlamlarının yanı plastik sanatlarda kompozisyonun temel taşı olarak nitelendirilir. Nokta yüzeysel biçimin en küçük birimidir. Büyüyüp küçülebilen, kullanımına bağlı olarak kendi kendini ifade ettiği gibi birleşimiyle çizgi ve yüzeyi oluşturan temel yapı elemanıdır.

Başlangıcı temsil eden nokta tek başına psikolojik olarak durgunluk etkisi verirken sayısı arttıkça noktalar arası ilişkiye göre bu etki değişmektedir. Tek bir hat üzerinde sıralandıklarında çizgi etkisi, bir sistem halinde bir araya geldiklerinde ise form etkisi vermeye başlar. Şekil 8 A, da görüldüğü gibi yüzeyde tek bir nokta durağan, merkez oluşturan, plastik etkisinin ötesinde hiçbir anlam ifade etmeyen fakat başlı başına biçim olarak algılanmaktadır. Şekil 8 B de ise yüzeydeki konumuna göre psikolojik etkisini değiştirmekte gerilim, hareket, boşluk-doluluk gibi algılar oluşturmaktadır.

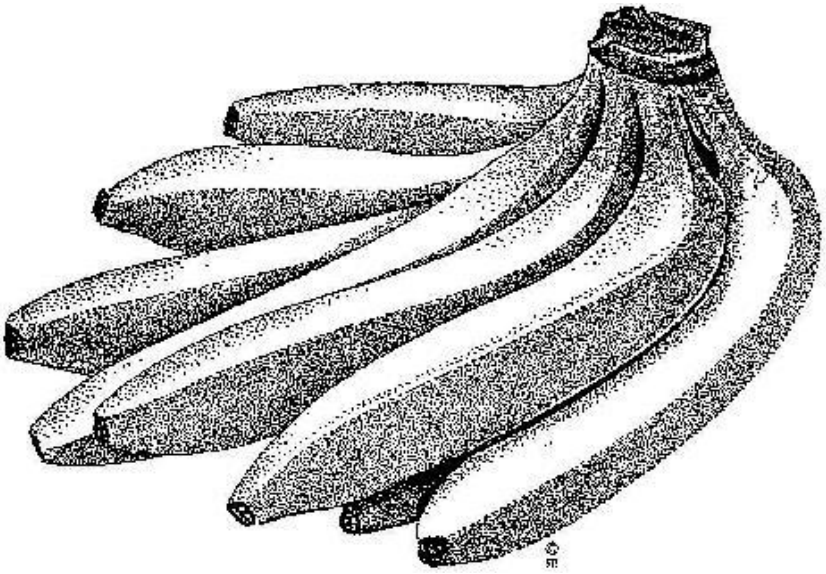


Şekil 8: Durağan ve Hareket Etkisi **A** **B**

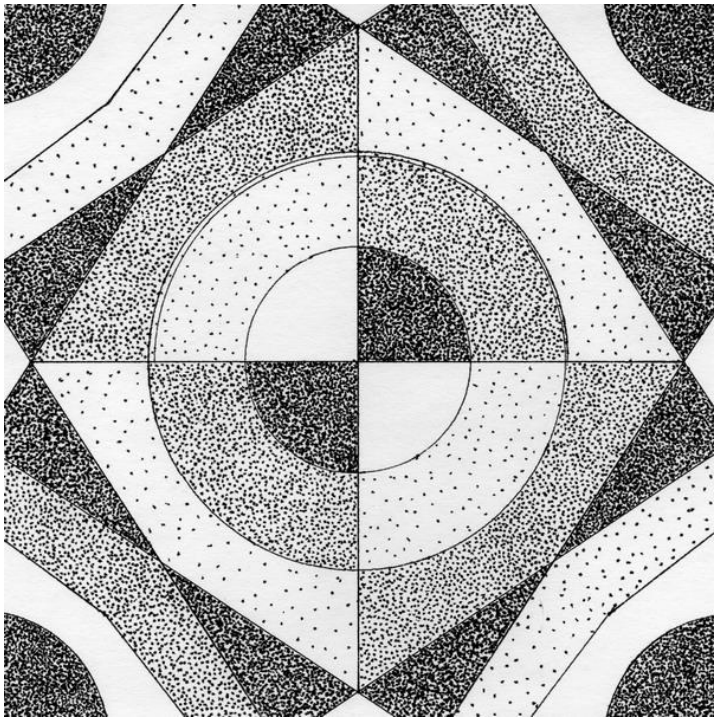
Resim 5 ve 6 da temel eğitim derslerinde öğrencilere yaptırılan nokta çalışmalarından bir örnek görülmektedir. Resimde noktanın genel karakteri kaybedilmemiş olsa da göz tek tek noktaları değil noktaların bir araya gelerek oluşturduğu bütünü algılar. Noktaların yoğunluğu ve ton değerleri biçimin tekstürel

[35] http://tdkterim.gov.tr/bts/

yapısına ve hacmine dair ipuçlarını oluşturur. Resim 6 da ise soyut bir kompozisyon da noktaların oluşturduğu farklı tekstürel yapılar görülmektedir.

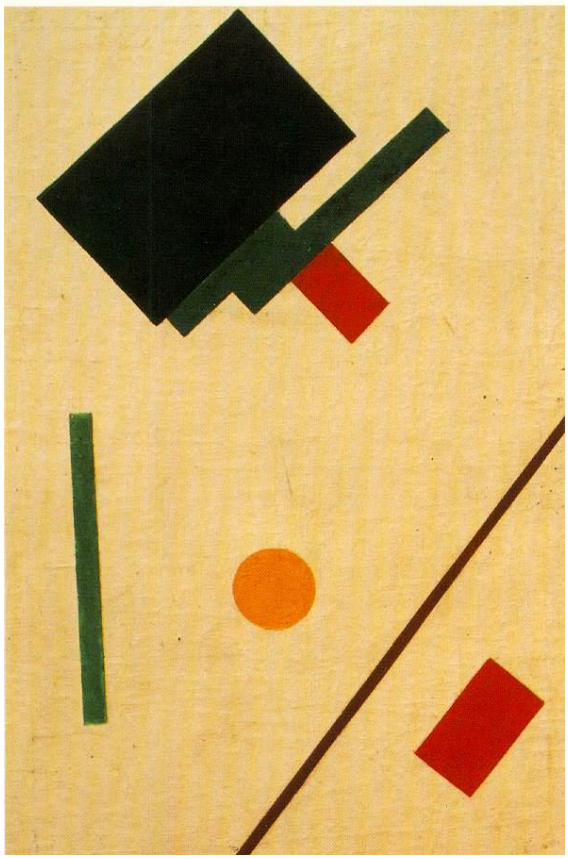


Resim 5: Nokta çalışması*



Resim 6: Nokta ve tekstürel yapı ilişkisi*****

* Resimler http://www.gorselsanatlar.org/index.php?topic=5258.0 adresinden alınmıştır



Resim 7: Kasimir MALEVICH, "Suprematist Kompozisyon", 1915, T.Ü.Y.B., 70 x47cm., Tula G.S.M.

Klasik resim anlayışında bütünü oluşturan parçalardan biri olarak karşımıza çıkan nokta özellikle soyut resimde kompozisyonun parçası haline gelip başlı başına kendini ifade etmektedir. Resim 7 de Malevich'in yapmış olduğu kompozisyonda turuncu nokta, boşluğu dolduran, kendi biçimiyle kompozisyonun bir parçası olarak değerlenmektedir.

Çizgi, iki noktanın birleştirilmesiyle elde edilen yalnızca bir boyutlu uzam, biçim algısını oluşturan, alanları sınırlayan, oluşturan ve tanımlayan temel eleman olarak ta adlandırılır. Doğada çizgilerle oluşmuş herhangi bir nesne bulunmazken nesnelerin kesiştiği kenarlarda çizgi etkisi oluşur. Oysa yüzeyde nesne algısı için gerekli olan vazgeçilmez yapı elemanı çizgidir.

> *"Gerek HAT ve KALİGRAFİ, gerek RESİM ve ÇİZİM sanatlarında çizgi, görülen nesnenin, düşüncedeki imgenin sanatçının duygusal ve yorumsal tepkisiyle bütünleşerek yüzey üstünde bıraktığı iz olarak tanımlanabilir. Çizgi, nesnenin görüntüsüyle sanatçının onu*

anlatmasındaki davranışın bir bireşimi, aynı zamanda hareketin ve statik olanın bütünleşmesidir. Çizgide gerek uygulama, gerek algılamada yer alan hareket, resim sanatına zaman kavramını sokan başlıca olgudur."[36]

İlk insandan bu yana, yüzey üzerine biçim oluştururken ilk plastik eleman olarak karşımıza çıkan çizgi nesnelerin sınırlarını oluşturmakla kalmaz mutlak bir duygu akışı da sağlar algılayıcısına. Birkaç çizgiyle betimlenen çocuk resimleri bile yapmış olduğu çağrışımla algı için yeterli olmaktadır (Resim 8). Gerçekte çizgilerin nesnede olmadığını bildiğimiz halde nesneyi çizgilerle betimlemeyi tercih ederiz. Onu bütün halinde algıladığımızı göz ardı edip, bize yüzeyde görüntüyü veren çizgilerle resmederiz.

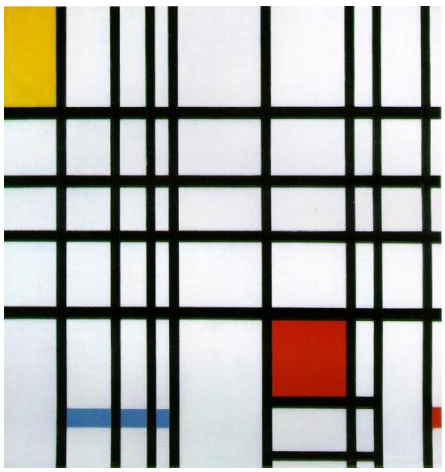


Resim 8: Çocuk Çizimi

Her çizgi psikolojik algı açısından bir karaktere sahiptir. Çizilen araca, rengine, tonuna, yönüne, kalınlığına, düz ya da kıvrımlı oluşuna, bütün ya da kesik kesik oluşuna göre çizgi sınıflandırılır ve her birinde farklı bir etkiye bürünür. İnce uçlu sert bir kalemle çizilen çizgi ile bir fırça ile çekilen çizgi oldukça farklı algılanır. Düz çizgiler hareketsizlik, dinginlik, güven, yerleşik kalma duygusu verir. Bu çizgiler şayet yerçekimine paralel ya da dik bir açıyla konumlanmışsa bu duygu daha da artar. Resim 9 ve 10 da Mondrian'a ait 2 kompozisyon görülmektedir. Yer düzlemine göre paralel ve dik olarak konumlanmış çizgilerin sağlam duruşu, durağan kompozisyon ve çizgi

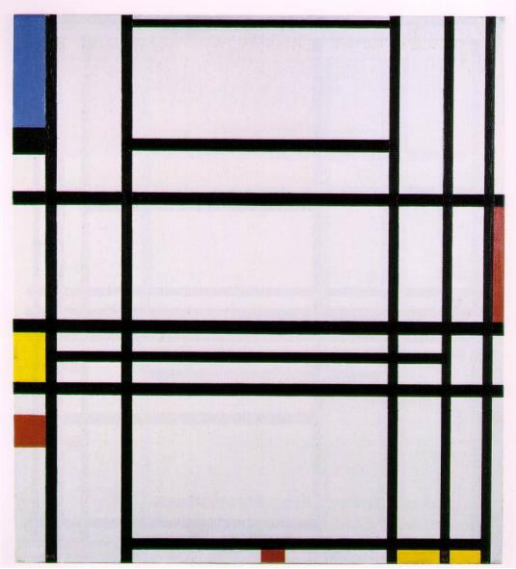
[36] Jale Necdet Erzen, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,** 1. Cilt, YEM Yayınları, İstanbul 1997, s:410

algısını güçlü bir şekilde vurguladığını görmekteyiz. Yatay ve dikeyleri yaşam pratiğinin temeli kabul eden Mondrian'a göre, "Dikeyler: Evrensel, nesnel, düşünsel ve erkeksi olanı; yataylar: Bireysel, öznel, maddesel, dişisel olanı dile getiriyordu."[37] Kompozisyonlarında, çizgilerin dikey-yatay oluşları ve birbirleriyle olan uzaklık yakınlık ilişkileri farklı duygusal algılamalara yol açar. Resim 9 yayılma, yerleşme, durağanlık, hapsolma hissi verirken, Resim 10 yükselme, ferahlık, açıklık duygusu vermektedir. Paralellik ya da dik açı bozulduğu durumlarda diğer duruma göre bir miktar hareket duygusu kazanır. Birden fazla çizgi bu hareketli olma durumunu ya güçlendirir ya da simetrik kompozisyonlarda olduğu gibi hareketi durağana çevirebilir. Mondrian ile birlikte çalışmış olan Doesburg, Onun çalışmalarını, tam da bu noktada durağan ve hayatın enerjisinden yoksun bulduğu için yerçekiminden kurtulmuş (Resim 11) karşıt kompozisyonlar yapıyordu. Çapraz yüzeylerin yüzeye devinim ve hareket kattığını düşünüyordu. Bu bir anlamda yerçekimine başkaldırıydı. Nesnel dünya ile ilişki kurularak yapılan bu çıkarsamalar örneklendirildiğinde hiçte haksız değillerdir. Durgun rüzgârsız bir havada ağaçlar ve diğer nesneler dik hareketsiz ve durağan görünürken, rüzgârlı havalarda nesnelerin yerçekimine karşı bu durumu değişmekte durağan çizgilerin yerini eğik ve sürekli hareket eden çizgiler almaktadır. Algı, doğa ile yüzeydeki biçimleri özdeşleştirmektedir.

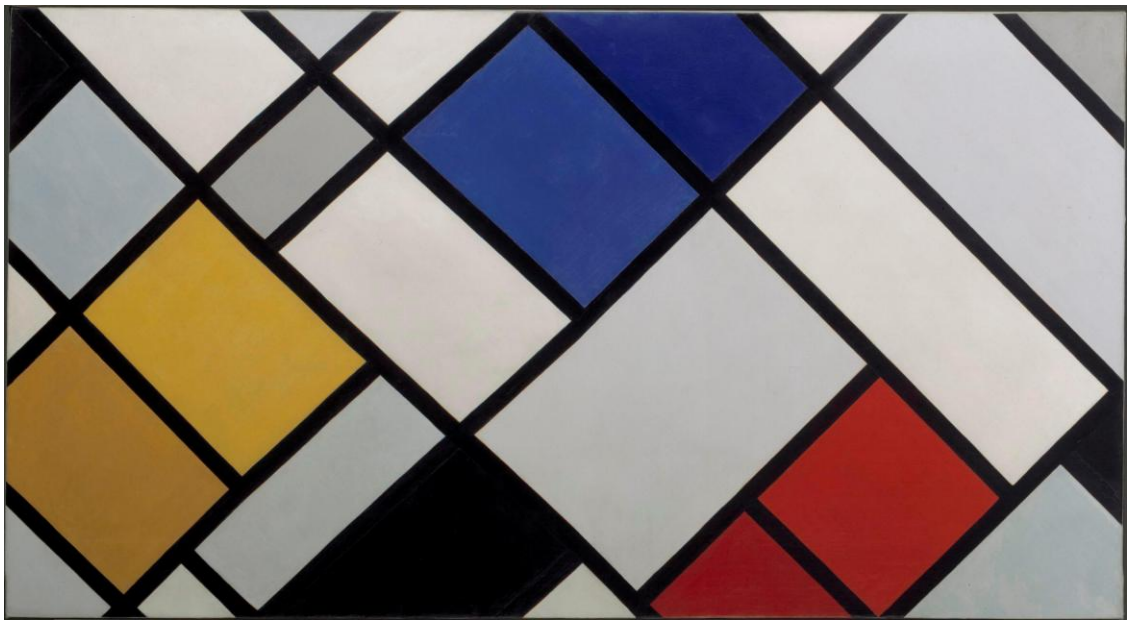


Resim 9: Piet MONDRIAN, "Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon", 1921, T.Ü.Y.B., 39X35cm, Tate Galeri

[37] Nazan- Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009, 1. Basım, s:56



Resim 10: Piet *MONDRIAN, "Kompozisyon 10", 1939-42, T.Ü.Y.B., 80X73cm, Özel Kolleksiyon*



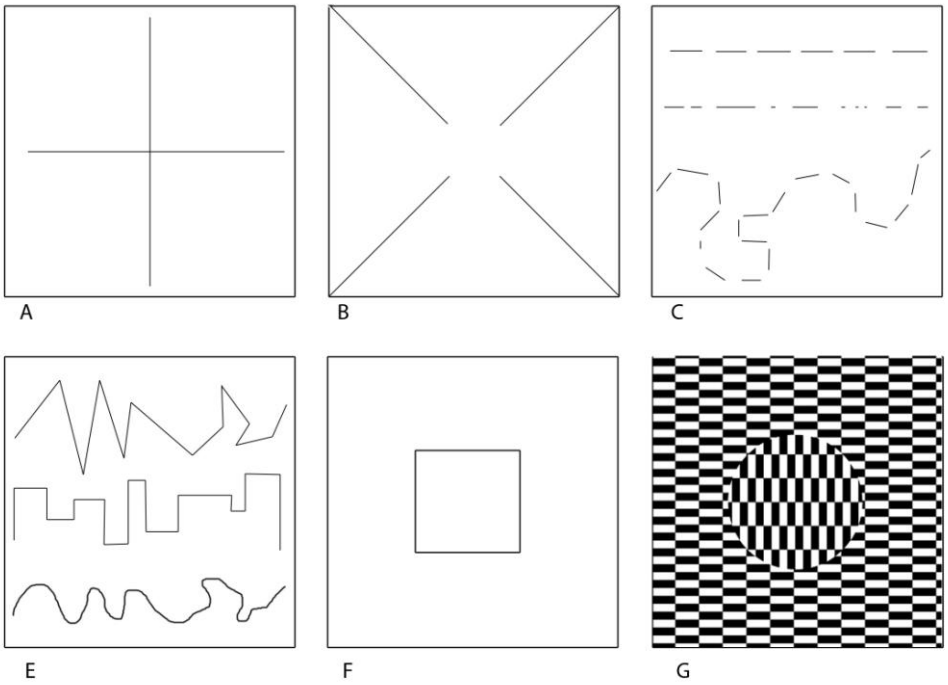
Resim 11: Theo van DOESBURG, "Uyumsuzlar XVI'nın karşıt Kompozisyonu', 1925, T.Ü.Y.B., 100 × 180 cm.

Kurulan ilişkiler çizgi karakteri-doğa-duygusal algı üçleminin birleşimini ortaya çıkarmaktadır. Şekil 7 de farklı çizgi çeşitlerine örnekler verilmektedir. A kutucuğunda birbirini 90^0 ile kesen iki çizgi bulunmaktadır. Durgunluğu, eşitliği ve dengeyi çağrıştıran bu iki düz çizgi yer düzlemine göre yatay ve dikey konumlanarak dengeye ve huzura gönderme yaparlar. Bu çizgilerde yön kavramı oluşması durumunda,

yöneliş yukarı olursa neşe, aşağı olursa durgunluk ve hüzün etkisi bırakır. B de ise diyagonal dört çizgi simetrik olarak yerleştirilmiştir. Gözü merkeze çeken bu dört çizgi, çapraz olmanın verdiği devinimi simetri ile nötrlemektedir. Dört çizgiden herhangi biri tek başına ve kenardan bağımsız hale geldiğinde devinim hissi vermeye başlar. C kutucunda ise birbirinden farklı üç çizgi gurubu yapıları itibarıyla üç farklı duygu barındırmaktadır. Üstteki grup yatay eksende aynı derecede ve birbirine eşit uzaklıkta seyrederken durağan ve monoton bir etkiye sahiptir. Ortada ise farklı boy ve aralık değerlerine sahip bir çizgi kümesi görülmektedir. Ritim duygusu oluşturan bu dizilim yer düzlemine paralel olmasına rağmen hareket etkisi verir. En altta birbirini takip eden çizgiler ise gözün, onların ekseninde akmasını sağlayarak algı sistemini biçim algısına yönlendirir. E kutucuğunda yine üç farklı çizgi çeşidi görülmektedir. En üstteki ve ortadaki keskin çizgiler, geometrik çizgiler olarak tanımlayabileceğimiz türdendir. Sertlik, gerginlik, kurgu ve yapaylık duyguları barındırır. Keskin sınırlar çizen bu çizgilerin üstte olanı yerçekimine konumları ve birleşme açılarından dolayı daha dinamik ve daha sert bir etki bırakırlar. Keskin yön değişiklikleri heyecan ve tereddüt uyandırırken aynı zamanda gözü kararsızlığa iter. Ortadakiler ise daha statik, daha akılcı ve kurgulanmış hissi verirler. En alttaki çizgi ise kıvrımlarından dolayı yumuşak, doğal ve akıcı bir etkiye sahiptirler. F kutucuğunda ise birleşerek kare oluşturan dört çizgi görülür. Bu gibi durumlarda göz çizgileri algılamayı bırakıp alan algısıyla meşgul olmaya başlar. G kutucuğu ise çizgi barındırmayıp, iki birimin kesişmesiyle meydana gelen çizgi algısına iyi bir örnektir. Doğada tek başına var olmayan çizgi algısı, bu gibi iki birimin birbiriyle kesişmesiyle varmış gibi algılanır.

Düz çizgilerin sağladığı durağan etkiler eğri çizgilerde harekete dönüşür. Bu hareket ve canlılık, hareketin miktarıyla doğru orantılı, hareketin türüne göre de yumuşak ve sert ifadeler kazanmaktadır.

Çizgiler aynı zamanda yönlendirme yaparlar. Kompozisyonu izlerken göz çizgileri takip eder. Bu ister bir deseni biteviye çevreleyen çizgiler olsun, ister kompozisyon içerisinde akan çizgiler olsun gözü kendi ekseninde akmaya zorlar. Şekil 9 F ve Resim12 olduğu gibi eğer çizgiler bir form meydana getiriyorsa çizgi algısı form algısına dönüşür. Burada öne çıkan şey, çizgilerin karakterine bağlı olarak verdikleri duygusal etkidir.



Şekil 9: Çizgi çeşitleri



13



12

Resim 12 Georg Baselitz "Orangenesser", 1981, Kâğıt Üzeri Guaj, 48x38.1cm
Resim 13. Oğuz ARAL, Avni karakteri

Resim 13te karikatür sanatçısının sevimli karakteri için kullanmış olduğu yumuşak çizgiler Resim12 de ki Baselitz'in sert çizgileriyle karşılaştırıldığında verilmek istenen ya da yaşanılan duygu ile çizgi arasındaki ilişki açık bir şekilde ortaya

çıkar. Birinci resmi izlerken yumuşak çizgiler sayesinde göz daha sakin ve sürekli bir algılama gerçekleştirirken, ikinci resimde göz yorucu bir deneyim geçirir. Bu durum göz için yorucudur ve algılama süreci daha çok vakit alır.

Resimsel kompozisyonlar ele alındığında da dikey ve yatay elemanlarla oluşturulmuş kompozisyonların durağan, huzurlu, yerleşik ve istikrarlı etkilerine karşın, çapraz ya da helezonik hareketlerle oluşturulmuş kompozisyonların daha hareketli, daha akıcı ve daha kaotik duygular



Resim 14: Edvard MUNCH, "Çığlık", 1893, Karton Üzeri Karışık Teknik, 91 x 73.5cm., Nasjonalgalleriet, Oslo, Norveç

Resim 15 : Jan VERMEER, "Lady Standing at a Virginal", 1673-1675, T.Ü.Y.B., National Gallery, Londra, İngiltere

içermektedir. Resim 14te sanatçı kavisli, oldukça hareketli ve gerilim dolu bir kompozisyonu tercih ederken izleyici hastalıklı bu ruh halini çok rahatlıkla algılayabilmektedir. Resim 15te ise yatay ve dikeylerle oluşturulan kompozisyon, durgunluğun ve yerindeliğin algısını doğurmaktadır. Her iki resimde çizgi ve renk ilişkisine dair açık bir bilgi de vermektedir. Çizginin psikolojik etkisine rengin psikolojik etkisi eklenince psikolojik algı daha da güçlenmektedir. Hareketli çizgiler

şiddetli renklerle birleştiğinde Resim 14te olduğu gibi şiddet ve çarpıcılık artmakta, durgun yapı sakin renklerle renklendiğinde ise Resim 15te olduğu gibi durağan ve sakin yapı güçlenmekte ve göz kompozisyonu daha kolay ve rahat algılamaktadır.

Görme alışkanlığı açısından nesneler, temel eksenleri ile algılanma yoluna gidilir. Kompozisyon oluşturulurken bu ilke kompozisyonun temelini oluşturur. Dik sütunlar ya da figürler dikey çizgiler olarak algılanırken derine giden rakursi figürler ya da yollar aynı şekilde gözü derinlere çeken eksenler olarak algılanırlar.

Resim tarihi açısından Barok döneme değin sanatçılar nesneleri resmederken çizgiyi, özellikle kontur çizgisini, resmetmenin temeline oturtturarak gözün konturları izleyerek görsel algıyı oluşturması sağlanıyordu. Nesnelerin mutlak belliğine dayalı bu mantık onlara bütün detaylarının olduğu gibi resmettiriyordu. Wölfflin Rönesans ile Barok resmini anlatırken Rönesans için çizgisel, Barok için gölgesel diye bir ayrım yapar ve çizgisel üslubu anlatırken:

> *"Çizgisel üslup üç boyutlu olarak duyumlanmış bir bellilik üslubudur. Vücutların hep biteviye sağlam ve belirli sınırlanışları seyirciye, sanki onları parmaklarıyla yoklayabilecekmiş güveninin verir ve kabartıları sağlayan bütün gölgeler vücudun şekillerine resme o kadar tam bir yolda uyarlar ki, dokunma duygusunu adeta tahrik ederler. Tasvirle tasvir edilen nesne aynıdır denebilir."*[38]

3.2 Biçim

Genel anlamda nesnelerin dış görünüşü olarak adlandırılan biçim; yüzeyde, nokta ve çizgi gibi temel elemanların bir düzen içerisinde bir araya gelerek oluşturdukları görsel şey olarak nitelendirilir. Felsefi açıdan ele alındığında ise madde ile nesne kavramları arasına keskin bir ayrım konularak, maddenin özü oluşturduğu fakat nesne algısı için madde organizasyonunun sayısal olarak ölçülebilir-kavranabilir yapısının gerekli olduğu vurgulanır. Madde temelde kalan gizli öğe durumundayken, nesne gözlenebilir, gerçekleşmiş öğedir.

[38] Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Türkçesi: Hayrullah Örs, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2000, 5. Basım, s: 128

Uzamda biçimler algılanırken, daha önce de bahsedildiği gibi dokunma duyusunun da etkisiyle üç boyutlu gerçek bir algı söz konusudur. Yüzeyde ki biçimlerin algısı ise tamamen yanılsamaya dayalıdır. Temel olarak çizgi tek başına sadece çizgi olarak anlam kazanırken çizgilerin bir araya geliş şekli bir alan meydana getiriyorsa biçim algısından söz edilebilir. Soyut biçimler algılanırken renk, biçim gibi temel plastik elemanların algılanması söz konusu iken, somut biçimlerin algısında anlam ve çağrışım önem kazanır. Alımlayıcı yüzeye resmedilmiş nesneleri, gerçeklerini çağrıştırdığı ölçüde ya da gerçek halleriyle örtüştüğü ölçüde algılamaya başlar. Bunu yaparken nesnenin dış biçimi dikkate alınarak gözlem yapılır fakat algı sistemi, nesnenin bütününü yorumlayarak algıyı gerçekleştirir. Bütünün yorumu ise önce biçimin dış hatların gözlemlenmesi, daha sonra detayların incelenmesiyle gerçekleşir. Göz her bir biçimin kendine ait özgün yapısını objektif olarak gözlemleyip algılanmasını sağlar. Algı eşiğinin altında ve üstünde olan biçimler bunun dışında tutulabilir. Bir biçimi algılıyorsak onu anlamlandırıyoruz demektir.

> *Bu ilişkiler göz önünde bulundurularak anlamlı biçimden söz edilebilir. Bell'e göre anlamlı biçim yaratmanın duygudan çok, düşünmeyle ilgisi vardır. Genelde betimsel biçimin, Bell'in de belirttiği gibi bir diğeri olmadığı söylenir. Eğer bir değer varsa bunun bir betimleme olmasından değil, bir biçim olarak sahip olduğu değerdir. Bell, "Sanat anlamlı biçimler yaratmaktır" derken özellikle resme yeni bir bakış açısı getiriyordu. Onun önermesinin önemi de, insanın bakışlarını geleneksel bir bakıştan ayırmış olmasıydı... Bir bakıma anlamlı biçim estetikseldir."*[39]

Parçaların birbirleriyle ve bütünle ilişkisi algı sürecinde bir araya getirilir. Bu parçalar nesne üzerinde sahip oldukları işlevlere paralel olarak bütünü oluştururlar. Genel yapının algılanması olarak adlandırabileceğimiz bu süreçte; bilgi, düşünce ve yargıya ihtiyaç duyulur. Algı bütünü algılarken parçalardan hareket etse de tek tek parçalar üzerindeki bilinç oldukça sınırlıdır. Özellikle oldukça fazla parçadan meydana gelen bütünlerin algılanışında, tek tek birimlere dair farkındalık zayıflamaktadır. Bir araya getirilecek parçaların çok olması nedeniyle algılama süreci uzun sürmekte, buna paralel olarak birimlerin ayrı ayrı bilinçte tutulması zorlaşmaktadır. Tanıdığımız bir

[39] http://www.msxlabs.org/forum/soru-cevap/216815-resimde-hareket-ve-bicim-nedir.html

yüzü gördüğümüzde onu hemen tanımlarız fakat o yüze dair parçalar detay olarak tek tek gösterildiğinde çok belirgin abartılar olmadıkça tanımakta oldukça zorlanırız. Türler arasında ya da nesneleri oluşturan maddeler arasında farklılıklar varsa ayrım daha kolay hale gelir. İki detay arasında hangisinin bir taşa hangisinin bir bitkiye ait olduğunun ayrımına daha kolay varırız. Keskin geometrik şekiller, suni insan eliyle yapılmış nesneleri; düzensiz ve kavisli şekiller ise doğal biyolojik nesneleri çağrıştırır.

Yüzeyde biçimin oluşmasını sağlayan dürtü, sanatçı kişiliğin nesne tasvir istediğidir. Sanatçı bunu yaparken ya doğaya bağlı kalarak organik biçimler oluşturur ya da soyutlama eğilimine girerek sembolik, geometrik biçimler oluşturur. *"Nesne ve durumların, asıl ve gerçek görünüşlerinin böylece değiştirilmesine stilizasyon, yalnız bir kavram halinde ifade edilmesine soyutlama adı verilir."*[40]. İkonoklast Dönem (726-843) ve İslam sanatlarının biçimsel özellikleri bu ayrımı göstermek için çarpıcı bir örnektir. İslami resim anlayışı belirgin bir stilizasyona gider. Tasvirlerde ki üç boyutluluk yanılsamasını ortadan kaldırmak için yapılan bu stilizasyon, Resim16da olduğu gibi yüzeysel bir biçim anlayışını getirmektedir. Derinlik yanılsaması sağlayan degradasyonların ve geometrik düzen resmedilen biçimleri doğadan uzaklaştırma çabasının bir sonucudur. Duygu ya da akılla oluşturulan bu yeni biçim, yine duygu ve akılla anlamlandırılmaktadır.

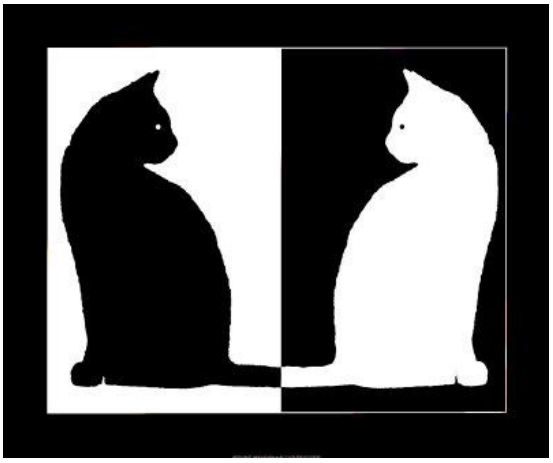
Tek tek biçimler derinlik izleniminden uzak olsalar da, kompozisyonun genelinde birbirini kesen figürlerin sıralanışı ve mekâna dair ipuçları derinliğe dair yanılsamalar meydana getirir. Her bir sanatçı kendi biçim diline sahiptir. Bu sanatsal üslup biçimlerinin oluşumu, sanatçının doğal nesneleri kendi biçim diline göre uğrattığı deformasyonlara karşılık gelmektedir. Dürer'in biçim dili ile El Greco'nun biçim dili arasındaki fark, aynı biçimlerin sanatsal yaratı süzgecinden geçtikten sonra biçimin nasıl değişebildiğini ortaya koyar. Aynı şekilde Rönesans, Barok, İzlenimcilik, Kübizm ve Noktacılık gibi sanat akımlarının sanatsal biçim anlayışları arasındaki farklılıkların yüzeysel biçim yaratmada ve buna dair algı oluşturmada ki sınırsızlığı gözler önüne serer. Bütün bu deformasyona dayalı yeni biçim anlayışları bir anlamda doğadan yola çıkarak doğada olmayan yeni bir biçim arayışıdır.

[40] http://www.msxlabs.org/forum/soru-cevap/216815-resimde-hareket-ve-bicim-nedir.html



Resim 16: Levni**,** Surname-i Vehbi'den: III. Ahmet'in Sünnetinde Köçekler, 1920ler

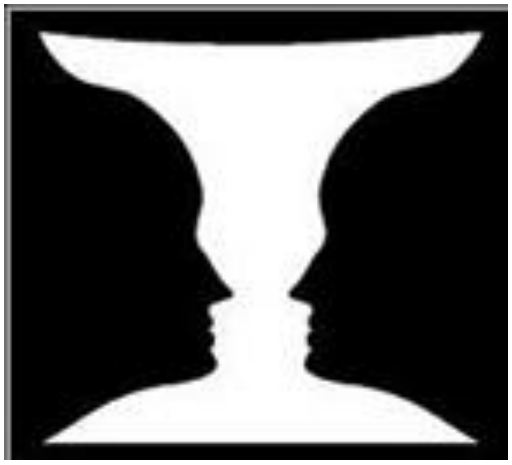
Yüzey üzerine resmedilmiş biçimler algılanırken algı sisteminin ilk yaptığı şey nesne-zemin ayrımının yapılmasıdır. İster çizgilerle oluşturulmuş şematik bir yapı olsun (Resim17), isterse gerçekle örtüşen bir yansıma olsun (Resim18) göz biçimi etrafından ayıklayıp algılamaktadır. Zemin ve biçim arasındaki ilişki bir ikilem doğuruyorsa (Resim19) göz oluşan biçimlerden hangisine odaklanıyorsa onu biçim diğer alanı ise zemin olarak algılama başlar. Bu örneklemeler için kullanılan resim/şekiller gözden geçirildiğinde Resim18 de zıtlık ya da açık koyu fark etmeksizin, gözün yüzeyde bulunan anlamlı biçimleri tanımlayarak nesnel dünya ile bağlantılarını kurduğunu görmekteyiz. Resim18 da algılanan biçimin fotoğraf olması gözün işini daha da kolaylaştırırken, Resim19 de bir ikilem göze tercih sunmaktadır. Beyaz alana odaklanan göz bir kadeh görürken, siyah alana odaklandığında birbirine bakan iki yüz görmektedir. Algı sisteminin benzetme, çağrıştırma eğilimi biçimin olası en uygun nesnel şekille örtüştürülmesine yardımcı olmaktadır. Biçimsel olarak kurulan bu ilişki kimi zaman renk ile kimi zaman tekstürel yapı ile kimi zaman da açık koyu ilişkisiyle sağlanır. Psikolojik olarak nesnenin doluluğa yaptığı göndermeler dolayısıyla koyu alanların biçim olarak algılanması daha çabuk ve kolay olmaktadır.



Resim 17: Şematik Çizim Örneği



Resim 18: Çiçek Fotoğrafı



Resim 19: Edgar Rubin, Kadeh

Biçimleri birbirinden ya da zeminden ayıran şey kenar çizgileridir. Bunlar ya çizilmiş ve belirgin çizgiler ya da biçim farklılıklarıyla oluşmuş sanal çizgilerdir. Her iki durumda da göz biçimleri ve zemini birbirinden ayırır. Bu yapının oldukça karmaşık olduğu durumlarda (Resim 20) bu ayrımı yapmak biraz fazla gayret gerektirir.

> "*Benzerliğin, algısal gruplamaya yöneldiğini göstermeyi amaçlayan pek çok örnekte bu etkiyi yaratan, salt benzerlik değildir. Kimi beyaz, kimi siyah birkaç pulu rasgele düzenleyin, kesin bir gruplama olmadan, renk sayesinde üstünkörü bir ilişki kurduklarını göreceksiniz bu pulların; hâlbuki beyaz pullarla düz bir çizgi ya da bir daire oluşturursanız, beyaz pullar siyah olanlardan doğrudan ve kolayca ayrılacaktır. Yani benzerlik, ancak toplam örüntü yapısının zorunlu ilişkiyi akla getirmesi halinde birleştirici gücünü uygulamaktadır. Araştırmamızın amacı açısından bu şu*

anlama geliyor: Görsel örüntü algılamasına içkin bilişsel işlemler genellikle, salt benzerlik sayesinde oluşan bağlantıya nazaran çok daha yüksek bir düzene sahiptirler. Bu bilişsel işlemler, daha fazla algısal zekâ gerektirmektedir."[41]

Zemin ile şekil benzer biçimlerden oluşuyorsa göz ayrım için farklı ipuçları arar. Birbirini kesen lekeler ya da çizgiler arasındaki ilişkiler bir araya getirilerek biçim algısı oluşturulur. Algı süresinin uzamasına, bu ipuçlarının ayıklanması ve doğru bağlantıların kurulmasının biraz daha fazla gayret gerektirmesi neden olmaktadır.



Resim 20: Dalmaçyalı köpek hipotezi

Plastik sanatlar açısından bakıldığında yaratma sürecinde ressam, resmetmek için herhangi bir şeyin karşısına geçtiğinde, resmettiği biçim ile yüzeydeki resim arasında çağrışımdan öte bir bağ olmadığını kendisi de bilir.

"Bu yüzden ressamın her zaman yansıtma işlemi için gerekli bir çıkış noktasına, nesnelerle karşılaştırabileceği, ardından da çözülen denklem anlamında değiştirerek betimlenecek nesneye yakınlaştıracağı insan

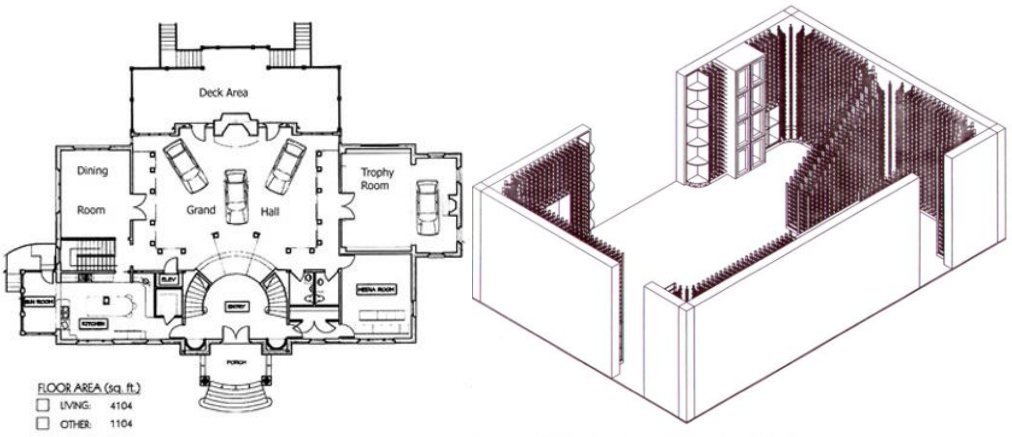
[41] Arnheim, Agy, s:72, 73

yapısı bir şeye ihtiyacı vardır. "Durduğum noktadan bu resim, şuradaki şato gibi gözüküyor" yolundaki saptama, anlamlıdır ve kimi zaman denetlenebilir niteliktedir. "Resim, dünyayı bana gözüktüğü gibi betimler" saptaması içten olabilir; hiç kuşkusuz çoğu zaman da öyledir; ama bu, onun anlamsızlığını önlemez. Ayın beş yüz liralık madeni para büyüklüğünde mi, yoksa bin liralık madeni para büyüklüğünde mi olduğu yolundaki tartışma bizi nereye kadar götürebilirse, sözü edilen saptama da ancak oraya kadar götürebilir. Gelgeldim bu soruyu yanıtlamanın olanaksızlığı, bugüne kadar hiçbir çocuğun ayın resmini çizmesini engellememiştir. Ayın, resmin kendi dünyası içerisinde tanınabilir olması koşuluyla, gerçekten de bu bağlamda herhangi bir sorun söz konusu değildir. Başkaca betimlenmiş nesnelerle oluşturulan bağlamın, izleyiciye ayın en yakın çözüm olduğunu düşündürtmesi yeterlidir."[42]

René Magritte (1898-1967)'in piposu bu düşünceyle oluşturulup sanatın seyrini değiştiren bir temel taşı olma niteliği taşımaktadır. Bilincin, resimsel biçim ile nesne arasında ki ilişkiye dair farkındalıkları, ikisi arasında kurulan ilişki ile verilmek istenenin ne kadar örtüştüğü noktasında başarının temelini oluşturmaktadır. Resimsel unsurlar -renk, biçim, ışık/gölge vs- yanılsamanın yanı sıra biçimin anlamına da göndermeler yapmaktadır. Bu durumda algı, biçim algısından öteye anlam, durum veya duygu algısına da göndermeler yapmaktadır.

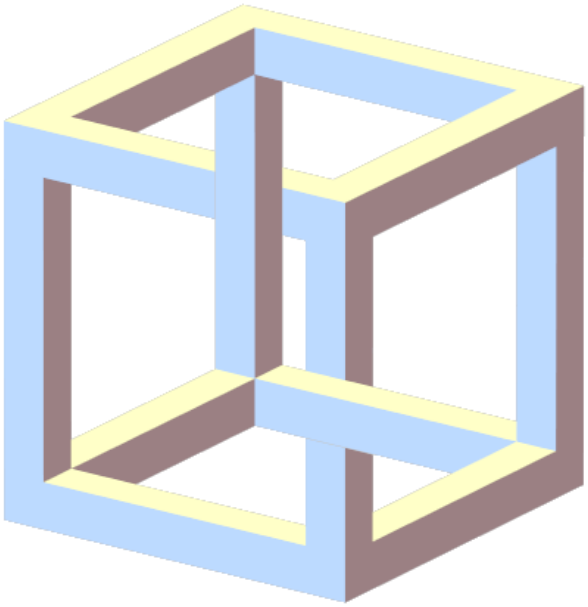
Düzlemin iki boyutlu olduğunu bile bile resmedilmiş biçimleri üç boyutlu algılama eğilimindeyizdir. Perspektifsel etkiler, psikolojik algı eğilimleri ve görsel dünyaya dair bilgiler onların üç boyutlu hallerini bilmemizi ve gerçekte oldukları gibi algılamamızı sağlarlar.

[42] Gombrich, Agy, s: 253



Resim 21: Vaziyet planı ve üç boyutlu oda çizimi

Üstteki iki şekilde (Resim 21) de görüldüğü gibi çizimler çağrışımlar yaparlar ve zihin bu çağrışımları nesnel dünya ile örtüştürür fakat bunu yaparken algı sistemi neyin nasıl bağlantılanacağını kendi seçer. Bu bilgiyle mümkündür. Soldaki biçim bir evin duvarlarını ve birimlerin sıralanışını ifade ederken algı sistemi onu üç boyutlu hale dönüştürme eğilimine girmemektedir. Oysa sağdaki biçimde –biçimi oluşturan temel elemanlar soldaki gibi çizgi olmasına rağmen- beyin daha farklı bir örgütleme içine girmektedir. Burada algı sistemi, öz olarak dikdörtgenlerin diyagonal çizgilerle birleştirildiği yüzeysel bir biçim algılamak yerine odayı meydana getiren dikdörtgen prizma hatta bir oda algısı gerçekleştirme eğilimindedir. Bu eğilimi çok daha basit görünümlü bir küp ya da küre çiziminde bile görmekteyiz. Resimsel (Pictoral) ipuçları adı verilen bu yardımcı elemanlar çizim yasalarına uymadıklarında resimsel derinlik yüzeye doğru yaklaşmaktadır. Bu yasalar tamamen ortadan kaldırıldıkların da resim düzlemi yüzey düzlemi ile birleşmekte, bütünüyle yasalara uyulduğunda üç boyutlu derinlik algısı oluşmakta, kimi yerde uyup kimi yerde uymadığı zamanlarda ise olanaksız şekillerle algı ikileme sokulmaktadır. İlk bakışta bir küp olarak algıladığımız biçim (Resim 22), dikkatle gözlemlendiğinde gerçekte olması imkânsız bir biçim olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna rağmen algı sistemi onu üç boyutlu algılamaktan geri kalmayacaktır. Çizim perspektif olarak doğru çizilmiştir fakat nesnelerin birbirini örtmesi gibi nesnel dünyaya ait kavram resimde yanlış işlenmiştir, bilgiye dayalı bu gözlem nesneyi olması mümkün olmayan bir nesneye dönüştürmektedir.



Resim 22: Belvedere'in oyuncağı

Yüzeyde nesneler bağlamlarıyla birlikte de değerlendirilir. Yalın haldeyken farklı algılanan biçim, kompozisyon içinde etrafındakilerle girmiş olduğu ilişki nedeniyle bambaşka algılanabilir ya da görmezden gelinebilir. Biçimler üzerine yapılan vurgu herhangi bir biçimi öne çıkarırken başka bir biçimi tamamen pasif hale getirebilmektedir. Rönesans ta kompozisyonu oluşturan her birim ayrı ayrı ele alınıp bütün özellikleriyle olduğu gibi resmedilirken özellikle Barok resminde ressam bütün içerisinde vurguyu bir noktaya toplamakta ve sahnenin diğer bütün elemanları vurgunun yapıldığı noktaya hizmet etmektedirler.

Rembrandt'ın tablosunda olduğu gibi (Resim 23) ana figür Samson üzerine yapılan vurgu kompozisyonun diğer elemanlarını ikinci plana atmış gibidir. İzleyici gölgeler içinde kaybolan figür ve nesneleri algılamakla birlikte bunu gerçekleştirmek için algı sisteminin parçaları tamamlamasına ihtiyaç vardır. Bir anlamda barok resmi nesneleri "göründükleri" gibi resmetmektedir. Oysa Rönesans resmi bütün parçaları ayrı ayrı "oldukları" gibi resmettiği için algı sisteminin böyle bir tamamlamaya gereksinimi yoktur.



Resim 23: Rembrandt, "Samson'un Kör Edilişi",1636, T.Ü.Y.B., 205 × 272 cm, Städelsches Kunstinstitut

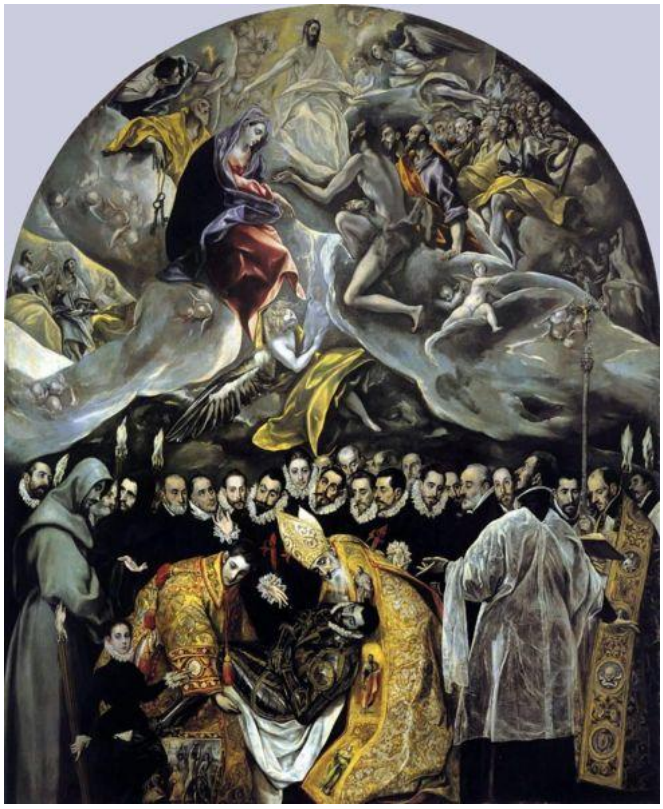


Resim 24: Albrecht Dürer, "The Adoration of the Magi", 1504-05, Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 100 × 114 cm, Galleria degli Uffizi, Florence, Italy

Dürer resmini oluştururken (Resim24) resmettiği bütün figür ve nesneleri olduğu gibi, hiçbir bozulmaya uğratmadan çiziyordu. En yakında ki biçim de en uzaktaki biçim de aynı şekilde detaylandırılıyordu. Havanın nesneler üzerindeki etkisi

göz ardı edilip bütün bir tablo "mutlak bellilik" ile yüzeye aktarılıyordu. Plastik olarak konu haricinde herhangi bir dramatik etki sezmek imkânsızdır. Resimsel alan içerisindeki vurgu kompozisyonun genel geometrik yapısının yönlendirmesiyle belli bir noktaya odaklanmaktadır. Wölfflin'in yapmış olduğu sınıflandırmalardan biri olan kapalı kompozisyon ilkesi bu odaklanmayı sağlamak için resimsel düzlemin kenarlarına konulan biçimlerin sınırlayıcı özelliklerini de açıklamaktadır.

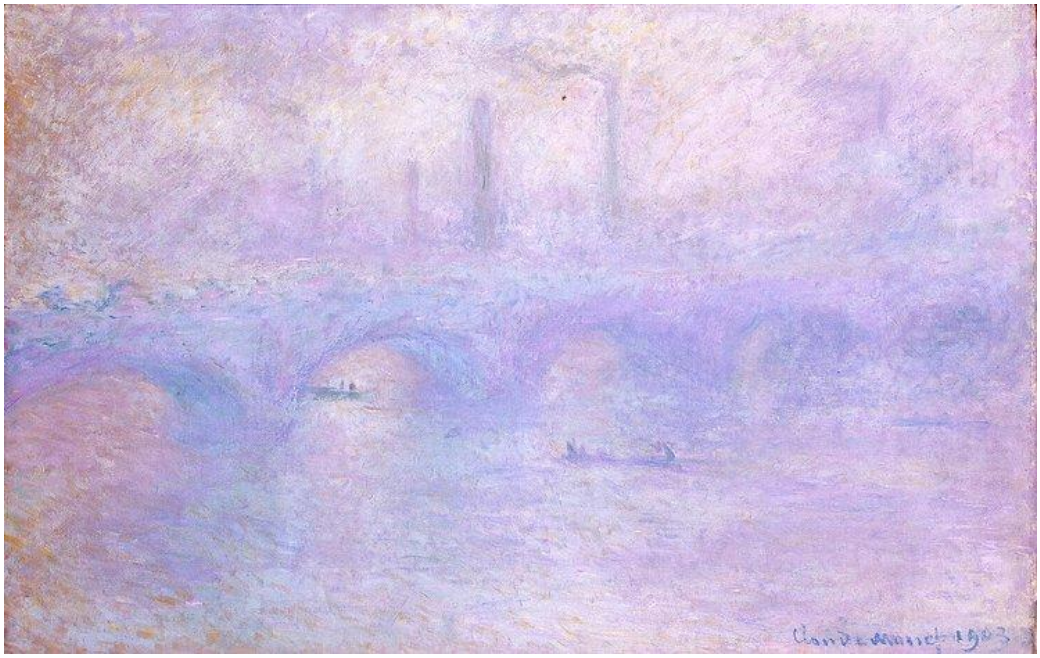
Maniyerizm ile birlikte biçimsel deformasyonlar, bol kıvrımlı, normalinden uzun biçimler ve pastel gri tonlar ile yaratılan renksel etkiler, dramatik yapıyı güçlendirmek için kullanılmıştır. Maniyerist eserlerin (Resim 25) tamamında görebileceğimiz bu etkiler biçim bozulmalarının ve soluk tonların psikolojik algıda melankolik etkiler yarattığını açıkça göstermektedir.



Resim 25: El Greco, "Kontu Orgaz'ın Cenazesi", 1586-88, T.Ü.Y.B., 480x360cm, Santo Tomé, Toledo.

İzlenimcilerle birlikte bambaşka bir biçim anlayışı gelişmektedir. "*İzlenimciler cisimleri gördükleri gibi betimlemekle birlikte kesin dış çizgiler*

kullanmayarak biçim özgürlüğüne ulaşmışlardır."[43] Biçimleri çevreleyen çizgiler ortadan kalkmasıyla renk alanlarının biçimi oluşturduğu bu yeni sanat anlatışında renklerin derinlik etkisiyle de hacim duygusu oluşturuluyordu (Resim 26). Klasik resim anlayışına nazaran tuval yüzeyine daha yakın bir derinlik algısı söz konusudur. Hacim duygusu da zayıflamıştır. Bütüne hâkim olan atmosferik etki nesnelerden ziyade nesnelerden yansıyan ışık ve renk etkilerini vurgulamaktadır. Klasik ışık-gölge resmi yerini yeni bir anlayışa ışık-renk resmine bırakmaktadır.



Resim 26: Claude MONET, "Waterloo Bridge, Effect of Sunlight in the Fog",1903, T.Ü.Y.B., 65.3x101cm, The Hermitage, St. Petersburg, Russia

1910lar da Kübistler sosyal hayatta meydana gelen parçalanmalara paralel olarak, resmettikleri nesneleri parçalamaya başladılar. Yüzey artık bambaşka bir biçim anlayışı ile tanışmaktadır. Cezanne ile başlayan bu biçim anlayışı, izlenimcilere sağlam biçim yapısını bozdukları gerekçesiyle karşı çıkarken, renk noktasında onların açmış olduğu yoldan yürüyordu. *"O, çağdaşları gibi güneşin nesneler üzerindeki*

[43] Zeynep Rona, Agy, s:900

yansımalarıyla değil o yansımaların ardındaki değişmez düzenin yasalarıyla ilgileniyordu."[44] Renk nesnelerin bir niteliği olmayıp nesnenin anlık görüntüsüdür.

Cezanne klasik perspektif anlayışı yerine ters perspektif olarak adlandırabileceğimiz bir anlayışla nesnelere ve doğaya yaklaşıyordu. *"Cezanne ile 1- Planlar Dünyası, 2- Birkaç bakış açısı, 3- ters perspektif resme girer."*[45] Doğadaki bütün nesneleri onların temelini oluşturan geometrik altyapısıyla algılayıp resmetmeyi öneriyordu. Bu sağlam geometrik alt yapı birkaç bakış açısına sahiptir. Sanatçı böylece nesneye farklı açılardan bakarak onu daha doğru çözümleyip resmediyor hem de resme zaman boyutunu katıyordu. Kompozisyon resimsel alanın içine doğru değil izleyiciye doğru akmaya başlıyordu. *"Kübistler nesnenin salt görünen açıdan yansıtılması yerine onun üç boyutluluğunu kavranması için nesneleri parçalara ayrıştırıp yan yana ekleyerek biçimsel bir kodlama yoluna gitmişlerdir."*[46]

Renk alanlarıyla modülasyonu gerçekleştiriyordu. Bu nesnelerin resmedilmesinin ötesinde bir soyutlama eğilimiydi. Yakında olan alanlar ışıklı sıcak renklerle, uzakta olan alanlar içinse soğuk, grileşmiş renkler kullanıyordu.

> *"... Empresyonistlerin, "pratikteki" görmenin sabit etkisinden kendilerini kurtarmaları gerekiyordu, ama her renk lekesini mekanik bir dikkatle yeniden üretmek için yapmadılar bunu. Aksine, bu kurtuluş, Cezaime gibi bir ressamın, bir dağ ya da bir ağacın kimliğini, nesne ile dünyası arasındaki etkileşimden kaynaklanan, zengin fakat kurallara uygun bir renk değerleri değişimi olarak sunmasını sağlamıştır. Böyle bir sunum, bağlamın etkisini de dikkate alır; tektip ya da belki de stereotip bir imgenin lehine bu etkiyi ortadan kaldırmaz.*
>
> *Arada gördüğüm fark, Empresyonistlerin doğalcılığını Gauguin ya da Maurice Deniş gibi simgecilerin gerçekçiliği ile karşılaştıran sanat tarihçisi Kurt Badt tarafından şöyle ifade edilmiş:*
>
> *'Simgeciler, kendi dünya temsillerini tekil nesnelerden sağladılar; bu temsili, tekil figürlerin etrafında inşa ettiler, Latince söylenişiyle res'ten, yani nesnelerden oluşturdular. Nesnelere yükledikleri anlam ne olursa*

[44] http://www.rifatsahiner.com/makaleler/cezanne.pdf
[45] Mehmet Kavukcu **Soyut Espas Somut Espas**, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Ünv. Sos. Bil. Ens., 1996, s:22
[46] http://www.rifatsahiner.com/makaleler/cezanne.pdf

olsun, niyetleri realistlerinkiyle aynıydı. Empresyonistlerse, bütüne dair izlenimlerden şeyler arasındaki bağlantıdan, bu şeylerin gelişip dönüştüğü ve doğal büyümeleriyle yarattığı bağlantıdan çıkarak ilerlediler.... Empresyonistler dünyayı kavrayışları ve bu kavrayışı göstermekle görevli sanatlarının amacı bakımından doğalcıydı. Bu, aslında iki sanatsal eğilim arasında derin bir fark olduğu anlamına geliyor. Fakat gerçekliğin bu iki kavranışı arasında derece ya da değer farkı yoktur. Onlar, aynı şeyin eşit ölçüde iyi iki yönüdür. Çünkü dünyanın bu gerçekliği, insanın kavrayışında hem bağlantı ve hem de ayrım olarak var olur; çünkü bu ikisi ancak karşılıklı ilişki içinde düşünülebilir ve temsil edilebilir."[47]

Cezanne nesneleri duyusal özelliklerinden soyutlayıp sağlam bir biçimdelikle yüzeyde yeniden yaratmayı amaçlıyordu. Geleneği parçalamakla nesneyi parçalamak arasına belirgin bir çizgi koymak gerekir. Nesnenin temel yapısını koruyan bu düşünce nesneyi, sadece güzelleştirmeye yarayan duyusal etkilerden arındırıyordu. İzlenimcilerin sırf duyularla algılandığı görsel dünya Cezanne ile birlikte tam aksi bir şekilde duyulardan arındırılarak akılla algılanıyor ve resmediliyordu. (Resim 27)



Resim 27: Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı", 1904, T.Ü.Y.B., 70x92cm, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD

[47] Arnheim, Agy, s:63,64

Picasso, Braque gibi kübist ressamlar yeni bir biçim dili geliştiriyorlardı. Artık resimsel nesneler görüntülerinin yansımalarıyla değil tamamen çağrışım yoluyla algılanmaya başlanıyordu. Nesneler resmedilmeye başlanmadan önce sanatçının düşüncesinde parçalanıyor yüzeyde yeniden inşa ediliyordu. Cezanne ile resme giren çoklu bakış açısı kübizmde nesne gözleminin temelini oluşturur. Sanatçı nesneyi önünden, arkasından, üstünden, sağından ve solundan aynı anda görüyormuş gibi çizer. Resim izleyicisi de buna bağlı olarak resmi izlerken figürün etrafında dolaşıyormuş hissine kapılır. Olanaksız bir durum olduğunu bile bile nesneye dair algı, algı sistemi tarafından bir bütün olarak sağlanmaktadır. Bu aslında nesne algısının ötesinde, akılla kavranan bir durumdur.

İlerleyen dönemlerde bu deformasyonlar çok daha ileri noktalara taşınıyordu. Nesneye dair biçimsel okumaların imkânsız olduğu bu resimler artık geleneksel biçim anlayışının yerine soyutlamanın en uç noktasına varıyordu. Salt bir plastik güçle varılan bu nokta özellikle Sentetik Kübizm döneminde nesne algısının ötesinde nesnenin sentezine götürüyordu sanatçıyı.



Resim 28: Pablo Picasso, "Marie-Therese'in Portresi", 1937, T.Ü.Y.B., Picasso Müzesi, Paris, Fransa.



Resim 29: Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Çıplak (No:2)", 1912, T.Ü.Y.B., 147.5x89cm, Philadelphia Müzesi, Philadelphia, USA

Fizik alanında atomun parçalanmasına paralel olarak değişen madde kavramı Tunalı'nın Felsefenin Işığında Modern Resim adlı eserinde aktardığı şekliyle:

> " '*Katılığı olan madde bugün çözümlenmiştir, 'maddilik' artık mevcut değildir. Bizim madde dediğimiz şey, kuvvet alanlarıdır ve birbirini izleyen olaylar değil, tersine bir bütüne ait olan olaylardır, sürekli biçim alan bir değişmeni dinamik yapısıdır.' Bugün fizikte artık klasik fiziğin anladığı anlamda bir katılığı içeren madde kavramı yoktur, onun yerini sürekli değişen ve bu değişmeler içinde sürekli biçimler alan bir yapı tasavvuru vardır.*"[48]

Birbirine paralel olarak düşünce dünyası da değişimler yaşıyordu. Fenomoloji Felsefesini ortaya koyan Edmund Husserl (1859-1938) de 'obje ve nesne' ye dair yeni düşüncelere sahipti. Hayat deneyimlerimizle var olan nesneler, bu deney ve deneyimlerin onlara dikte ettiği anlamlarla algı sistemine yerleşirler. Kübist sanat eserlerinde bolca göreceğimiz nesneye dair parçaların kolâjlarla resme dâhil edilmesi bu

[48] İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim,** İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, 4. Basım, s:132

görüşün resimde tezahürü olarak görülebilir. Husserl'e göre bu nesneler dünyası belli kategoriye göre kavranabilir. 'tesadüf' olarak açıkladığı bu kategori doğayı da tesadüfi bir varlık olarak ele alır. Nesnelere dair mutlak belirliliğin zaman ve bağlama göre değişiklik gösterdiğini zaman ve bağlamdan soyutlanmış nesnelerin bu durumları tesadüfilik olarak açıklanabilir. Felsefeciler gibi ressamlarda deneysel gerçeklik yerine deneysel gerçekliğin üstünde gördükleri düşünsel soyut varlığı obje olarak alıyorlardı. Maddeye ve dolayısıyla nesneye dair bu bilimsel gelişmeler sanatçının da nesneye bakışını değiştiriyordu.

> *"Sanat ile felsefe arasındaki bu paralelizmden haklı olarak şöyle bir sonuca varabiliriz: Bir düşünsel düzeyde salt geometrik bir yapı olarak temellendirilen sanat yapıtı, içinde yaratıldığı dönemin felsefesinde temellenen bir bilgi objesi üzerinde yükselir. Bunu daha somut olarak söylersek: Her sanat yapıtı, daha önce impressionist sanatta gösterdiğimiz gibi, bir bilgi obje'sine dayanır. Sanatçı, resmettiği bir obje'yi bir bilgi obje'si olarak nasıl kavrıyorsa, Öyle resmeder. Sözgelişi, impressionist sanatçı evrene baktığında gördüğü nesneleri duyum komplex'leri olarak kavradığı ve aslında böyle gördüğü, böyle bir bilgi obje'si olarak kavradığı için, estetik obje'yi de bir duyumlar komplex'i olarak resmeder. Sanatçının resmettiği obje, aslında evrene bakarken kavradığı bilgi obje'sidir. Aynı şey soyut sanat için de geçerlidir. Sözgelişi, soyut sanatçı da, evrene, nesneler dünyasına baktığında, nesneleri 'özsel' (essential) yapıları içinde gördüğü, yani nesneleri soyut-geometrik bir bilgi obje'si olarak kavradığı için, tuval üzerinde onları soyut-geometrik biçimler olarak resmeder. Soyut sanatçı da, buna göre bilgi obje'sini resmeder. Örneğin, kübist döneminde Picasso'nun yapıtlarını hatırlayalım. Bunlar, empirik gerçeklikten, realitede gördüğümüz biçimlerinden arındırılmış, geometrik biçimler içine sokulmuş obje'leri ifade ederler. Picasso, nesneleri neden böyle resmediyordu? Bunun karşılığı, Picasso, nesnelere baktığı zaman nesneleri böyle geometrik biçimler içinde kavradığı, yani nesneleri böyle soyut-düşünsel bir bilgi obje'si olarak kavradığı için böyle resmediyordu, tarzında olmalıdır. Buna göre Picasso, bilgi obje'sini resmediyordu."*[49]

Matematiksel bu yeni nesne anlayışı, nesnelerin özüne metafizik göndermeler yapmaktadır. Yüzeyde yansıtılan biçimler doğal biçimler değil soyut-geometrik biçimlerdir. Bu soyut-geometrik biçimler yeni bir biçim algısını

[49] Tunalı, Agy, s:143

gerektirmektedir. Üç boyutlu gerçek objeler iki boyutlu rasyonalist biçimlere dönüşmektedir. O artık resimsel bir dille, yeniden oluşturulan yüzeysel bir biçimdir.

Planlar dünyasının oluşturduğu yapı soyut biçimlerin tıpkı müziksel yapı elamanları gibi kendi plastiği içerisinde vermiş olduğu izlenimle algılamaya götürür izleyiciyi. Dushamp'ın çalışmasında (Resim 29) olduğu gibi salt geometrik birimlerle oluşturulan resim, biçimlerin tekrarıyla izleyicide olağanüstü bir devinim izlenimi bırakır. Kübistlerin sıkça yapmış olduğu resimlerin okunmasına yardımcı olan resim isimleri, izleyiciyi resmedilen nesne ya da konuya güdülerken biçimlerin olağanüstü devinimi verilmek istenen hareket duygusunu fazlasıyla vurgulanmaktadır.

Yoğun soyutlama çabaları Kübistlerin hala doğaya bağlılığını gösteriyordu. Analitik Kübizm ile doğadan hareket eden sanatçı Sentetik Kübizmde eseriyle doğaya varıyordu. Yani doğa resmin içindeydi. Ya çıkış ya da varış noktası olarak.

Salt-soyut sanat eserlerine bakıldığında kübistlerin yaptığından bir adım daha öteye geçip doğayla bağlarını tamamen kopardıkları görülür. İki eğilim söz konusudur: salt-geometrik yapımcı sanat anlayışı ve renk-biçim ilişkilerine dayalı sanat anlayışı. Non-figüratif olarak adlandırılmasına rağmen oda bir objeye sahiptir, fakat bu nesnel dünyaya ait bir biçim değil duygu ya da düşünceyle oluşturulmuş, insan merkezli, varlığını boya malzemesinden alan bir biçimdir. Başka bir deyişle soyut resim kendi varlığını kendi oluşturmaktadır. Bu saf plastik bir varlıktır. Günümüzde hiçte önemli olmayan yapım malzemesi dışında doğayla bir bağı yoktur artık.

Algı, nesnel dünyayla kurulan bağlar ya da çağrışımla değil, sırf biçimsel ve renksel etkilerin ilişkisiyle oluşmaktadır. (Renk algısı bir sonraki bölümde açıklanacaktır.) Soyut biçimlerin algısı ise onların varlık felsefesiyle açıklanabilir. Nesnel dünyayla açıklanabilen deneysel varlık yerini estetik-sanatsal varlığa bırakmıştır. Artık matematiksel bir düzen söz konusudur ve düzen akıl ve duyguyla algılanan estetik duruma işaret etmektedir. Bu matematiksel düzenin kurguladığı kendine ait yasalar ve biçimler arası ilişkiler üzerinden okumalar yapılmalıdır.

"Çünkü o kurucu akıldan, matematik kavramlardan hareket eder ve yalnız çekici ve itici kuvvetlerin yer kaplama, saydamlık, gerilim, açıklık

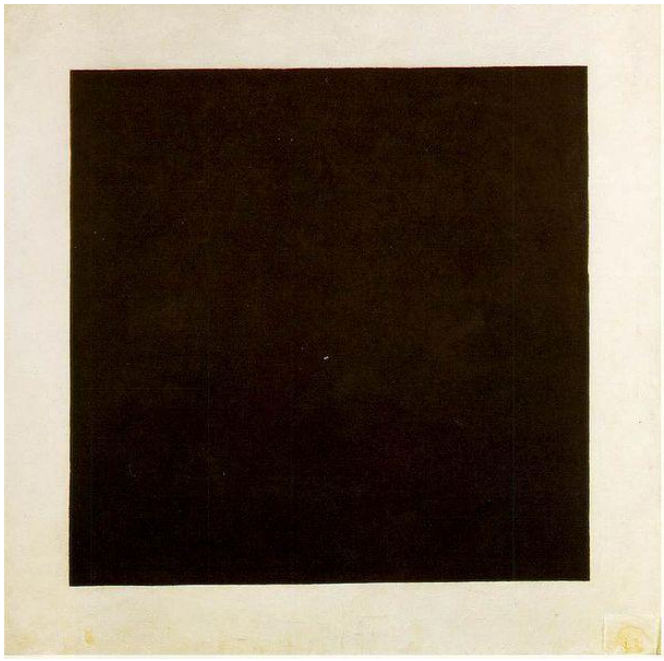
ve yasaldık gibi, en genel tasavvurları tarafından, hareket ettirilir. Böyle bir sanat anlayışının ürünü olan sanat yapıtları da, salt bir matematik düzeni gösterirler. Böyle bir düzen, sadece yüzeysel bir düzen ya da üç boyutlu bir düzen olabilir. Ama onların kendi kendilerinden, biçim ve renkten doğan bir autonomi'Ieri (özerkliği) vardır. Sanat yapıtı, salt soyut bir tasavvurdan oluşur ve onun, matematik kavramların dışında empirik gerçeklik ile herhangi bir ilgisi yoktur.»[40] *Konstruktiv sanatçı, bu matematik düşünüş tarzıyla çalışır ve matematik modeller ona bu çalışmasında kılavuzluk ederler. Bundan ötürü, non-figürativ ya da konstruktiv sanat yapıtları, birer matematik yasal biçimlendirmeyi gösterirler. Ancak, ne var ki, bu biçimlendirmeler aynı zamanda birer sembol (simge) değeri taşırlar. Bunu Max Bill'in diliyle söylersek: «Bu konstruktiv anlamında, çağın duygu dünyasını doldurabilecek yeni semboller yaratılmış olur.» Bunun sonucu olarak da, 'sanat olarak görünen şey', uyumlu, ölçülebilir geometrik biçimlerle yüzey üzerinde olan bir etkinliktir ve bu etkinlik, tüm illustration ve duygululuktan kurtulmuştur, yalnız belli bir ereğe bağlı olmayan bir biçimsel düzene kendini verir. Bu biçimsel düzen, zaman zaman kolayca iki boyutluluğu aşarak üç boyutlu biçimlere geçmek ister."*[50]

Sanatçı ve izleyici artık biçimlere yüklenen görsel ve psikolojik anlamlarla biçim algısına yönelmektedirler. Malevich 'Siyah Kare' (Resim30)ile sıfır biçim ve hiçliği ifade ederken, nesneyi ifade aracı olarak kullanmayı büsbütün reddediyordu. Sanatı hayatın üstünde gören sanatçı nesneler dünyası ile sanatın bağı koparılmadıkça saf sanat olamayacağını söyleyerek, sanatın içeriği sanatın kendisidir fikrini savunuyordu.

"Görüldüğü gibi, suprematizm, yalnız bir özgün estetik değer sistemini meydana getirmekle yetinmeyip, özgün bir ahlâk, toplum ve kültür felsefesini de beraberinde getirir. Onda, çağın tüm açık ya da örtük mutlağa ulaşma, relativlikten kaçma, kurtulma ide'leri bir sistematik'e kavuşmuş olur. Bu sistem içinde çağın genel kanavası çizilmiş olur. Bu da, soyutluktur. Bu anlamda suprematizm, salt bir soyutçuluktur, her türlü pratik gerçeklikten kaçmaktır. «İçeriksizlik sınırına varılınca, zaman, mekân, yakın ve uzak gibi nesnelerle ilgili tüm tasavvurlar ortadan kaybolurlar.»[68] *Çünkü bunlar, pratik realizmin kavramlarıdır. Bunlara karşı, üstün (supre-*

[50] Tunalı, Agy, s:177

ma) bir dünyanın, asıl gerçekliğin dünyasını koymak bir çabayı gerektirir.”[51]



Resim 30: Kazimir Maleviç, “Siyah Kare”, 1915, T.Ü.Y.B., 53.5x53.5cm, Rus Devlet Müzesi, St.Petersburg, Rusya

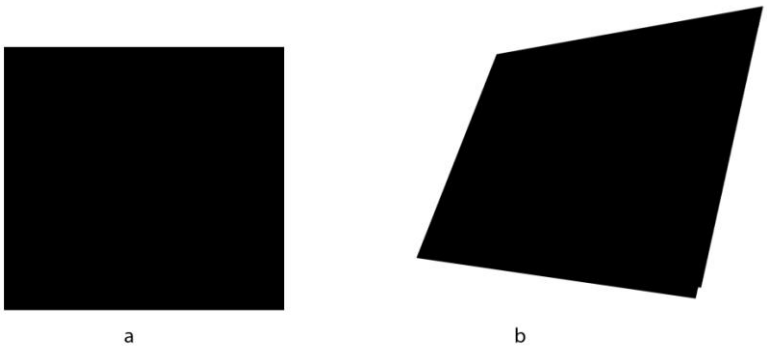
De-Stijl Grubu üyeleri ise arkitektonik (inşacı) kompozisyonlar (Resim: 9, 10, 11) ile doğal dengeye göndermeler yapıyorlardı. Bu yeni bir görme-düşünme biçimiydi ve resim sanatı ile sınırlı kalmayıp bütün sanat dallarına sıçrıyordu. Plastiği önemsemeyen bu matematiksel kurgu için Mondrian ‘neo-plastisizm’ terimini kullanıyordu. Bu düşünce Avrupa Rasyonalizmi’ni o da Bauhaus ekolünü doğuruyordu. Oldukça sade bir biçim ve renk dilini savunurken, geçmişin dekoratif abartılı biçimleri kare, dikdörtgen ve üçgenler ile üç ana rengin hâkim olduğu kompozisyonları tercih etmektedir. Doğal ve yaşamsal temel etkileri ve çatışmayı ifade eden yatay ve dikeylerle birlikte; sarı, kırmızı ve mavinin katışıksız olarak planlar dünyasını oluşturduğu bir organizmadır bu. Renk artık duyusal özelliklerinden kurtularak geometrik yapı elemanı olarak karşımıza çıkar. Başlı başına bir varlıktır o. Nesne ya da biçimin değişken bir parçası değil sanat yapıtının değişmez temel elemanıdır.

[51] Tunalı, Agy, s:185

"*Buna göre, sanat yapıtı, doğaya karşıt bir başka düzeni, geometrik bir düzeni ifade eder. Bu geometrik düzen ya da bu geometrik yapı, temelde bir mimari yapıdır. Bu yapıda her şey rationel ilgiler içinde bulunur ve bu anlamda da, her ilgi bir orantı demek olur. Bunun için, bir orantı varlığı olan resim, hem mimari bir yapıya, hem de bir müzik yapıtına benzer..*"[52]

Resimsel yapı elemanlarının kurgusu ile meydana getirilen bu müziksel-mimari yapı aritmetik bir kurgu üzerine inşa edilir.

Bu noktada geometrik biçimler ve bunların psikolojik etkilerine bakmak yerinde olacaktır. Her şeyi bağlamı içerisinde birbiriyle ilişki halinde gözlemleme eğilimimiz karmaşık bir sistem içine çekmektedir bizi. Doğru yargı, doğru ilişkileri saptamayla mümkündür. Deneyimle elde edilen bilgiler doğru yargılar için önkoşuldur. Biçimin temelini oluşturan çizginin algılanmasını bir önceki bölümde ele almıştık. Burada ise biçim haline dönüşen çizgilerin algısına değineceğiz.



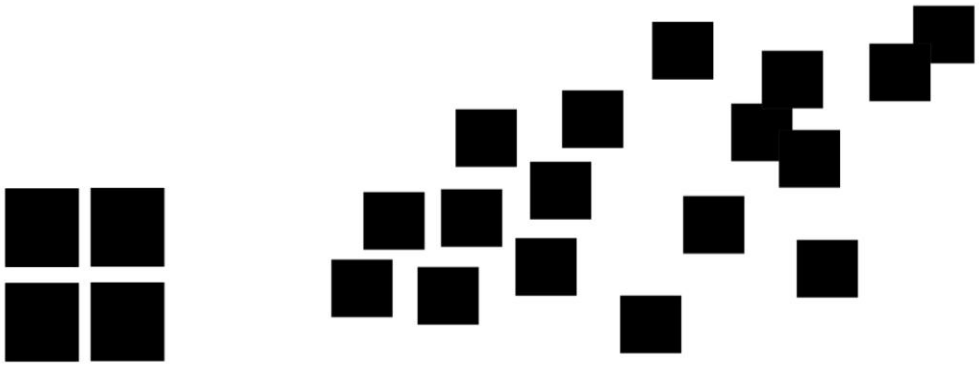
Şekil 10: Kare ve yamuk

Biçim algımız da yerçekimine göre şekillenir. Beyin durağanlık ve hareketlilik yargısına biçimlerin yer düzlemiyle olan açılarına bakarak karar verir. Biçimin yatay konumu yer düzlemine paralel ise ya da dikey konumu yer düzlemini 90^0 ile kesiyorsa biçimi durağan olarak algılar (Şekil 10a), aksi halde biçime dair yargı

[52] Tunalı, Agy, s:181

hareketli olduğudur (Şekil 10b). Aynı şekilde ‘a’ biçiminin simetrik yapısı durağanlığı işaret ederken ‘b’ şeklinin asimetrik yapısı hareket ve heyecan algısı yaratır.

Biçimin tek bir parçadan ya da biçimlerin bir araya gelerek bir kompozisyon oluşturması bu sistemi değiştirmez. Simetri ya da paralellik bir biçimi oluşturan birimlerin pozisyonuna göre oluştuğu gibi biçimlerin birbirleriyle ilişkileriyle de oluşabilir. Sonuç bir birimin durağanlığı ya da bütünün durağanlığıdır. (Şekil 11 a ve b)



a **b**

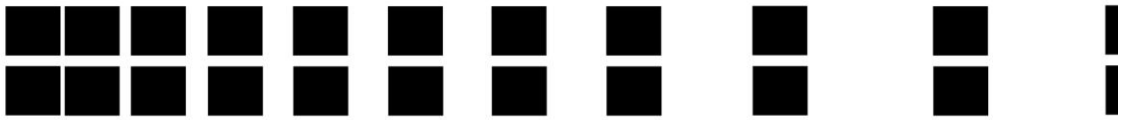
Şekil 11: Durağan ve harekette algı

Üstteki şekillerin (Şekil 11) yerleşiminde ‘a’ birimindeki kareler oran, yerleşim ve birbirleriyle ilişkileri bakımından oldukça simetrik, yer düzlemine paraleldirler ve bütün olarak ta durağan bir algı söz konusudur. ‘b’ şeklinde aynı karelerden oluşmuş kompozisyon birimlerin birbirleriyle olan orantısız ve asimetrik yerleşimi nedeniyle hareket algısı oluşturur. Hareket algısı için nesneler arası mesafe oldukça önem kazanır. Biçimler gözlemlenirken mesafeler birbirine eşit ise(Şekil 12) durağanlık, sistemli olarak gitgide artıyorsa hareket algılanır(Şekil 13). Burada dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta biçimler algılanırken bağlamın ve boşluğun algıya etkisidir. Şekil 12 de hareket etkisini sağlayan tek şey boşlukların oranıdır. Simetrik olan doğala gönderme yaparken, asimetrik durumlar doğal olmayana gönderme yapar.

Bu belki de doğanın simetrik yapısından kaynaklanmaktadır ve yaşam pratiği ile psikolojik algının örtüşmesi olarak ta tanımlanabilir.



Şekil 12: Durağan biçimler



Şekil 13: Hareket algısı

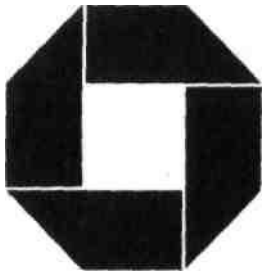
Biçimlerin düzenlenişlerinin dışında kendi biçim özellikleriyle de psikolojik olarak algıyı etkileyebilirler. Daha farklı söylersek her biçimin psikolojik algı açısından algılanışı farklıdır. Örneklemeler yapmak gerekirse: dairesel formlar, köşeleri olmadığı için gözün oyalanmadan seçebileceği, algısı en kolay, en sade biçimdir. Yumuşak ve esnek bir karaktere sahiptir. Köşeler çoğalıp köşe açıları farklılaştıkça algı sistemi zorlanmaya, algılama süresi uzamaya başlar. Biçimlerin bu tür psikolojik etkilerinden daha çok iletişim tasarımcıları yararlanmamaktadır. Trafik tabelaları buna güzel bir örnektir(Şekil14). Üç ana geometrik forma sahiptirler: daire, üçken ve dikdörtgen.

1926 tarihinde imzalanan trafik işaretleri anlaşmasında levhaların biçimleri için temel alınan bilimsel veriler biçim ve renk algısına dayanıyordu. Tehlike uyarısında bulunan işaretlerin tamamı için üçgen form seçilmişti. Üçgen diğer şekillere göre daha kolay seçilip algılanabiliyor ve sivri uçları sebebiyle tehlikeye dikkat çekebiliyordu. Kare ise yatay ve dikeyde aynı enerjiye sahip olduğu durağan bir etki sağlar. Kolayca görülüp algılanır. Dikdörtgene dönüştükçe etkisi değişir. Yüksekliği fazla bir dikdörtgen erkeksi, yükselme eğilimi yüksek, güven duygusu zayıf zarif bir durumu ifade ederken, yataylığı fazla bir dikdörtgen dişil, aşırı güvenlikli ve yayılma eğilimli bir karakter sergiler.



Şekil 14: Trafik levhaları

Bu noktada Arnheim'in Chermayer ve Geismar'ın tasarladığı Chase Manhattan Bank amblemi üzerine yapmış olduğu okumaları aktarmak faydalı olacaktır.



Şekil 15*: Chermayer ve Geismar, Chase Manhattan Bank amblemi*

"İçteki kare ve dıştaki sekizgen merkez etrafında simetrik bir figür oluşturur ve huzur, bütünlük, sağlamlık duygusu verirler. Müdahaleye karşı bir kale gibi kapalı olan ve zamanın değişimleri ve dönüşümlerinden etkilenmeyen bu küçük anıt, paralel düz kenarlar ve basit açılarla tanımlanan sağlam bloklarla kurulmuştur. Elzem olan

canlılığa da sahiptir ve hedefe odaklıdır. Sivri uçlu birimler, dinamik kuvvetlere katkıda bulunur, ama bu kuvvetler bir bütün olarak figürün yerini değiştirmez, dengeli, yönsüz bir çerçeve içinde sınırlı tutulurlar. Karşıt hareketler birbirlerini genel olarak canlandırılmış bir dinginlikle tamamlarlar ya da bir motorun istikrarlı, kontrollü dönüşünü andırırlar. Ayrıca dört bileşen, bütüne sıkı sıkıya uydurulmuştur, ama kendilerine ait bir bütünlüğü de korumaktadırlar, dolayısıyla bireysellikleri bütün içinde farklı konumlarda yer almalarıyla sınırlanmış öğelerin uyguladığı inisiyatif çokluğunu da gösterirler. Ayrıca dört öğenin bağlanma biçimi figüre yararlı bir muğlaklık da vermiştir. Uçlan kırpılmış dik açılı bloklar olarak görünen bu dört öğe birbirlerine bir duvardaki tuğlalar gibi uymaktadır. Dört simetrik prizma olarak görüldüklerinde ise birbirleriyle örtüşmekte, dolayısıyla kenetlenmektedirler. Dahası birbirlerine bitişik olmaları ile sarılarak birbirleriyle etkileşmeleri arasındaki hassas denge de iç örgütlenmenin doğasını göstermektedir."[53]

Bilinç düzeyinde olmasa da bilinçaltında her biçim hem genel olarak hem de bireysel anlamda kişiler üzerinde farklı çağrışım ve ifadeye sahiptir. İletişim tasarımcılarının kullanmış olduğu dil tam da bu bilimsel temeller üzerine dayanır. Üçgenin ya da kırmızının tehlikeyi çağrıştırması bu bilimsel temellere örnek teşkil etmektedir. Bu tür örneklemeler oldukça çoğaltılabilir ve izleme esnasında bu farkındalıklar daha da belirginleşip netleşecektir. Toplumsal yapılar, genel psikolojik eğilimler, algı fizyolojisi gibi etkenler biçimlere duyusal ve duygusal anlamlar yüklemekte, algı esnasında statik-dinamik, zayıf-güçlü, yalın-karmaşık, gibi fiziksel ve hoş-nahoş, dingin-tedirgin edici, hoşlanılan-nefret edilen, sevilen-korkulan gibi duygusal nitelikler, nesneleri betimleyen özellikler olur.

Biçimlerin birbirleriyle olan ilişkileri kimi zaman da birbirlerinin şekilsel yapılarında deformasyona neden olur. Algı yanılsaması olarak adlandırabileceğimiz bu durumlarda, gerçekte nasıl olduğunu bildiğimiz durumlarda bile yanılsamayı elimine edemediğimiz durumlar karşısında kalırız. Bu durumlar 'İki boyutlu yüzeyde psikolojik algı yanılsaması' bölümünde ayrıca ele alınacaktır.

[53] Arnheim, Agy, s:169

3.3 Renk

Renk algısını belirleyen üç temel nokta rengin adı, ton değeri ve doygunluk derecesidir. Rengin adı; sarı, kırmızı gibi rengi diğerlerinden ayıran özellikken, ton değeri o rengin en açıktan en koyuya doğru sıralanmış skaladaki yerini belirtir, doygunluk derecesi ise rengin saflığını ifade eder, renk saflaştıkça şiddeti artar.

Renk konusu ele alınırken algı üzerinde etkili olan iki farklı nokta söz konusudur: Işık rengi ve boya rengi. Algı sistemi bu iki farklı kaynaktan gelen uyarıları algılarken bilimsel olarak yine iki farklı yaklaşım söz konusudur: eklemeli ve çıkarmalı renk teorisi. Çıkarmalı renk teorisi yüzey ya da pigment bazlı renk algısını temsil ederken, eklemeli renk teorisi ışık temelli renk algısını ifade eder. Bu nokta, boya temelli klasik anlayıştan farklı olarak, ışık temelli dijital ortamın sıkça kullanıldığı günümüz sanat için ayrı bir önem kazanmaktadır.

Işık, boya ve yüzey kaynağına bağlı olarak ve renk çemberi temel alınarak ortaya konan renk yaklaşımları temel olarak üç başlıkta toplanmaktadır:

a) ***RYB*** *(Red / Yellow / Blue – Kırmızı/Sarı/Mavi)*

Sanat eğitiminde boya tabanlı kuramlar için temel teşkil eder.

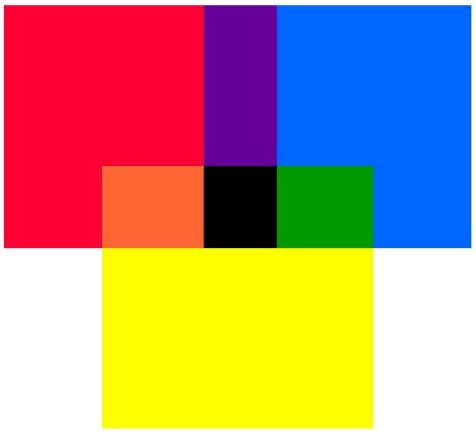
b) ***CMYK*** *(Cyan / Magenta / Yellow / Key-Black - Mavi-Macenta Kırmızı-Sarı – Siyah)*

Baskı teknolojilerinde kullanılan boya tabanlı renk sistemidir.

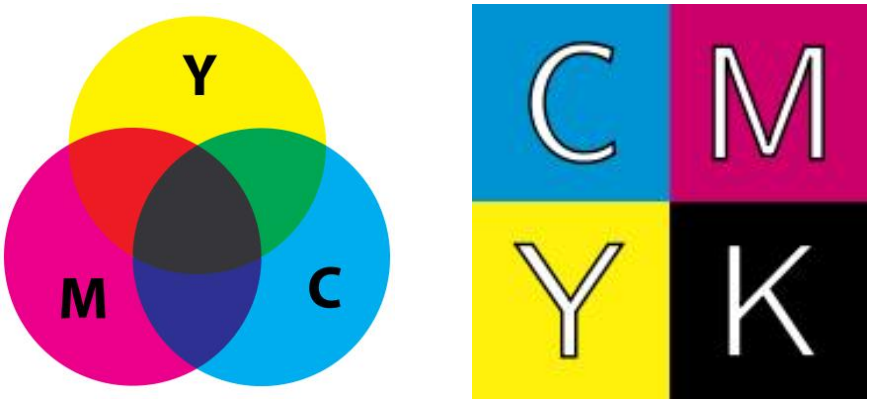
c) ***RGB*** *(Red / Green / Blue) Kırmızı-Mavi-Yeşil*

TV, Monitör gibi dijital ortamlar için kullanılan ışık tabanlı renk sistemidir[54]

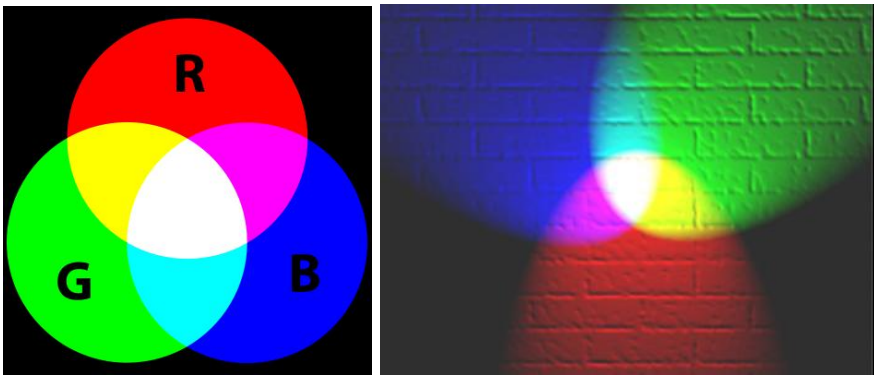
[54] http://www.luminous-landscape.com/tutorials/colour_theory.shtml



Şekil 16: RYB Renk Sistemi[55]



Şekil 17: CMYK Renk Sistemi[56]



Şekil 18: RGB Renk Sistemi[57]

[55] http://en.wikipedia.org/wiki/File:Color_mixture.svg#filelinks
[56] http://en.wikipedia.org/wiki/CMYK_color_model
[57] http://en.wikipedia.org/wiki/RGB_color_model

Renk sistemleri için filozoflar, ressamlar kimyagerler ve özellikle fizikçilerin ortaya koymuş oldukları farklı bilimsel yaklaşımlar mevcuttur. Newton, Moses Haris, Goethe, Otto Runge, İtten, Chevreul, Munsell gibi isimlerin bu noktada öne çıktığı görülür.

"Spektral renklerin dünyasına ilk defa 1876'da fizikçi Sir Isaak Newton girmiştir. Daha sonra renkli algılamada üç rengin yeterli olacağını "Young" dile getirmiştir. "Maxwell" bu üç rengi görünür ışık spektrumunun başı, ortası ve sonuna denk gelecek şekilde " Kırmızı", " Yeşil" ve " Mavi" olarak saptamıştır. Ancak üç reseptörün bulunması 1957'de fizyolojist "Rushton"a kısmet olmuştur. Rushton gözde "Erythrolabe" (Kırmızıya duyarlı) "Chromolabe" (Yeşile duyarlı) ve "Cyanolabe" (Maviye duyarlı) adını verdiği üç reseptör tespit etmiştir. Bu üç reseptör birlikte uyarıldığı zaman beyaz, hiç biri uyarılmadığı zaman ise siyah algılanır. İki reseptörün birlikte uyarılmasından ikincil renkler algılanır.

%50 • Kırmızı+%50 • Yeşil= • Sarı
%50 • Yeşil+%50 • Mavi= • Turkuaz
%50 • Kırmızı+%50 • Mavi= • Magenta(Mor)
%30 • Kırmızı + %59 • Yeşil + %11• Mavi = Beyaz (%100)



"Newton" daha sonra kendi geliştirdiği renk halkasını uç uca birleştirerek spektrumda eksik olan Magenta rengini oluşturdu. Daha sonra bu halkayı 12'ye bölerek renklerin sistemli bir şekilde değerlendirilmesinde belki de ilk adımı atmış oldu. Bauhaus sanat okulunda renk eğitimi veren "Iten", öğretisini bu temele dayandırdı.



Boyaların karıştırılması sonucunda ortaya çıkan renkleri açıklayan "Çıkartma" veya "Substraksiyon teorisine" göre Turkuaz, Magenta ve Sarı renkleri ile tüm renklerin aslına yakın reprodüksiyonu mümkün olmuştur. Bu üç renk günümüzün matbaası ve renkli filmlerin temeli oldu. Çıkartma teorisine göre ortak olan renk yansıtılır, geri kalan renkler emilir ve görülmez. Örneğin Mavi ve Yeşil reseptörleri uyaran Turkuaz ile Yeşil ve Mavi reseptörleri uyaran Sarı boyaların karıştırılması sonucu her iki boyada ortak renk olan yeşil görünür, geri kalan renkler diğer boya tarafından emilir. Mavi sarı tarafından kırmızı ise turkuaz tarafından emilerek yok olur.



%50 • Turkuaz+%50 • Magenta= • Mavi
%50 • Turkuaz+%50 • Sarı= • Yeşil
%50 • Sarı+%50 • Magenta= • Kırmızı
%33 • Turkuaz + %33 • Magenta + %33 • Sarı = • Siyah"[58]

İngiliz doktor Young ve Alman fizikçi Helmholtz'un Young-Helmholtz teorisi olarak birleştirilen renk çalışmalarına göre ise: renk göz tarafından üç farklı sinir aracılığıyla alımlanır. Dalga boylarına göre göz tarafından en uzun dalga boyuna sahip kırmızı, orta dalga boyunda yeşil ve kısa dalga boyunda mavi olarak algılanır. Young'un bu teorisi üzerine Helhholdz renklerin birbirlerini ile etkileşimleri üzerine çalışmalar yapmıştır. Yapmış olduğu deneylerde:

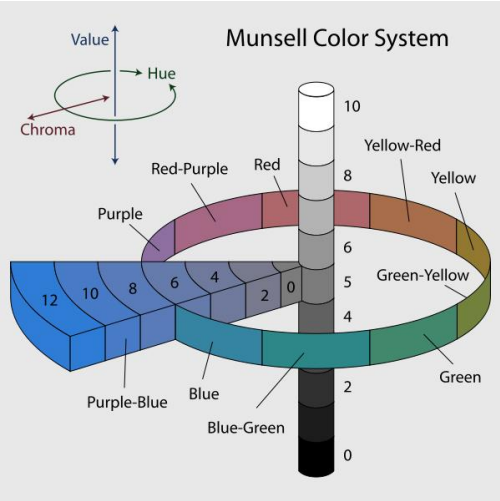
"Merkezleri iç içe iki daire çizer. Dış daireyi dört kısma ayırır ve her bir kısmı sırayla sarı ve maviye, iç daireyi de sarı, mavi yeşil karışımından çıkan yeşil renge boyar. Bu şekildeki daireyi hızla döndürerek sarı ve mavi-mor renklerin optik karışımını meydana getirir. Sonuç yeşil olacağına beyaza yakın bir gri olarak görünür. Sebebi sarı ile mor rengin birbirine kontrast olması ve birbirini nötrleştirmesidir.

[58] http://www.belgeler.com/blg/cld/renk-bilgisi#

Bir başka deneyde kırmızıya boyanmış bir daireyi beyaz bir kâğıt üzerine koyduğumuzda ve bu daireye uzun süre bakıp kaldırdığımızda, beyaz kâğıt üzerinde yeşilimtrak bir görüntü belirir. Bu deneyler tamamlayıcı renklerin görüldüğü optik yanılsamaları aittir.''[59]

Bir diğer teorisyen kimyager Chevreul renklerin birbirleri ile olan ilişkilerinde kullanım amacına göre hangi miktarlarda olması gerektiği üzerine çalışmalar yapmıştır. Eşzamanlı renk kontrastları yasası olarak adlandırdığı teoriye göre kontrast tamamlayıcı iki renk karıştırıldığında birbirini yok ederken yan yana konulduğunda birbirini güçlendirir. Morun tamamlayıcısı sarı yeşili sarılaştırır-yeşilin tamamlayıcısı kırmızı moru kırmızılaştırır. İkisini de içinde bulunduğu için renklerdeki mavilik oranı azalır. Renklerin ikili olarak yan yana kullanıldığı durumlarda en uygun miktarların 1 sarı 3mor, 1 turuncu 2 mavi, 1 kırmızı 1 yeşil olduğunu söyler.

Amerikalı Munsell ise renkleri rengin adı, değeri ve doygunluk derecelerine göre tasnif etmiştir. "Bu sistemin esası, bir rengin görsel özelliklerinin üç bileşenle tanımlanabileceği ve herhangi bir bileşenin eşit adımlarının, eşit görsel algılama adımlarına karşılık geleceği düşüncesine dayanmaktadır".[60] Halen renk ölçümünde kabul gören uluslararası renk sistemidir.

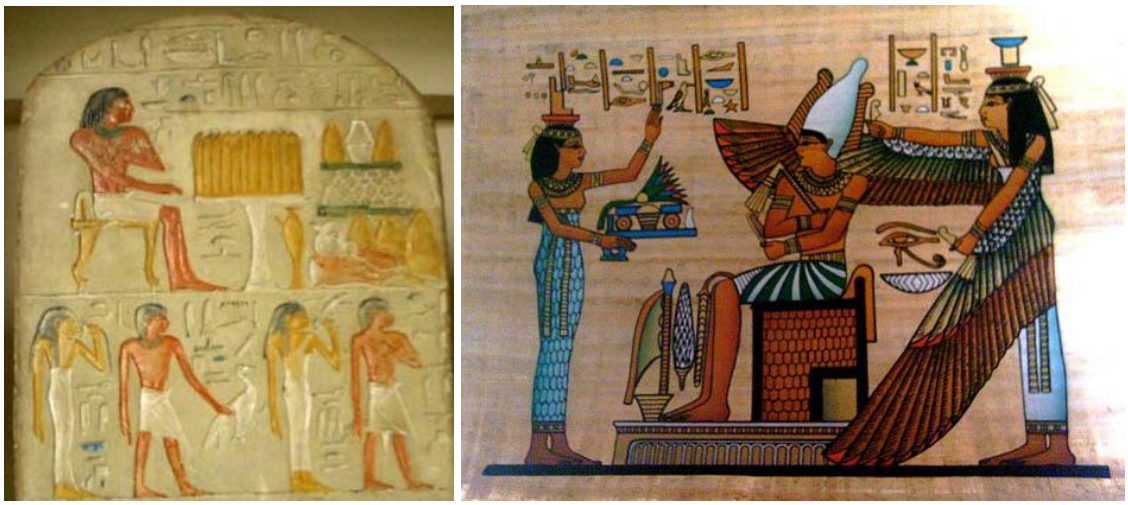


Şekil 19: Munsell Renk Sistemi[61]

[59] http://www.grafikerler.net/renk-teorileri-t18634.html
[60] http://www.harita.selcuk.edu.tr/arsiv/semp_pdf/340_350.pdf
[61] http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Munsell-system.svg

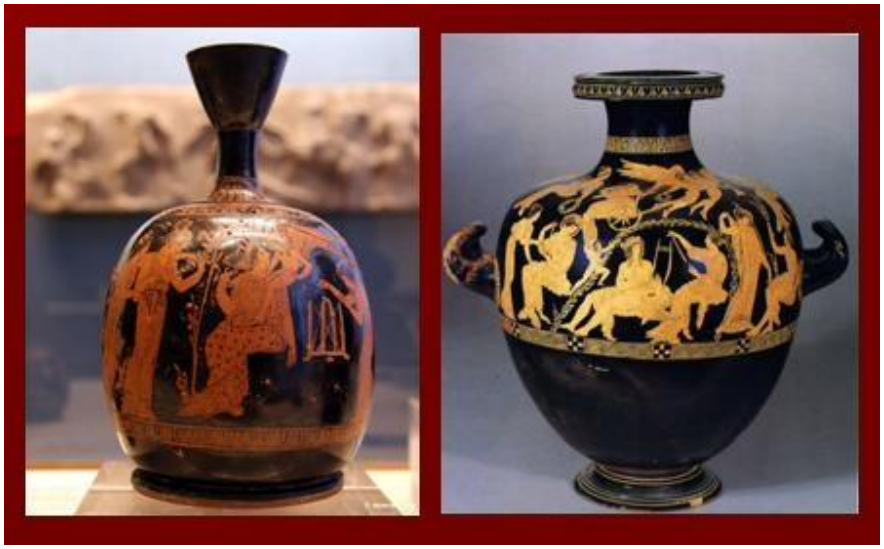
Plastik sanatlarda sanatçının kullandığı resimsel eleman olarak rengi ele aldığımızda tarihsel süreç içerisinde farklı kullanım ve ifade şekillerine tanık oluruz.

Mısır dönemi resimlerine bakıldığında rengin, ya süsleme ya da figürü yüzeyden ayırmak için kullanılan bir araç olduğu gözlemlenmektedir (Resim 31, 32). Biçime göre herhangi degradasyonun rastlanmadığı bu resimler de renk tenin rengi, kıyafetlerin rengi ve biçimlerin rengine göre seçilip ve sadece biçimlere uygulanan bir resimsel eleman durumundaydı. Zeminin renklendirildiğine nadiren rastlanır. Bu tarz bir renklendirme figürleri zeminden koparark daha çarpıcı hale getirir.



Resim 31: Mısır Dönemi alçak kabartma
Resim 32: Mısır Dönemi resmi, İsis ve Osiris

Yunanlı sanatçılar renkle hacim etkisi sağlayabileceklerini fark etmiş olmalılar ki, MÖ 500lere kadar kırmızı zemin üzerine resmettikleri siyah figürleri, siyah zemin üzerine kırmızı ile resmetmeye başlıyorlardı (Resim 33). Böylelikle derine giden siyah zemin figürlerin daha çarpıcı olarak bize doğru yaklaşmasını sağlıyordu. Ayrıca figürler üzerine çizgilerle yapılan müdahaleler az da olsa onlara hacimsellik katıyordu.



Resim 33: Antik Yunan vazoları

Doğu İslam sanatlarında ve Avrupa sanatında dini değerler ve biçimleri resmetmede karşılaşılan problemler renklerin kullanımında belirleyici etkendi.

> *"Ortaçağlı ressamların nesnelerin 'gerçek' renklerine gösterdikleri ilgi, gerçek biçimlere gösterdikleri ilgiden farklı değildi. Minyatürlerde, mine işlerinde ve tablolarda, bulabildikleri en saf ve en değerli renkleri kullanmayı seviyorlardı: parlak altın sarısı ve katıksız, ultramarin mavisi bir arada kullanılması en çok sevilen renklerdi."*[62]

Doğu sanatlarında resmin olabildiğince gerçekten uzaklaşıp sadece resim olarak algılanması amacı, batıda ise nesneye dair çözümlemeler ve dekoratif arzular renk anlayışını belirliyordu. Yüzeysel biçim anlayışına sahip bu resim örnekleri, yapılış amacı olarak ta nesneleri resmetmekten ziyade olayları anlatma işlevi üstleniyordu.

Rengin gözlenerek resimde değerlendirilmesinin ilk ışıklarını Jan van Eyck ta (1390?-1441) görürüz. Aynı zamanda yağlı boyanın kâşifi kardeşlerden biri olan Van Eyck, belki de yağlı boyanın sunmuş olduğu rahatlıkla da, uzaktaki ve yakındaki nesnelerin renk farklılıklarını resim yüzeyinde belirtmeye başlıyordu.

Lenorda da Vinci (1452-1519) ise yapmış olduğu kompozisyonlarda 'sufumatu' ile sağlamış olduğu yumuşaklığı renklerle destekliyordu. Yapmış olduğu

[62] E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Turkçesi: Erol ve Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, 2. Basım, s: 372

kompozisyonlarda ve portreler de gözlenen yumuşaklık, renk ve biçim arasındaki psikolojik algı etmeninin önemini ortaya koyar. Onun resimlerinin hiçbirinde sert, şiddetli renklere rastlamak mümkün değildir. Kullanılan kırmızı ya da mavi en yumuşak tonu seçilerek kullanılıyordu. Dönem sanatının tamamına hâkim olan bu renksel özellikler belki de sanatçıların halen biçim problemlerine dair kaygılarından renge sıra gelmemiş olması ya da renkten çok çizime önem vermeleri olarak ta değerlendirilebilir. Ancak güney Rönesans'ının fresklerleri ile Kuzey Rönesans'ının yağlıboyaları karşılaştırıldığında renk farklılığı hemen göze çarpar. Fresklerin mat ve yumuşak tonlarına karşın yağlıboyalarda belirgin bir canlılık ve şiddetli renk tonları hemen dikkat çeker.



Resim 34: Raffaello Sanzio, "Athena Okulu", 1509-10, Fresko, 500x770cm, Apostolic Palace, Vatican

Renk ile biçim arasındaki ilişki 16.yy a kadar rengi nesneye bağlarken 16.yy da renk başlı başına biçimin kendisi olarak kabul edilmeye başlanıyordu. Ressam biçimi çiziyor ve onu renklendiriyordu. Burada renk kimi zaman biçimi süsleyen kimi zamanda onu gerçeğe yaklaştıran bir araç konumundaydı. Renk burada biçimin veya mekânın şekillenmesinde, algısal etkilerin tonlanmasında güçlü bir resimsel elemandır.

Venedik Okulu/Ekolü'nden gelen sanatçılar özellikle Bellini Ailesi ressamları rengi resmin tamamlayıcı bir elemanı değil, resmin vazgeçilmez bir yapı elamanı olarak görmeye başlıyorlardı. Önceleri nesnelerin bir özelliği olarak nesnelere bağlı olan renk (Resim 34) -elmanın kırmızısı sadece elmaya, perdenin kırmızısı sadece perdeye- Venedik Ekolü ile bağımsızlığına kavuşuyordu. Nesnelere olan bağımlılığından kurtulan renk, bulunduğu nesnelere görünürlük kazandıran, her an değişebilen, nesne algısını güçlendiren otak bir çevreye dönüşüyordu. Önceden ressam herhangi bir biçimi boyadığı renk tonunu başka bir biçime taşımazken, renkçi ressamlar resim alanını renk cümbüşüne haline getiriyorlardı (Resim 35). Kontrast renklerin bir arada kullanımının hazzı yine bu dönemde ortaya çıkan bir olgudur.



Resim 35: Giovanni Bellini, "Meryem ve Azizler", 1505, Ahşap Ü.Y.B., 402x273cm, S. Zaccaria Kilisesi, Venedik

Rönesans ile Barok dönem arasında renk algısına dair temel göstergeler daha belirgin olarak değişime uğramaktadır. Rönesans döneminde renk maddi bir gerçekliğe sahip, kendi değerlerini kendinde taşıyan bir madde olarak görülürken, üstte de bahsettiğimiz gibi nesnelere ait renk nesnenin gerçek görüntüsünün ayrılmaz bir

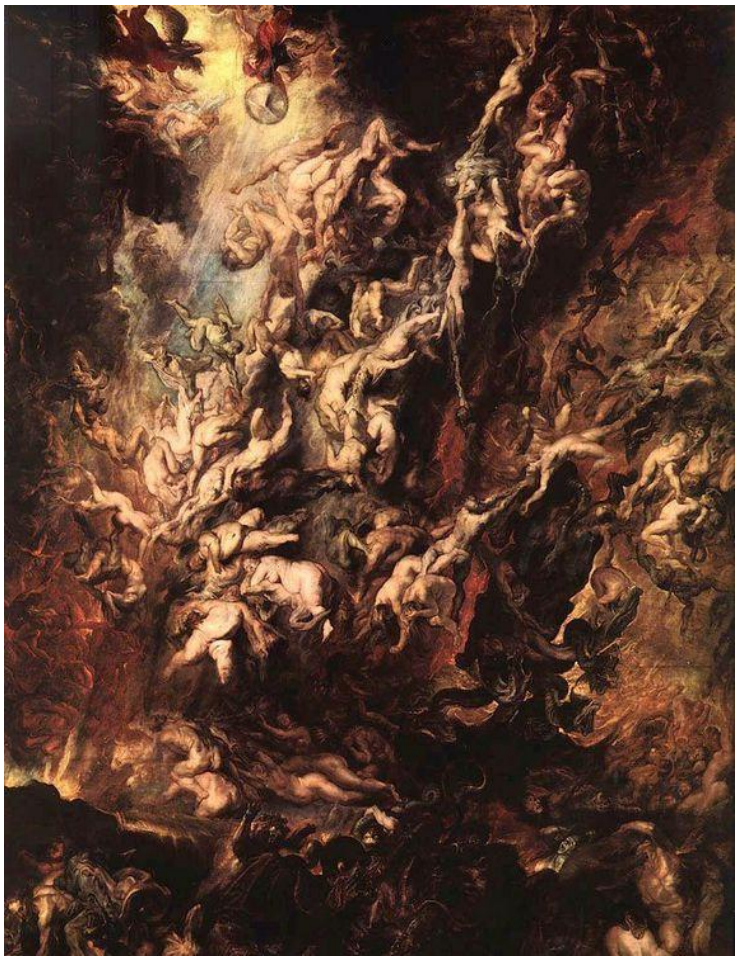
parçası gibiydi. Tekrar elma örneğine dönersek, elmanın kırmızısı, onun gerçekte sahip olduğu kırmızıya sıkı sıkıya bağlıdır. Cinssel özelliklerinin -biçim, doku, vs- bir parçası olarak rengi resim yüzeyine taşımaktadır. Gölgeler de bu renge siyah katılarak elde edilmektedir. Tamamlayıcı renklerin gölge etki yarattığının farkında olunsa da -özellikle Leonardo tarafından – dönemin estetik anlayışından olsa gerek, bunu resimde kullanmak tercih edilmiyordu.

> "*Artık iş her cismin kendine özgü bir rengi kalmadığını iddiaya kadar vardığından, diyeceğiz ki, meydana gelen dönüşüm, maddi varlık olarak tek tek nesne önermelerini kaybetmeleri, buna karşılık onlara onların esas oluşlarıydı. Rubens kadar Rembrandt da, gölgelerinde cismin renginden bambaşka bir renge atladılar ve bu yeni renk ister başlı başına bir renk olsun, ister sadece bir karışım içinde yer alsın, bu yalnız bir derecelik meselesidir. Rembrandt eğer kırmızı bir mantoyu resmederse, en önemlisi olan artık mantonun tabii renginin kırmızısı değil, rengin seyircinin gözü önünde nasıl adeta değişip durduğudur: gölgelerde keskin yeşil ve mavi tonlar vardır ve ancak yer yer salt kırmızı açığa çıkar. Vurgu artık nesnelerin gerçekliklerinde değil, onların oluşları ve başkalaşmalarındadır. Böylece renk yeni bir hayat kazanmıştı; her türlü tanımlamalardan kurtulmuştu; her noktada ve her anda başka bir renge dönmekteydi."*[63]

Daha önceleri biçimler üzerindeki renkler birbiriyle ilişkisi olmayan, her biri kendinden sorumlu öğeler olarak yan yana gelirken (Resim 34), Barok dönemden itibaren renk bütün birimlerde ve hatta arka planda gezinmeye başlar (Resim 36). Aynı maviyi hem gökyüzünde hem biçimler de hem zeminde hem de gölgelerde görebiliriz. Renk artık tek başına bir yapı elamanı değil; bağlantıları, hareketi, anlamı ve kendi özerkliği olan bir unsurdur. Rönesans ta ışık bağımsızken, Barok ta bu bağımsızlık renklere verilmiştir. Rubens'in (Resim 36) eserine baktığımızda gördüğümüz şey, gölgeler ve renkler içinde yüzen figürlerdir. Kompozisyon ışık-gölge ve renk düzeniyle oluşturulmaktadır. İlk göze çarpan şey figürlerin biçimleri değil, bu düzendir. Barok Resminin temel özelliklerinden olan 'bütünden ayrıntıya' gidiş, ışığın gölgenin, havanın ve renklerin sahneyi bütünleştirmek için kullanılmasıyla gerçekleşiyordu. Boya yüzeyde öyle güçlü bir etkiye sahiptir ki, geçmişten gelen estetik beğeni yerle bir olur ve boya burada gerçeğin ta kendisi durumuna dönüşür. Bu ustalıklı kullanım,

[63] Wölfflin, Agy, s:67

nesnelerin boyanmış olduğu hissinden çok boyanın nesneyi oluşturduğu hissine kaptırır izleyiciyi.



Resim 36: Peter Paul Rubens, "Asi Meleklerin Düşüşü", 1618-1620, T.Ü.Y.B., 286×224cm, Alte Pinakothek, Munih, Almanya

1600lerin ilk yarısında Rubens (1577-1640) ışık ve rengi genel etkiyi güçlendirmek için kullanıyordu. Fakat onun renkleri öyle canlıdır ki, gerçeğin yaşamsal enerjisi tuvale yapışmış gibidir. Nesnelerindeki ve figürlerindeki ışıklı renk dokunuşları yüzeyin boyanmasından çok renk ve ışığın yüzeyde gezinmesi hissi uyandırır. Renkler gerçek yaşam ışıltıları gibi, o an için hayattan kopup tuvalde yapışmış gibidirler. Bu serbest fırça vuruşları ve renk anlayışı, İzlenimciler de yeni bir üslubun yaratıcısı olacaktır. Onun eserleri resmettiği şeyin anlık çekilmiş bir fotoğrafı gibidir.

1800lerin ikinci yarısına kadar nesne, ışık ve renge dair oluşmuş klasik kanılar bu tarihten itibaren değişiyordu. Önceleri de resmin temel elemanı olan renk

başlı başına bir değer olmanın ötesinde onu tanımlayan bir öğe idi. Gökyüzü mavi, çimenler yeşil, toprak kahverengi idi. Objelere obje değerini veren ya da bizi objelere götüren, gerçekliğin ayrılmaz parçası olan renk estetik bir değer olarak tuval yüzeyinde varlığını korumuştu.

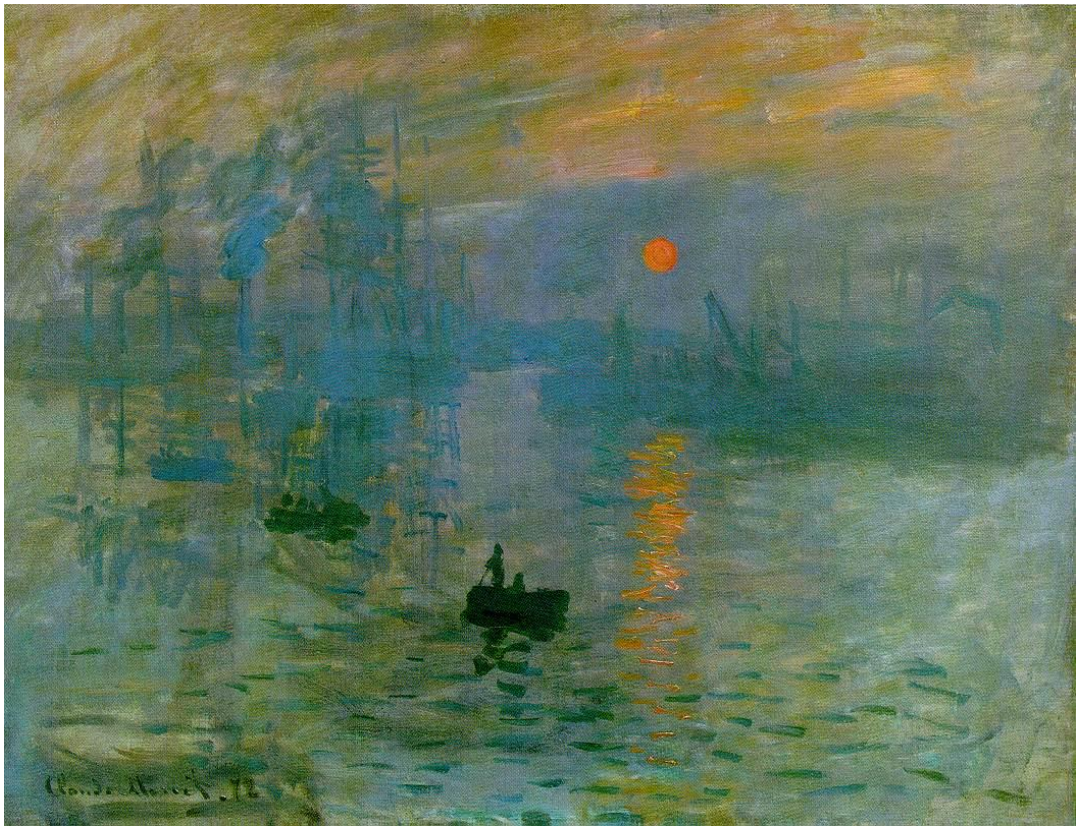
İzlenimcilerle resme giren yeni renk anlayışında ise renk ışıkla özdeşleşiyordu. Prizmanın icadıyla birlikte İzlenimciler yeni ışığı keşfediyorlardı.

> *"Ancak, bu ışık, beyaz ışık değil, tersine, tayf renklerinden meydana gelmiş bir ışıktır. Güneş ışığı, tayf renkleri halinde nesneler üzerine düşüyor ve nesneler aydınlanıyor. Işık ile nesnelerin kucaklaşışı, her an değişen bir renk atmosferi içinde meydana geliyor. Nesneler, her an yeni bir ışık ile ve yeni bir tayf rengi ile aydınlanıyor. Bize görünen dünya, her an yeni ve değişik bir dünyadır, çünkü her an onu yeni bir tayf rengi içinde görüyoruz. Sabahleyin gördüğüm beyaz bir kâğıt parçası üzerindeki siyah harfler, öğleyin onu gördüğümden birkaç kat daha siyah ve öğle ışığında gördüğüm siyah harfler, üzerinde bulunduğu beyaz kâğıdın sabahki görünüşünden yine birkaç kat daha beyazdır. Objeler dünyasının, sabit ve değişmez, objektiv, real bir rengi yoktur. Objeler, üzerine düşen ışık tayfının rengindedir. Bütün objeler dünyası, akan, değişen bir fenomenler dünyası olduğu gibi, bu akış aslında tayf renklerinin bir akışıdır.*[64]

Nesneler dünyasının algısına ve resmedilmesine dair bu kökten değişim, klasik beğenilerin oldukça dışındadır. Bu yeni güzellik anlayışı biçimi, sağlam deseni, perspektifi dağıtıp, rengi resmin tek taşıyıcısı haline getiriyordu. Rengi çıkarırsak resimde hiçbir şey kalmaz. Fakat bu onun sağlam bir kompozisyondan ya da perspektiften tamamen yoksun olduğu anlamına gelmez. Renk ilişkilerinin oluşturduğu kompozisyon şekli ve renk gerilimleriyle oluşan perspektifle yeni bir resimsel dile sahiptir bu yeni resimler.

> *"... renklerin art arda çeşitli görünüşler ortaya koydukları bir dünyadır, daha doğru bir deyimle, bir yüzey dünyasıdır. «Rengin yanında her şey, derinlik etkisi, kompozisyon, içerik, vb., ikinci plana atılmakla, ressamın yaşantısı, renk üzerinde toplanır; böylece, bütün tablo, hemen hemen düz bir yüzey, 'dünyanın renkli bir derisi' halini alır."*[65]

[64] Tunalı, Agy, s:54,55
[65] Tunalı, Agy, s:55

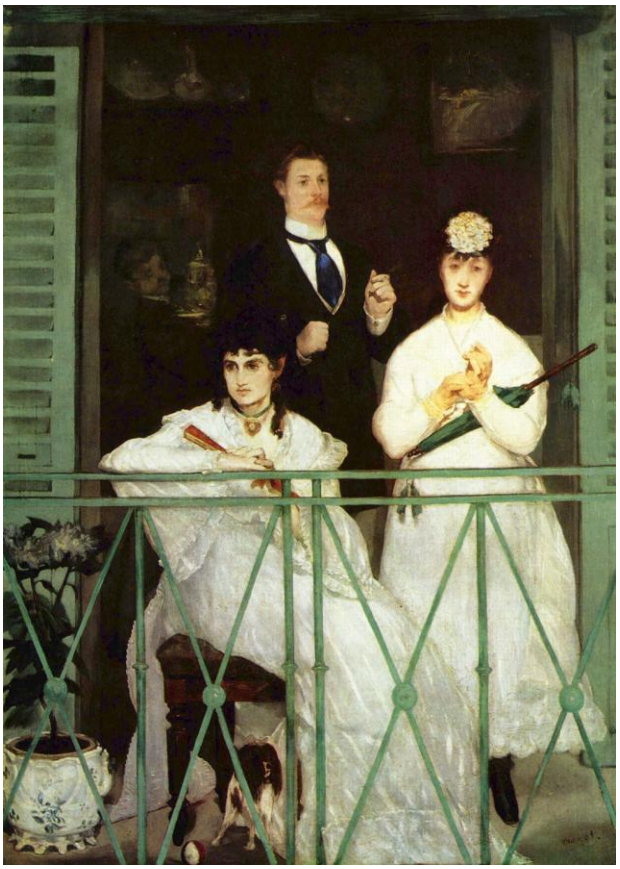


Resim 37: Claude Monet, "İzlenim, Günbatımı", 1872, T.Ü.Y.B., 48x63cm, Marmottan Müzesi, Paris

Atölyesine kapanıp resimlerini yapan sanatçı profili yerini doğaya çıkıp doğal güneş ışığının nesneler üzerindeki etkilerini gözlemleyen sanatçı profiline bırakıyordu. Nesneler atölyedeki gibi yumuşak oylumlu hatlara sahip olmadığı gibi gölgelerde griden siyaha giden bir skalada değildi. Yumuşak hatlar sert güneş ışıklarıyla daha parlak ve gölgelerde çevreden yansıyan renklerle renklenmiş görülüyordu. İzlenimci ressamlar tamda bu bakış açısıyla yaklaştılar doğaya, nesnelere ve resme. *"O halde denilebilir ki, Manet ve izleyicileri, Yunanlıların biçimlerin betimlenmesinde gerçekleştirdiklerine eşdeğerde bir devrimi, renklerin betimlemesinde gerçekleştirdiler. Onlar, doğaya baktığımızda, her nesnenin kendine özgü tek bir renk yerine, gözümüzde ya da daha doğrusu beynimizde bir araya getirdiğimiz birçok renk tonundan oluştuğunu fark ettiler."*[66] Sert ışık ve gölgeler Rembrandt ta olduğu gibi yumuşak geçişlerle yapılmamaktadır artık. Keskin ayrımlar ilk bakışta hemen dikkati çeker. Sert ışığın

[66] Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, s:514

erittiği hacimler, geleneksel beğeniye alışık gözlerde basık, hacmini kaybetmiş, acemi çizimler hissini uyandırmaktadır. Sert geçişler, göründüğü gibi izlenimini vermekle birlikte nesnelerin hacimselliğine zarar vermekteydi. Fakat onların hacim vermek için başka bir yöntemi vardı: renk. Renklerin itme ve çekme kuvvetinin farkına varan sanatçılar, bunu kullanarak derinliği güçlendiriyorlardı.



Resim 38: Edouard Manet, **"**Balkon", 1868/69, T.Ü.Y.B., 169x125cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa

Bu yeni algı anlayışı sanatçının paletini değiştirmesi sonucunu getirdi. Işık-gölge resmi yerini ışık-renk resmine bıraktı. Yüzeydeki kompozisyon elemanları, gerilimler, espas artık renk etkileşimleriyle veriliyordu. "....., her renk içerisinde bulunduğu mekân boşluğunda tümler rengini gösterme eğilimindedir. Bu nedenle renkli bir nesnenin gölgesi de nesnenin tümleriyle karışır. Bu nesnenin gölgesinin düştüğü yüzeyin nötr (gri) olması durumunda daha net görülür. Clauda Monet gibi izlenimci ressamlar bu durumu tuvallerine aktarmışlardı: "Claude Monet, kırmızı kiremitlerin

resmini yaptığında, gölgeleri kırmızının tümler rengi olan yeşil çeşitleriyle boyuyordu. Keskin gözlem yeteneğiyle renkleri saptayıp doğrudan tuale aktarırdı."[67]

Anlık görüntüler, detayların kaybedip biçimlerin renk lekeleri olarak görülmesi şeklinde resmediliyordu. Zayıf ipuçları algı sisteminde zorlu bir süreçten geçirilerek biçim algısına varılıyordu. Önemli bir konu, sağlam desen, kılı kırk yaran kompozisyonlar yerini renkli gölgeler ve güneş ışığının titreşimlerinin oluşturduğu kompozisyonlara bırakıyordu. Konunun yerini renk ve eriyen biçimler alıyordu.

> *"İmpressionist resimde, formun, konturun yerini yalnız ışık ve renk almakla, kalmıyor; aynı zamanda daha önceki resimlerde düzenleyici bir prensip olarak kendini gösteren ratiomun (aklın) yerini de, şimdi «göz» alıyor. Optik bir sanat olan resim diyebiliriz ki, özünü, böylece ancak impressionist sanatta gerçekleştirmiş oluyor; çünkü ilk defa olarak impressionizmle beraber optik yasalar temel bir görevle resme giriyor ve resmi belirliyor; oysa impressionist resimden önceki resme, biçimsel mantık prensipleri hâkimdi: Birlik, zorunluluk, denge, vb. gibi. Resim sanatı, özüne uygun bir sanat olmaya ilk defa impressionizmle başlıyor ve böylece 'pür' bir sanat olarak ortaya çıkıyor, çünkü, bu yolda resim sanatı, bütün formel elemanlardan kurtulmuş oluyor. Modern sanatın başına, impressionist sanatın konması, işte bundan ötürü doğrudur."*[68]

Pür sanata dair bu ilk fikir, modern resmin başlangıcına İzlenimciliği koyanların temel noktasıdır. Bu aynı zamanda modern felsefenin temel taşlarından olan 'Pürizm' in de çıkış noktasıydı. Biçimlerin renksel yansımalını birincil plana taşıyan bu artizan tavır, konunun, biçimin ve içeriğin sanatçı ve sanat eseri için önemini kaybettiğini savunuyor ve İsa'yı resmetmekle, bir sandalyeyi resmetmenin bir farkı olmadığını söylüyorlardı.

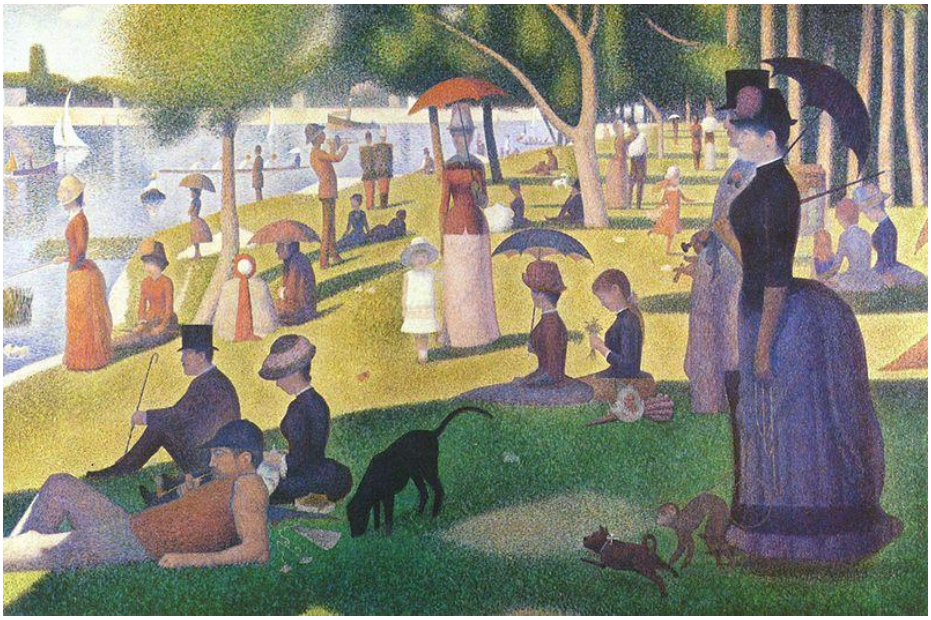
Objektif olarak algılanan renk artık sübjektif olarak nitelendiriliyordu. Tamda bu noktada yeni bir kavramla karşılaşırız: Lokal renk ya da bellek rengi. Genellemeler paralelinde nesnelere yüklenen özelliklerdir bu. Denizin mavisi, çimlerin yeşili, nesneyi görür görmez onunla bağdaştırdığımız onun bellek rengidir. Bu önyargılı bakıştan kurtulmak için pozitivist bir bakış açısı gerekir. Güçlü ve önyargısız bir gözlemle bunu başaran İzlenimciler, nesnelerin bulunduğu ortama, onu aydınlatan ışık

[67] Karavit, Agy, *s:19*
[68] Tunalı, Agy, s:56

türüne ve ışık rengine veya ışığın düşüş açısına göre farklı renklere ve tonlara büründüğünü gördüler. Bu farkındalık, alışkanlıkları terk edilip doğayı yeni baştan gözlemlemelerini sağladı. Tunalı bunu açıklarken özetle üç farklı indirgemeden bahseder: birincisi; üç boyutlu dünyanın iki boyutlu yüzeye indirgenmesidir ki burada sanatçı, geleneksel resmin üç boyutlu mekânını parçalayıp, onun yerine geleneksel perspektiften yoksun iki boyutlu bir sübjektif mekânı yerleştiriyordu. Bu, mekân izleyici tarafından tamamlanan bir mekândır. İkinci indirgeme; nesneleri lokal renklerinden soyup hatta onu nesnellikten kurtarıp üzerine düşen ışıkla her an değişen, dönüşen ve başkalaşan bir fenomen haline getiriyordu. Bu her iki indirgemeye de temel teşkil ediyordu. Üçüncü indirgeme ise; mekân renklerinin yüzey renkleri haline getirilmesidir.

Bu yeni güzellik ülküsü, rengin psikolojik etkilerinin farkına da varmış olmalı ki, Whistler, annesinin portresini yaparken kullandığı siyah ve grinin donuk tonlarıyla yalnızlığın soğuk gerçekliğini vurgulu bir şekilde anlatabiliyordu. Her rengin üzerinde bulunduğu nesneye göre aldığı karakter ve duygu da farklıdır. Aynı yeşil taze çimenler yeniden doğuşun, filizlenişin, baharın temsilcisiyken; özellikle İslam kültürünün bir parçası olan tabut üzerine konulmuş kumaş parçasında ki yeşil ölümün, sonun, çürümenin temsilcisidir. Bir göstergeler yığını olan nesnel dünya da nesneye dair gösterge renkle özdeşleşmektedir.

Yeni –İzleninciler ya da Puantilistler olarak adlandırılan sanatçı grubu ise İzlenimcilere paralel fakat farklı bir bilimsel yaklaşımla rengi kullanmaya başladılar. Bilimsel renk teorileri paralelinde gözün fizyolojik olarak rengi görmesi ve beynin algı sürecinde bunu işlemesi konularında bilgi sahibi idiler ve bunu yüzeyde sanat nesnesine dönüştürmeyi başardılar. Yan yana duran iki rengin birbirini nasıl etkilediğini iyi bilen sanatçılar, boyayı palette karıştırmak yerine küçük noktalar halinde yan yana yüzeye sürüyorlardı. Yan yana duran sarı ve kırmızı izleyici tarafından turuncu olarak algılanıyordu (Resim 40).



Resim 39: Georges SEURAT, ‘Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası’, 1884-1886, T.Ü.Y.B., 205,7 × 305,8cm, Art Institute, Chicago

Nesnelerin görünen renginin, kendi öz renklerinin yanı sıra üzerine düşen, onları aydınlatan ışığın rengiyle de belirlendiği daha öncede belirtilmişti. Fakat bu durumda algı sistemi nesneyi bellek rengi ile algılama eğilimdedir. Işığın şiddetine bağlı olarak biçim ışığın rengine bürünse de ‘renk uyumu’ sayesinde zamanla göz nesneyi bellek rengiyle algılamaya başlar.

Işık renginin ve onun nesneler ve bağlam üzerindeki psikolojik etkisi ise: Işık rengi ile nesnelerin rengi örtüşüyorsa renksel doymuşlukları ve renk değerleri artar, aksi durumda bunun tersi etki yapar.

Renkler ve birbirleriyle ilişkileri konusu ise rengin algılanmasında temel psikolojiyi belirler. Fiziksel bir kural olarak nesnel iki şey birbirini iter ya da çeker. Renkler içinde bu geçerlidir. Aynı anda görme alanımıza giren iki renk alanı, algıda mutlaka birbirlerini etkilerler. Noktacı ressamların temel renk teorilerini oluşturan bu kuramdır. Birbirine yakın iki renk yerine göz ikisinin karışımı homojen tek bir renk görür. Göz görme eylemini gerçekleştirirken algı bu görüntüleri sadeleştirme eğilimindedir.

"Kaynaşma, özümseme mümkün olmazsa, renkler farklılıklarının sunduğu en basit ilişki doğrultusunda değişecektir. Tümleyicilik yönündeki çaba genellikle "renk kontrastı" fenomeni olarak tanımlanır. Tümleyici renkler, birbirlerini "bütünsel" beyaz ışığa tamamlarken aynı zamanda birbirlerini dışarda bırakır ve böylece tonları elverdiğince farklılaşırlar. Burada yine, kaynaşmada olduğu gibi eşler, ilişki uğruna kendi görünümlerini değiştirebilir ve aralarındaki ilişkinin basitliğini artırmak için kendi basitliklerinden vazgeçebilirler. Kontrast yönündeki baskı altında saf sarının bitişiğinde bulunan saf bir kırmızı, morumsu bir renge dönüşebilirken, sarı yeşilimsi olur. İki rengin birbirleriyle ilişki kurmasını engelleyen saflık, karşıtlık ve tamamlama ilişkisini mümkün kılmak için feda edilir.

Karşı karşıya gelme, belli bir niteliği seçip ayırabilir, vurgulaya-bilir ve saflaştırabilir. "[69]

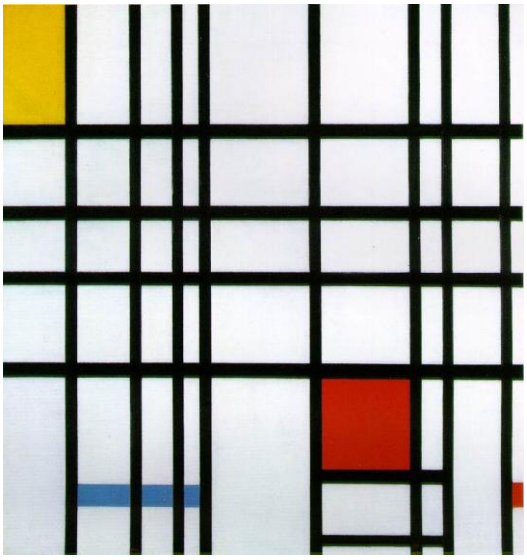
Noktacıların saf renk anlayışından etkilenen Mondrian ise saf temel renkleri siyah çizgilerle parçaladığı yüzey üzerine yerleştiriyordu.

Fakat Mondrian'ın bu teori üzerine yaptığı en iyi ve sıkça alıntı yapılan ifadesi H.P. Bremmer'e 1914'e yazdığı bir mektupta ortaya çıkmıştır.

" Çizgileri ve farklı kombinasyonlardaki renkleri düz zemin üzerine yansıtarak genel güzelliği en belirgin şekilde ifade etmek için kullanıyorum. Doğa bana ilham kaynağı oluyor beni diğer ressamlarda olduğu gibi farklı bir duygusal pozisyona sokuyor ve bu bana bir şeyler yapmamı tetikliyor. Fakat ben hala varlıkların en basit ve gerçek haline ulaşmak istiyorum ta ki onların özünü bulana kadar.

Enine ve boyuna çizgilerin hesaplamayla olmayan onun yerine farkındalık ile yaratılarak estetiğin en basit halinin uyumunu yansıtacağına inanıyorum ve bu uyum renkler eklenerek gerçek kadar güçlü bir sanat eseri haline getirilebilir."[70]

[69] Arnheim, Agy, , s 77
[70] http://tr.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian



Resim 40: Piet MONDRIAN**, '**Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon', 1921, T.Ü.Y.B., 39x35cm

Kendi ifadesinde de görüldüğü gibi renk başlı başına resmin kendisi olmaya başlamıştır. Nesnel dünyaya ait betimlemelerin ve dolayısıyla çizgi ve hava perspektifinin elimine edildiği yeni bir resim anlayışıyla karşılaşırız. Sanatçı, sanat eserinin doğayla bağlarını koparması gerektiğine aksi halde doğanın maddesel yanının esere baskın geleceğini bunun sonucunda da sanat eserinin sahip olması gereken içsel derinliğin ortadan kaybolacağı inancını taşıyordu. Saf renkler ve yatay-dikey bölünmelerle oluşturduğu eserlerinde salt soyut biçimlerin içsel bütünlüğün sağlanacağı ve gerçek hayatta ulaşılamayan dengeye soyut sanat ile ulaşılacağını savunuyordu. Eserlerinde algı açısından renklerin ve beyaz zemin üzerindeki siyah çizgilerin oluşturduğu gerilim dışında bir gerilim ya da itme-çekme gücünden bahsedemeyiz. İki boyutlu yüzey de derinlik ve espas renk ilişkileri ile sağlanmaktadır.

1930 larda Rus Avangart Sanatçılar ile özellikle de Malevich ile yakın ilişkilere sahip Polonyalı sanatçı Wladyslaw Strezeminsky (Władysław Strzemiński,1893-1952), Jonathan Crary'nin gözün algılama şekli ve Camera Obscura ile ilgili çalışmalarıyla tanışıyor ve biçim problemleriyle meşgul olmaya başlıyordu. Unizm (teklik/birlik) adını verdiği kuramsal yazılarında:

"Strzeminski Unism'i sanattaki dualistik konsepte karşıt olarak görüyordu. Yağlıboyadaki Unistik boya fikrini 'organik ve uyumlu' olarak onaylıyordu. Homojen ve düz olarak uygulanan bir teknik geliştirdi ve gerçekleştirdi, burada çizgiler ve renkler birbirine bağlıydı. Teorik çalışmalarında geliştiği fikir 'Resim yüzeyinin düzlüğü manifestosu, çizgi ve rengin açık ifadesidir. Renk çizgiden ve diğer unsurlardan bağımsız değildir. Çizgi rengin çevresidir. Renk çizginin üzerini geçmez. Ona bağlıdır ve birlikte bir bütünlük yaratır

Bir yönde, dualiteyi elimine etme çabası başka bir dualiteyi de yokeder. Düz bir tuval yüzeyindeki dualite, hacimli form ve biçimlerin ifadesinden kaynaklanır. Total bir homojenlik içinde gelişen boyama, yüzeyin doğasında olan düzlük ve limitli dörtgen sınıra bağlı olarak sonuçlanır. Kübizmde, Süprematizmde veya Mondrian'ın Neoplastisim'inde – yüzey her zaman düzdür, ancak, bütünü tam düz değildir. Sanatçı düzlemi boyarken hala kontrastlar arar, bunun yaratacağı sonuçları anlamaz. Yağlıboya bir tablo (Painting) homojen ve düz olmalıdır. Barok Sanatın değerleri Unizm'n karşıtı olmalıdır."[71]

*Strzeminski saw Unism in opposition to the dualistic conception in art. He postulated "the Unistic idea of a painting", as "unanimous and organic".*7 He formulated and then realized the vision of a painting which was homogenous and flat, in which lines and colours were interdependent. In his theoretical studies he developed this idea: "The flatness of a painting is one of the manifestations of the unequivocal expression of line and colour. Colour is not independent of line any more. Line is the border of colour. Colour does not flow over the line. It is linked with and dependent on it; it creates a unity. To eliminate duality in one direction leads to the elimination of another duality: the duality of the flat surface of the canvas with the voluminal form of shapes painted on the canvas. The painting, developing towards total homogeneity, should be a result of its innate data (flat surface and the quadrangle of its limits). (...) No matter whether in Cubism of the last period, or in Suprematism, or Mondrian's Neoplasticism - surfaces are flat, but the whole is not yet flat. The painter still looks for contrasts, when he paints in a flat way, but he does not understand what consequences this should lead to. (...) The painting should be homogenous and flat. The dramatic quality of Baroque should be opposed by the Unism of painting ."*

Yüzeyde birliği yakalamak için iki farklı yaklaşım sergiliyordu. Biçimler arası orantı ve boyanın sürülüş şekli. Alanlar ½ oranında bölünüyor ve boya homojen katmanlar halinde uygulanıyordu. Yan yana gelen biçimler birbirine kontras oluşturmak yerine birbirini takip eden bütünün parçaları gibi yerleştiriliyordu.

[71] Jaromir Jedlinski **"To Construct a Seeing"**, Wladyslaw Strezeminski, On the 100th Anniversary of His Birth, Lodz, Poland, Muzeum Sztuki Press, S. Krajewski, 1993 s:17, 18
(Türkçesi: Ceylan Mutlu)

20. yüzyılın ortalarında Amerikan Soyut Dışavurumcuları da geçmişin yanılsamacı betimleme anlayışına karşı çıkarak, tuval yüzeyini yüzey olarak görünür kılmayı amaçlıyordu. Adolf Gottlieb, Mark Rothko, Barnett Newman'ın 1943 te kaleme aldıkları Amerikan Soyut Dışavurumculu anlatan açıklamalarında: "Bizler, karmaşık düşüncelerin yalın ifadesinin peşindeyiz. Büyük boyutlardan ve biçimlerden yanayız çünkü bunlar kendilerini daha çok gösterebilmektedirler. Bizler resim yüzeyini yeniden görünür kılmayı arzu ediyoruz. Derinliksiz yüzeylerden yana olmamız, derinlik yanılsamasını aşarak hakikati göstermek çabamızdan kaynaklanmaktadır."[72] diyorlardı.

Bu yeni yaklaşım boya maddesi gerçeğine ve iki boyutlu yüzeyin gerçekliğine vurguyu güçlendiriyordu. Frank Stella, Barnett Newman, Clyfford Still, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Morris Louis, Kennet Noland, Jules Olitski ve Ellsworth Kelly gibi isimlerin (Modrian'ın açmış olduğu yoldan ilerlediklerini söylemek çok ta yanlış olmasa gerek) bu noktada farklı biçim dilleri geliştirseler de amaçları aynı noktada birleşiyordu: Sanat eseri, nesnel dünyadan koparılmış, içsel gerçekliğin ulvi değerleriyle kuşatılmış tinsel bir varlık olarak ortaya konmalıdır.

> *"Lois, Noland, Olitski ve Stella'nın eserlerinde bir bütünlüğün sağlandığını görüyoruz. Resim imgenin kendisi, imge de resmin kendisi olmuştur ayrık. Her şey tablodan ibarettir. İmge ile üzerinde yer aldığı zemin üzerinde bir ayrım yapmak mümkün değildir. Derinlik yanılsamasını veren bir nitelikte yoktur (tuvale bir nokta kondurduğumuz anda, derinlik çağrışımı kaçınılmazdır; ancak sözü edilen ressamlar bu etkiyi ortadan kaldırmada insanı şaşırtacak kadar ileri gitmişlerdir). Açık seçik bir ağırlık duyumu, resmin üstü ve altı kavramlarını ortadan kaldırmıştır. (resmin nasıl asılacağı konusunda tartışmalar çıksın diye Louis, birkaç tablosunda bunu belirtecek hiçbir işaret bırakmamıştı). Bu tablolarda ressamın imzası gibi kişisel hiçbir unsur bulmak mümkün değildi. Bunlarda daha çok, yansız bir davranış biçimi ve Reinhardt'ınkine benzeyen kusursuz bir işçiliğe saygının varlığını gözlemleriz."*[73]

[72] AhuAntmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,** İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s:154
[73] Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, Çin, Remzi Kitabevi, 2004, 3. Basım, s:246, 247



Resim 41



Resim 42

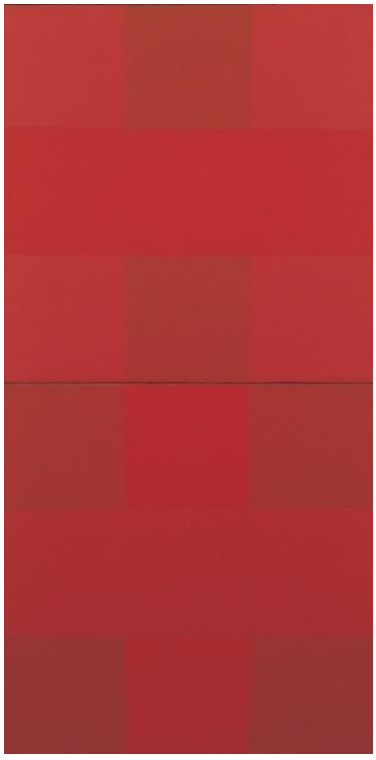


Resim 43

Resim 41 : Frank Stella, Chocorua IV, 1966, Tuval Üzeri Fluorescent Alkyd and Epoxy Boya, 304x128x10.16cm, Hood Museum of Art, Dartmouth College
Resim 42 : Mark Rothko, No. 61 (Pas rengi ve Mavi), 1953, 115 cm × 92 cm T.Ü.Y.B., Museum of Contemporary Art, Los Angeles
Resim 43 : Jules Olitski, 81" x 48", Tuval Üzeri Akrilik, 1967



Resim 44



Resim 45



Resim 46

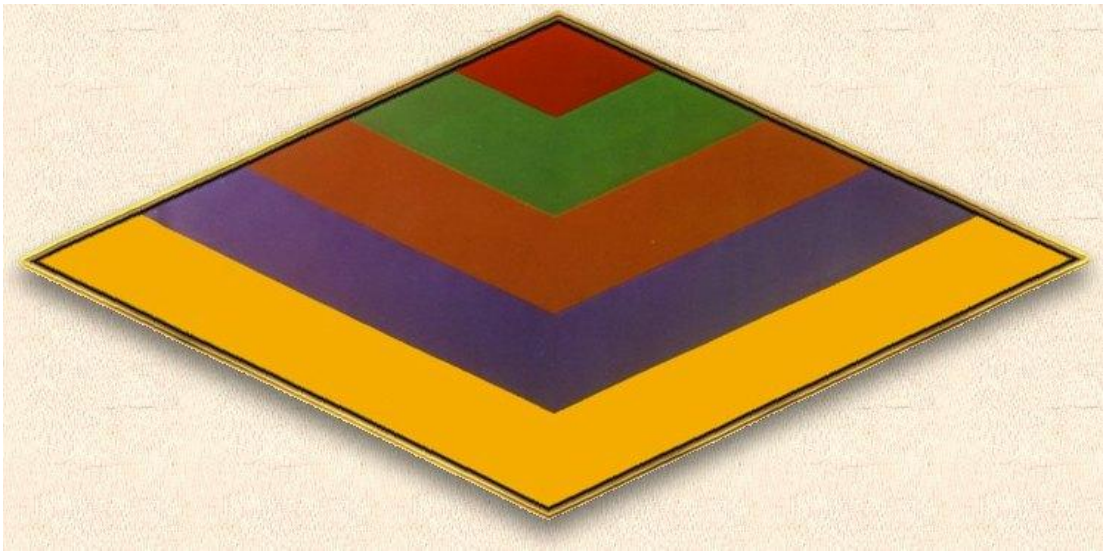
Resim 44: Morris Louis, Alpha-Phi 1961, Tuval Üzeri Akrilik, 2591 x 4597 mm

Resim 45: Ad Reinhardt, Soyut Kompozisyon, Kırmızı, 1952, T.Ü.Y.B., 76.5 × 38 cm, Whitney Museum of American Art, New York

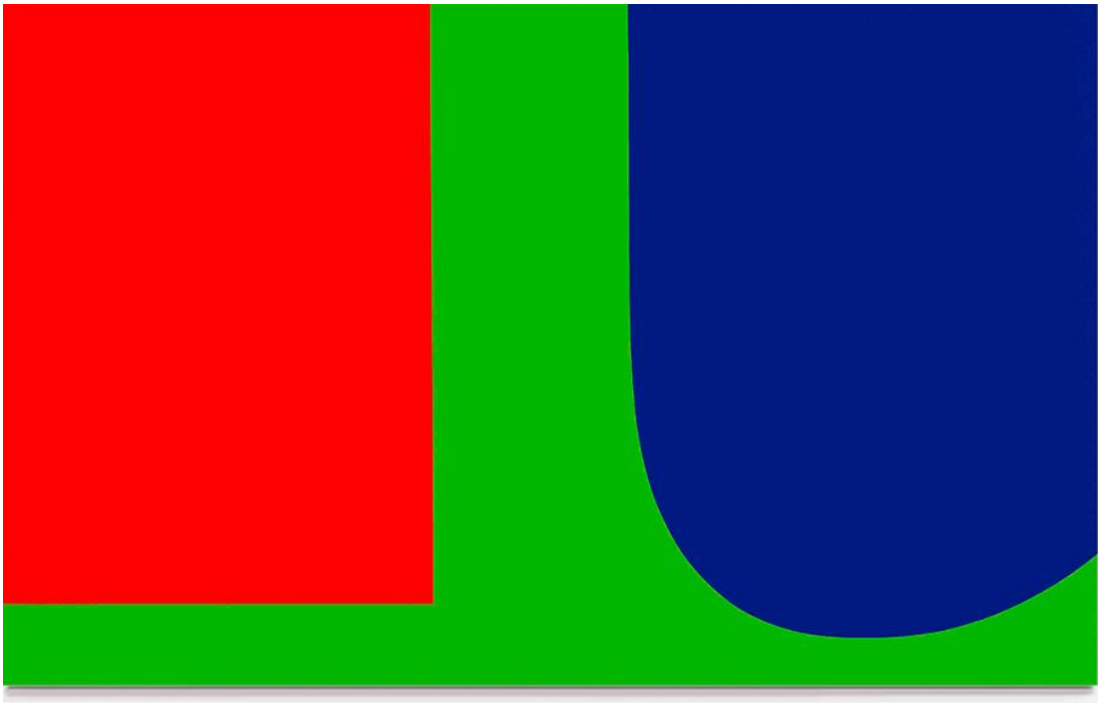
Resim 46: Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis, 1950/1951, T.Ü.Y.B., 242.2 x 513.6 cm, The Museum of Modern Art, New York.



Resim 47: Clyfford Still, 1957-D, No. 1, 1957, T.Ü.Y.B., 287 x 403.9cm, Collection Albright-Knox Art Gallery;



Resim 48: Kennet Noland, Mach II, 1964, Tuval Üzerine Akrilik Reçine, 249x258cm,



Resim 49: Ellsworth Kelly, Kırmızı, Mavi, Yeşil, 1963, T.Ü.Y.B , 212.4 x 345.1cm, San Diego Çağdaş Sanatlar Müzesi

Yüzeyle özdeşleşmenin nesnel dünyayla olan bağlantıların tamamen koparılmasıyla gerçekleşebileceğine inanan bu sanatçılar biçimlerle birlikte rengin de anlamsal bağlantılarını yüzeyin dışında bırakıyorlardı. Bu noktaya 5. Bölümde detaylı olarak değinilecektir.

3.4 Boşluk/Espas

Algı sisteminin veriler arasında ilişki kurarak görüntüyü bilgiye dönüştürme çabası, aslında nesnel dünya ile yüzey arasında şaşırtıcı benzerlikler taşır. Çevremizdeki boşluğu ve nesneler arası mesafeyi algılarken birçok nokta beynimize yardımcı olur. Normal olarak iki göz arasındaki mesafe beyne farklı açılardan gözlemlenmiş iki farklı görüntü ulaşmasını sağlar. Beyin bu iki resim arasındaki açı farklılıkları sayesinde nesnenin pozisyonu ve uzaklığı hakkında yargıya varır. 250m den uzak nesneler için bu açı farklılığı ortadan kalkar ve beyin diğer ipuçlarını değerlendirmeye başlar. Gerçekte herhangi bir nesnenin boyunu biliyorsak bize olan uzaklığını tahmin edebiliriz, nesneler bizden uzaklaştıkça boyutları küçülür. İki nesneden öndeki arkadakini kısmen gizler.

Baş ve gözün hareketi esnasında, yakındaki nesneler uzaktaki nesnelere göre daha hızlı hareket ederler. Öndeki nesneler arkadaki nesnelere göre daha net ve parlak olurlar. Daha parlak ve dalga boyu uzun ışıklar psikolojik olarak bize daha yakın görünürler.

İki boyutlu yüzeyde bu ipuçları perspektif yardımıyla elde edilir. Çizgisel perspektif, hava perspektifi ve renk perspektifi olarak sınıflandırılan üç farklı yöntem kullanılır. Çizgisel perspektif nesnelerin uzaklığı ile boyutu arasındaki ilişkiyi hava perspektifi ise nesnelerin uzaklığı ile netliği arasındaki ilişkiyi temel alır. Renk perspektifi ise renklerin dalga boylarına bağlı olarak yüzeylerin oluşturduğu gerilim ile yakın ya da uzak algısının oluşmasıdır.

Yüzeyde boşluğu vurgulayan en önemli etken olarak mekân görülür. Mekânın yüzeyde oluşturulması nesnelerin belli bir sisteme göre alan içine yerleştirilmesiyle mümkün olmaktadır. Sanatçı bunu yaparken ister istemez nesneler arası ön-arka, sağ-sol ve üst-alt gibi lokasyona dayalı çağrışımlar ortaya koyar. Algı sisteminin nesneleri bağlamlarıyla algılama eğilimi yüzey içinde geçerlidir. Bu nedenle yüzeydeki herhangi bir biçim algılanırken bağlamı göz ardı edilmez. Kaçınılmaz sonuç, yüzeydeki iki biçimin birbirine göre yerleşimine bağlı olarak ikisi arasındaki boşluğunda algılanmasıdır.

Mağara resminden günümüze oldukça farklı mekân ve buna bağlı olarak ta boşluk anlayışı görürüz. Mısır resminde (Resim 31 ve 32) figürler Juxsta Pozisyon mantığıyla üst üste sıralanarak kompozisyon oluşturuluyordu, fakat mısırlı sanatçı arka arkaya sıralanan figürlerin hepsinin aynı boyda resmediyordu. Uzak yakın ilişkisinden doğan herhangi bir küçülme ya da kısaltım söz konusu değildi. Ayaklar altına çizilen çizgi ile figürlere bir zemin yaratılıyor fakat figürler arası boşluğu okutacak herhangi bir ipucu verilmiyordu. Figürler ve nesneler minyatürlerde olduğu gibi iki boyutlu biçimler şeklinde resmediliyor ve birbirleri arasında herhangi bir ton değişikliği ve ya ışık-gölge farklılığına yer verilmiyordu. Olayı anlatmaya yoğunlaşan sanatçı iki boyutlu yüzeyde derinlik anlayışından yoksun bir resim mantığı geliştiriyordu.

Yunan resmine baktığımızda sanatçıların Mısırlı sanatçılardan farklı olarak zemin ve figür arasındaki renk farklılıklarını kullanmaya başlıyorlar, siyah zemin

üzerine kırmızı figürler ya da bunun tersini yaparak figürle zemini birbirinden ayırıp sınırlıda olsa bir espas yaratıyorlardı. Ayrıca figürler ve zemin üzerine çizmiş oldukları çizgilerle figürlere hacim (oldukça sınırlı), mekâna da derinlik kazandırıyorlardı. "… perspektif birkaç bakış açısına sahiptir. Ama Rönesanstaki gibi tek ufukta birleşmiyor, ufuk var ama ufuk çizgisi ve bakış yer değiştiriyor. Tek merkeze kaçış için Ön Rönesans'ı beklemek gerekiyor. Kaçış çizgileri derinde ya birleşmiyor ya da genişliyor."[74] Birbirine paralel iki çizginin ufukta birleşmesi gibi bir durum söz konusu olmadığından resimsel espas derine gittikçe genişleyebiliyordu.

Pompei Resmi çağdaşları arasında oldukça farklı bir yere sahiptir. Figürler güçlü bir gözlemle şaşırtıcı bir şekilde üç boyutlu olarak resmediliyor, ışık-gölge ve elbise kıvrımları figürler arası espası güçlendiriyordu. Mısır ve Yunan vazolarından farklı olarak figürler bir mekân içerisinde resmediliyor, mekân vurgusu güçleniyordu.

Batı sanatı, nesneler ve figürlerin resmedilmesiyle uğraşırken Uzakdoğu sanatı düzlem üzerinde sınırsız espasın sınırlarını zorluyordu. Japon doğa betimlemelerinde ufka doğru uzanan manzaralar, figürlerin boşlukta dalgalanan elbiseleri sıkça rastlanan kompozisyon öğeleridir.

1300lere kadar üç boyut yanılsaması ve buna bağlı olarak derinliği olan bir espastan bahsetmek mümkün değildir. Özellikle kilisenin takınmış olduğu baskıcı tutum sanatçı ile doğa arasındaki ilişkiyi kısıtlıyor sanatçıyı soyutlamalar yapmaya zorunlu kılıyordu. Gotik resmi bu noktada bir dönüm noktasıdır. Giotto "Bizans tutuculuğunun büyüsünü paramparça edip, Gotik heykel sanatının canlı figürlerini resme aktararak, yeni bir dünyada serüvene daldı. ……kısaltımla gösterilmiş kollar, yüzün boynun oylumlanışı (modelling), kıvrılmama sonucu vurgulanmış gölgeler ve akıp giden kıvrımlar. Binyıldır böyle bir şey gerçekleştirilmemişti. Giotto düz bir yüzey üzerinde derinlik yaratma sanatını bulmuştu. (Resim 51)"[75]

Figürler mekân içerisinde kompoze ediliyor fakat güçlü bir ışık gölge etkisi görülmüyordu. Büyün sahne belirsiz bir ışıkla aydınlatılmaktadır ve buda figürler arası

[74] Kavukçu, Agy, s:85
[75] Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, s:150

mesafelerin basıklaşmasına yol açıyor, üst üste istiflenmiş figürler derinlik etkisini zayıflatıp espası daraltıyordu.



Resim 50: Giotto**,** Matem (Ağlayış). 1304-1306. Fresko. Capella degli Scrovegni, Padua, İtalya

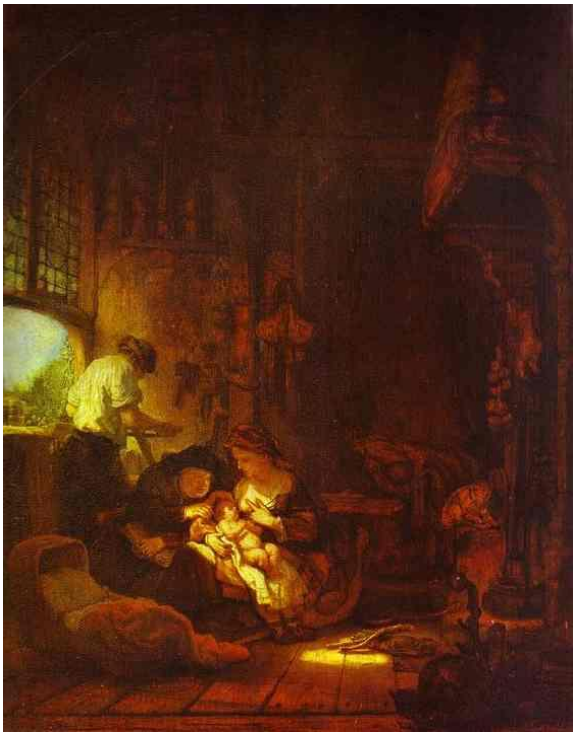
Giotto'nun açmış olduğu yoldan yürüyen sanatçılar 1400lerde Rönesans devrimini başlatıyorlardı. Mimar Brunelleschi çizgisel perspektifi bilimsel temellere oturtarak matematiksel formül olarak ortaya koyuyordu. İki boyutlu yüzeyde üç boyutluluğu optik yasalara göre doğru verebilmek sanatçılar için artık daha kolaydı. Gözlem gücü bilgi ile birleşiyordu.

Masaccio ve Uchello gibi sanatçılar kompozisyon kurgularını bu yeni kurallara göre inşa ediyorlardı. Algısal açıdan göz yüzeyde daha doğru verilere ulaşmaya başlıyordu. Fakat yine de doğanın göründüğü gibi yüzeye aktarılmasından bahsetmek olanaksızdı; ressam doğayı olduğu gibi resmediyordu. Bütün parçalar tek tek

ele alınıp birleştirilerek kompozisyonun bütünü oluşturuluyordu. Yüksek Rönesans'ta Leonardo da Vinci Barok'un habercisi niteliğinde yeni bir teknik ortaya koyuyordu. Işığın nesneler üzerindeki etkisine bağlı olarak çizgilerde meydana gelen erimeleri fark eden sanatçı 'sfumatu' denilen teknik ile sert çizgileri gölgeler içinde eritmeye başlıyordu.

Heinrich Wolfflin'in yapmış olduğu sınıflandırma ile Rönesans ve Barok resminin temel özelliklerini ve buna bağlı olarak dönem resimlerinin espas anlayışını vurgulamak için yeterli olacaktır. Wolfflih Rönesans ve Barok resmini beş temel noktada birbirinden ayırır:

1- Çizgisel – Gölgesel, 2- Düzlemsellik – Derinsellik, 3- Kapalı kompozisyon – Açık kompozisyon, 4- Çoklukta birlik – Birlik, 5 Nesnelerin mutlak belliliği – Nesnelerin oranlı belliliği. Rönesans ta sanatçı bütün biçimleri tek tek ele alarak işleyip kompozisyonunu oluşturulur. Her bir biçim kendi başına mutlak bir bellikle var olabilmekte kompozisyon bütünlüğü bu parçaların birbiri ile kurmuş olduğu ilişkiler sayesinde oluşturulmaktadır. Bütün biçimler paralel düzlemler ilkesine göre sıralanmakta bunun sonucu olarak espas bu düzlemler arasında var olabildiği kadar okunabilmektedir. Resimlerse sonsuza uzanan hissi veren bir kompozisyona rastlamak neredeyse imkânsızdır. Betimlenen olay resim alanı içerisinde başlayıp yine bu alan içerisinde son bulmaktadır. Sanatçı tuvalin sağına ve soluna yerleştirdiği biçimlerle gözü yüzey sınırları içerisine hapseder. Barok resminde ise, çizgilerin katılığını gölgeler yumuşatır. Artık kompozisyonun her bir birimi bütünün ayrılmaz bir parçasıdır, bütünden herhangi bir parçayı kesp çıkarmak imkânsız olduğu gibi kesip çıkarılan bir detay diğer parçaları aratmaktadır. Parçalar paralel düzlemden kendini kurtarıp ufka doğru sonsuzluğa akmaktadırlar ve hiçbir kompozisyon tuvalin sınırları içinde bitiyor izlenimi oluşturmaz. Sahne sağda, solda ve derinde sonsuza akan bir olayın kadrajlanmış bir kesiti gibidir. Sert ışık gölge karşıtlıkları espası güçlendirmekte ve birimler arası boşluk Rönesans resmiyle mukayese edilemeyecek kadar güçlü hale gelmektedir. (Resim 51, 52) Sanatçı artık doğayı olduğu gibi değil göründüğü gibi resmetmeye başlıyordu.



Resim 51: Rembrandt, Holy Ailesi. 1640. Ağaç Üzeri Yağlı Boya, Louvre, Paris, Franca



Resim 52: Jan van Goyen, Peyzaj, 1630-1635, Ahşap Ü. Y. B., 36.3 × 54 cm,

Kunsthistorisches Müzesi, Viyana

1600lerin ortalarına doğru Hollandalı ressamların doğayı, uçsuz bucaksız ovaları, engin denizleri ve olabildiğince geniş gökyüzünü resmin ana konusu yapmaya

başlamalarıyla, -Uzakdoğu resimlerini çağrıştıran- bir büyük boşluk resimlerde kendini göstermeye başlıyordu (Resim 52). 1800lerin başlarında İngiliz Romantiklerinde de göreceğimiz bu eğilimler Turner ile zirveye çıkıyordu. Onun resimlerinde özellikle son dönem işlerinde atmosferik etkiler için biçimleri feda ettiğini görürüz (Resim 54). Yine son dönemlerinde yapmış olduğu sulu boya çalışmalarında biçimlerin tamamen eriyip yok olduğu, salt renk kümeleri ve geniş bir soyut espasa sahip resimler çıkar karşımıza. Doğaya bağlı klasik resim anlayışının salt sanatsal değerler uğruna yüzeyin dışına atılmaya başlandığı bu resimler modern resim anlayışının habercisi gibidirler. Çok geçmeden izlenimciler bu anlamda daha radikal adımlar attılar.



Resim 53: William Turner. 'Kıyıya Yanaşan Yat', 1835, T.Ü.Y.B., 125 x 163.5cm,

Tate Gallery, Londra, İngiltere

Bilgiyle harmanlanan gözlem dolaysız gözleme yerini bırakıyordu. Burada ki bilgi; nesnelerin biçimlerine dayalı bir bilgi değil, prizmanın icadıyla sanatçının rengin kaynağının ışık olduğunu ve nesneleri görünür kılan yegâne unsurun ışık

olduğunu öğrenmesidir. Biçimsel özelliklere dayalı bilgi yerini daha artizan tavırlarla ortaya konan ışık-renk dünyasına bırakıyordu. Yan yana gelen renk tuşları biçimleri eritiyor ve hatta klasik perspektif anlayışının getirmiş olduğu mekân kavramını da ortadan kaldırıyordu. İzlenimci resimde artık formal-gerçekçi bir mekân anlayışından söz edilemez. Renk alanlarının oluşturduğu bu derinliksiz espas anlayışı, rengi biçimden önemli kılıyordu (Resim 38).

> *"...geleneksel sanat, geometrik bir perspektive dayanan üç boyutlu, sağlam, değişmenin ötesinde bulunan bir dünyayı konu olarak alıyordu ve tuval üzerinde, bu üç boyutlu dünya, sağlam konturlar ve sağlam formlar içinde ifade ediliyordu. Oysa modern sanat, impressionizm, bu üç boyutlu dünyayı, iki boyutlu bir dünyaya geri götürdü ve bütün fenomenleri, objeleri, renk ve ışık görünüşleri ve bunların çeşitli bağlılıkları olarak açıkladı. «Yüzey renklerinden meydana gelmiş olan dünya, yine yüzey halinde yayılmış renk lekelerinden ibarettir; bununla da demek istenen şey şudur: Ben, bu dünyayı, renkli yüzeylerle tuval üzerinde doğrudan doğruya tekrarlayabilirim.»73 Bundan ötürü objeler, bütün içeriklerinden sıyrılıyor, sadece yüzeyden ibaret görünüşler olarak açıklanıyor ve bu görünüşler, yine 'an' boyutu tarafından belirleniyor."*[76]

İzlenimcilerin formu ortadan kaldırdığını ve resmin sağlam bir biçim temeline oturtturulması gerektiğini savunan Cezanne ise resmin ana eksenine geometriyi koyan Kübizmin öncülüğünü yapıyordu. O nesnelerin yansıttığı görüntüleri resmetmek yerine görünenin arkasında olan mutlak biçimi akılla inşa ediyordu. Picasso ile zirveye taşınacak bu anlayışa göre her biçim genel bir geometrik yapıya sahiptir. Cezanne bu geometrik yapıyı resmederken için üç farklı yenilik ortaya koyuyordu. 1- Planlar Dünyası, 2- Birkaç Bakış Açısı,- 3 Ters Perspektif. (Resim 27)

Geometrik yapının kaçınılmaz sonucu olarak uzamda planlar çerçevesinde kurgulama yapıyordu. Renk tonlarının şiddetine göre hacim kazandırdığı biçimler klasik perspektif yerine ters perspektif kullanılarak resmediliyor, gözlem yerini analize bırakıyordu. Tekbir noktadan bakılarak derine gittikçe küçülüp kaybolan doğa yerini içinde dolaştığımız bize doğru genişleyen doğa anlayışına bırakıyordu.

[76] Tunalı, Agy, s:73

Analitik kübizmle birlikte sanatçı doğayı taklit etmek yerine doğayı parçalayıp yüzeyde yeniden inşa etmeyi tercih ediyordu. Bu yenidünya klasik sanatta olduğu gibi gördüğümüz, dokunduğumuz bir dünya değil sanatçı kişiliğin yaratmış olduğu bir dünyaydı. Basıklaşmış etrafında dolanabildiğimiz, bütün açılarıyla görebildiğimiz bir nesne dünyası.

"Picasso'nun kübist dönemindeki yapıtlarına bakalım. Gördüğümüz 'Naturmort', artık yalnız tek bir perspektiv içinde bize görünüş olarak verilmiyor, tersine, 'aynı zamanda' farklı perspektivlerden veriliyor. Şimdiye kadar resmin kullana geldiği ve özellikle impressionizmin mutlaklaştırdığı iki boyutluluk, yani 'art ardalık', yerini birdenbire üç boyutluluğa ve 'aynı zamanda'lığa bırakıyor. Bu değişim içinde, resim sanatında büyük bir devrim gerçekleşiyor. Bugüne kadar iki boyutlu bir yüzey sanatı olarak anlaşılan ve böyle uygulanan resim sanatı, şimdi, 'aynı zamanda' kategorisi ile bir mekân sanatı olmuş olur. Bu özelliğin, soyut sanat için bir temel kategori olduğunu belirtmeliyiz, 'Aynı zamanda' kategorisi, yalnız soyut sanat için değil, özellikle 1950lerden sonraki sanat anlayışları için de önemli bir kategori değeri taşır."[77]

Sentetik kübizm döneminde düşünsel elemanların senteziyle oluşturulmuş bir resim anlayışıyla karşılaşıyoruz. Analitik kübizmin aksine çıkış noktası düşünce dünyasıdır. Fakat aradaki fark, "Werner Haftmann'ın açıklaması ile söylersek: «Analitik kübizm'in bir şişeden soyut bir konuş biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konuş biçiminden bir şişe meydana getirir. Çünkü sentetik kübizm için de nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün bırakılmaz.».[78] Kübizm ile resme giren kolaj ve asemplaj teknikleri yüzeysel espasa farklı bir boyut kazandırıyordu. Resim alanından derine giden espas anlayışı, yüzeyden bize doğru genişliyor, gerçek üç boyutluluğun vermiş olduğu somut espasla karşı kaşıya kalınıyordu.

Soyut resimlerde ise espas algısı renkler ve soyut biçimler arası ilişkilerle algılanıyordu. Sanatçı nesnel biçimleri tuval dışına attığı için burada oluşan espas biçimleri saran onların içine girebilen ya da mekânı dolduran bir espas olmayordu artık.

[77] Tunalı, Agy, s:171
[78] Tunalı, Agy, s:172

"Cezanne, çizimi ve deseni tuvalin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için, gerçeğe benzerliği (ya da doğruluğu) feda etti. Ne var ki resim sanatının kendisini modernizm içinde eleştirdiği ve tanımlandığı süreçlerde en temel şey olarak kalan, tuvalin kaçınılmaz yassılığını vurgulamak oldu. Sadece bu sanata özgü olan tek şey yassılıktı. Yassılık, iki-boyutluluk, resmin hiçbir sanatla paylaşamadığı tek koşuldu. Böylece modernist resim, her şeyden çok yassılığa yöneldi. Eski ustalar resim yüzeyinin bütünlüğü denen şeyi korumak, yani en canlı üç boyutluluk yanılsamasının bile altında varlığını sürdüren yassılığı belli etmek gerektiğini hissetmişlerdi. Buradaki görünür çelişki –bu günlerde moda olan yerinde bir ifadeyle, 'diyalektik gerilim'- bütün resin sanatının başarısı için olduğu gibi, bu ustaların sanatının başarısı için de zorunluydu. Modernistler ne bu çelişkiden kaçtılar, ne de onu çözdüler; yaptıkları şey, çelişkinin terimlerini tersine çevirmekti. Onların resimlerinde yassılık, bu yassılık içinde görülen şeyden sonra değil, önce fark edilir. Eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir resim ise önce tablo olarak görülür. Bu elbette, eski ustaların olsu, modernistlerin olsun, herçeşit resmi görmenin en iyi yoludur, fakat modernizm bunu tek ve zorunlu yol olarak benimsemiştir ve onun bu başarısı özeleştirinin bir başarısıdır.

(....)

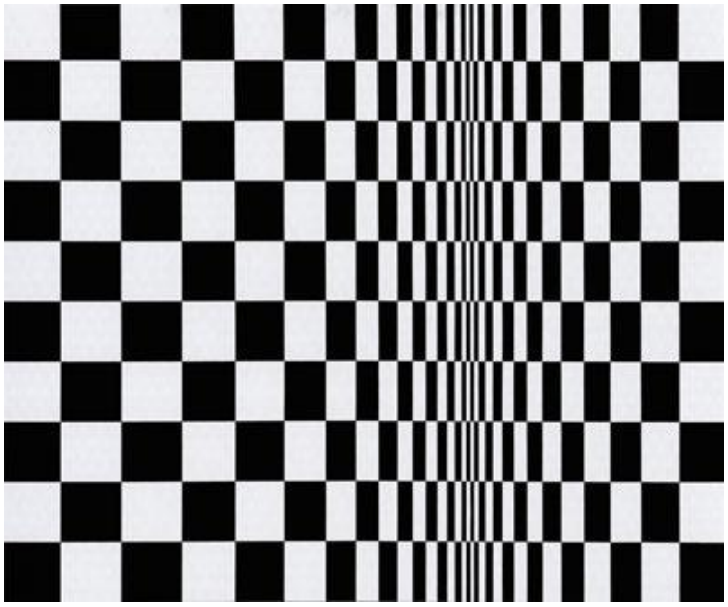
Son dönem modernis resmin, tanınabilir nesneleri terketmesi ilke gereği değildir. İlkece terk edilen şey, tanınabilir, üç-boyutlu nesnelerin yer aldığı türden mekânın betimlenmesidir. (...) Üç boyutluluk, heykel sanatının bölgesindedir ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır. Resim kendisini, betimsel ya da 'edebi' olanı dışlamak için değil, yukarıda anlatılan bir çabanın gereği olarak soyutlaştırmıştır.

(....)

Modernist resmin yöneldiği yassılık, hiçbir zaman mutlak bir yassılık olamaz. Resim düzlemine duyarlılığın artması, artık heykelsi yanılsamaya ya da trompe-l'ceil'e izin vermeyebilir, ama optik yanılamaya verebilir ve vermelidir. Boş bir yüzey üzerine düşen ilk leke, onun gizil yassılığını bozar ve bir Mondrian'ın konfigürasyonları da bir tür üçüncü boyut yanılsamasına yol açar. Ne var ki bu artık tamamen resimsel, tamamen görsel bir üçüncü boyuttur. Eski ustalar, içinde yürüdüğümüzü hayal edebileceğimiz bir mekân yanılsaması

yaratıyorlardı; modernistlerin yarattıkları ise yalnızca bakılabilecek, yalnızca gözle gezilebilecek bir yanılsamadır."[79]

Bu soyut, akılla kavranabilen espas anlayışı Fontana'nın adeta tuvale saldırısıyla farklı bir boyut kazanır. Sanatçı düz, pürüzsüz bir şekilde boyadığı tuvalin oryasına yarıklar açarak soyut espası sınırsız somut espasa çevirir. Fakat buradaki çelişki resimlerin duvara asılması dolayısıyla bu sınırsız espasın tıkanması olarak görülebilir. Bu anlamda Klee' bakmak daha doğru olacaktır. Klee yakarak delikler açtığı tuvali izleyicinin bu deliklerden ufku görebileceği şekilde doğaya çıkarıyordu. Soyut biçimlerle kompoze edilmiş espasa sahip yüzey bir anda gerçek somut espasa dönüşüyordu.



Resim 54: Bridget Riley, 'Karede ki Hareket', 1961, Duralit Üzeri Tempera, 122 x 122 cm,

Op Art ise retina tabakasını uyararak -yanıltarak- yüzeyde yanılsama alanları oluşturuyordu. Soyut geometrik biçimlerin optik yanılsamalar oluşturacak şekilde ki organizasyonu şaşırtıcı bir şekilde diğer sanatsal formlardan ayrılıyordu. Bu yeni bir sanat mantığı –ki sanat olup olmadığı oldukça uzun bir süre tartışılmıştır- ve yeni bir biçim diliydi. Yapılan çalışmalar elle dokunulabilirmiş gibi bir gerçek üç boyutluluğa sahipti, fakat bu biçimler her gün çevremizde gördüğümüz olağan biçimler

[79] Clement Greenberg, Aktaran: Ahu Antmen, Agy, s:149

değildirler. Soyut, matematiksel bir evrenin parçaları gibidirler. Biçimler arası optik titreşimler izleyici gözde, durağan salt resimsel bir izlenim değil sürekli hareket halinde olan bir evrenin parçalarıymış algısı oluşturur (Resim 57).

3.5 Doku

> *"Tüm görsel nesnelerin karakteristik birer dış yapıları vardır. Nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif etkileri dokuyu (tekstür) oluşturur. Diğer bir değişle, doğadaki tüm nesnelerin içyapılarının işlevsel özelliklerini dışa vuran yüzeysel etkilere "DOKU" denir."*[80]

Detaylar bir araya gelerek yüzeysel dokuyu oluştururlar. Yüzeysel yanılsama algısını güçlendiren bir eleman olarak karşımıza çıkan doku, nesnelerin ya da yüzeylerin nesnel kimliği hakkında bilgi verir. Görsel algının dokunma duygusuyla direkt olarak alakalı olduğu algı başlığı altında vurgulanmıştı. Bu dokunsal durum, nesnelerin hem hacimleri hem de doku özelliklerinin doğru algılanması için bir ön koşuldur. Dokunma duygusuyla pekiştirilen nesne bilgisi, gözlem esnasında doğru algının gerçekleşmesini sağlamaktadır. Bu durum nesnel dünyanın izlenimde olduğu gibi resimsel nesnelerin algısı içinde geçerlidir.

İki farklı biçimsel özellikle dokuyu sınıflandırabiliriz: Dokunsal (üç boyutlu) ve görsel doku. Dokunsal doku olarak üç boyutlu ve ışıkla var olabilen doku örneklendirilebilirken, görsel doku için, renk ve ton farklılıklarından oluşan doku tanımı yapılabilir. Dokunsal doku daha çok doğada, doğal üç boyutlu nesnelerde bulunurken, görsel doku ya daha çok suni, sonradan oluşturulmuş ya da –nadiren- doğal düzlemsel oluşumlarda bulunur. Resim 55 de iki farklı doku örneği görülmektedir. Aslında iki örnekte özellikle aynı tür nesnelerden seçilmiştir. Hayvan tüylerinden oluşan iki

[80] www.kirbas.com/index.php?id=444

örnekten soldakinde, birimlerin bir araya gelerek oluşturduğu yapının ışık-gölge ve birimlerin birbirini kesmesi sonucu bütünün bilgisine ve yapının görsel zenginliğine ulaşıldığı gözlemlenir. Sağdaki yapıda ise hem dokunsal hem de görsel doku söz konusudur. Tüylerin birleşiminden oluşan yapı dokunsal doku iken, tek bir tüy ele alındığında noktaların yan yana gelerek oluşturduğu yapı görsel doku için örnek teşkil eder.



Resim 55: Dokunsal ve görsel doku örnekleri

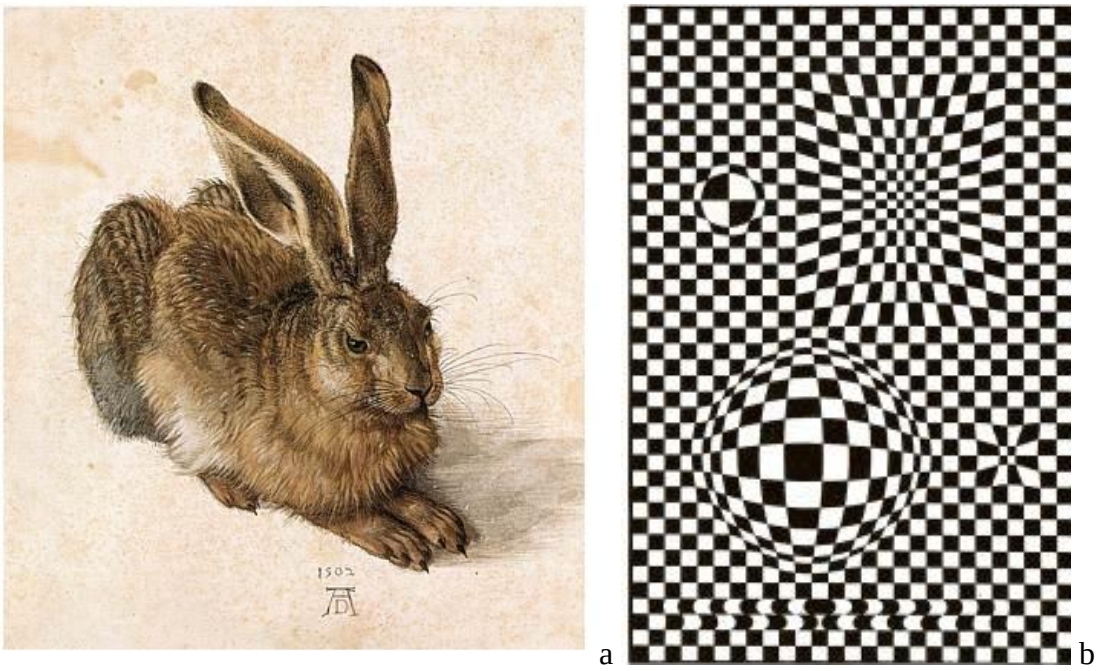
Doku algısının oluşabilmesi için uygun bir ışık gereklidir. Sert ışıklar çizgileri erittiği gibi, dokusal görselliği de ortadan kaldırırlar. Yetersiz ışık ise gerekli gölgelerin oluşmasını sağlayamadığı için dokusal görsellik ortadan kalkar. Resim açısından ele aldığımızda, resmedilen nesnelerin dokunsal özelliklerinin ışık-gölge, nokta ve çizgi gibi resimsel elemanlarla yüzeyde vurgulanmasının nesne yanılsamasını güçlendiğini görürüz.

Resim 56 da klasik ustalardan Durer'e ait bir tavşan resmi ve Vasarely' ait bir soyut kompozisyon görmekteyiz. Durer tavşanı betimlerken, tüylerin oluşturduğu dokuyu gerçeğinin hatasız bir temsili şeklinde resmetmektedir, resmi izleyen göz düzlemin ötesinde tavşanla meşgul olmakta ve tavşanın tüylerini, tüylerin yumuşaklığını gerçeğiyle özdeşleştirmektedir. Kusursuz bir algı için Dürer bütün şartları dokuyla tamamlamaktadır.

İkinci resimde ise Vasarely yanılsama için temel deometrik biçimleri kullanmaktadır. Aynı zamanda görsel dokuya bir örnek teşkil eden resimde kareler

büyüyüp küçülerek ya da deforme edilerek yüzeyde üç boyutlu bir yanılsama meydana getirilmektedir.

Birinci resim dokunma duyusuna göndermeler yaparken ikinci resim salt akıl ve bilgi yoluyla üç boyutluluk duygusunu uyandırmaktadır.



a b

Resim 56: a) Albrecht Durer, 'Genç Bir Tavşan', 1502, Kağıt Üzeri Guaj ve Suluboya,
b) Victor Vasarely, 'Vega', 1957, Tuval Üzeri Akrilik, 195x130cm

"Bir hacimsel anlatımın ortaya koyduğu mekân anlatımının "algılanan büyüklüğünü" etkileyen en önemli etkenlerden biri, hacimsel anlatımı belirleyen yüzeylerin dokusal özellikleridir. Bu yüzeylerin gözlemcinin bakış doğrultusunda, gözlemciye uzak ya da yakın algılanmaları mekânın algılanan büyüklüğünün değerlendirilmesinde mekânsal büyüklük tahminini etkiler. (....) Gruber ve Clark, dokusal özelliklerine bağlı olarak yüzeylerin uzaklık algılamaları üzerine yaptıkları araştırmalarda doku yoğunluğunun, lineer perspektif gibi ölçü-uzaklık ilişkisi ile farklı derinlik algılamalarına neden olduğunu göstermişlerdir."[81]

Bilgi olarak yakındaki nesnelerin büyük, uzaktaki nesnelerin daha küçük görünüyor olması, resimsel doku açısından ele alındığında doku yapısı küçülüp

[81] Aksungur, Agy, s: 2324

sıklaştıkça yüzeyin derine gittiği yanılgısına kapılırız. Vasarely'nin resminde bizi yanılsamaya götüren şey tam da budur. Karelerin formel olarak işlendiği alanları düzlem olarak kabul ederken, büyüdükleri alanları bize doğru taşan, küçülmeye başladıkları alanları da yüzeyden derine giden alanlar olarak algılamaktayız.

> *"Gerçek dünyada hareket ettiğimizde, bu denetleme ve sınama sürecinden geçen ipuçlarının sayısı, bir resminkinden çok daha fazladır. Berkeley'den bu yana bilgi kuramcıları ve ruhbilimciler, varlığını sürekli koruyan bir madde dünyasına duyduğumuz inancın oluşmasında dokunma duyusunun önemini haklı olarak vurgulamışlardır. Ancak dokunma, gerçeği sınamaya ilişkin ve elimizde bulunan yöntemlerden yalnızca biridir. Gibson'un göstermiş olduğu gibi, nesnelerin yüzey dokusu da önemli bir etkendir. Çünkü her nesnenin kendisine özel dokusunun hep sabit kalacağını varsayarak, dokulardaki farklılıklardan tıpkı perspektif gibi uzaklığın kestirilmesi açısından yararlanabiliriz.*
>
> *Yüzey yapısının bu sürekliliği, Escher'in o olanaksız "Öteki Dünya"sında bile varlığını korur: ince çizgilerdeki yoğunlaşmayı, madde bakımından bir bütün oluşturan bir oluşumun geriye kayması diye duyumsarız. Dokunun bize verdiği ipuçları, ki bunlara düzenlilik ipuçları da diyebiliriz, bizim için çok güvenilirdir çünkü nesnelerin bu mikro yapısının çeşitli etkilerle değişikliğe uğraması ihtimali çok azdır. Örneğin gözlerimizin önünde uzayıp giden bir kum çölünün zemin yapısının her yerde aynı olduğunu ve kum taneciklerinin aslında bizden uzaklaştıkça küçülmediğini rahatça varsayabiliriz."*[82]

Fakat yakınımızdayken rahatlıkla görüp ayırt edebildiğimiz kum tanelerinin önce tepeler üzerinde kum dalgalarına dönüştüğünü, daha sonra kum tepeciklerine ve en sonunda uçsuz bucaksız çöle dönüştüğünü ve bu noktada dokusal yapının gitgide bütünü oluşturduğunu, bununda mesafe bilgisi için vazgeçilmez bir unsur olduğunu biliriz.

[82] Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, 267

4. İKİ BOYUTLU YÜZEYDE ALGI YANILSAMALARININ SIFIR NOKTASINA İNDİRGENMESİ

4.1 İki Boyutlu Yüzeyde Algı Yanılsamaları

"Resim sanatı, düşünülebilecek en şaşılası büyücüdür. En açık ve seçik gerçeğe aykırılıklar aracılığıyla bizi, kendisinin salt gerçeklik olduğuna inandırabilir."[83] ve biz bunun gerçeğin bir tıpkıbasımı olduğunu düşünmek yerine oradaki görüntünün vermiş olduğu duyguya kaptırırız kendimizi.

> *"Bir resme veya fotoğrafa baktığımızda hiçbir zaman, derinliğin (üçüncü boyutun) kendinden çok yanılsamasını (illusion) seyrettiğimizi aklımızdan çıkaramayız. Yenidensunumların algılanması konusundaki en temel kuram James J. Gibson tarafından geliştirilen "Doğrudan Kayıt Kuramı" (Direct Registration Theory)dir. Bu kurama göre, genel olarak algılama, sorunsuz bir süreçtir. Çünkü duyularımıza ulaşan veriler somut ve zengindir. Nesnelerden gözümüze yansıyan ışık, kaynağı hakkında yeterli bilgiler içerir. Örneğin; doku, kontrast, şekil vb. Hareketli bir çift göze sahip birey tarafından bu bilgiler alınır ve sinir sistemi yoluyla kaydedilir ve böylelikle nesneler hakkında doğru algılar elde edilir. Bu anlamda algılama, dolaysız, tahmin, yorum ve çaba gerektirmeyen bir sürece sahiptir. Yine Gibson'a göre, herhangi bir resmin algılanması doğal bir çevrenin algılanması kadar kendiliğinden ve sıradan bir süreçtir. Bu görüşe göre, yenidensunum (resim) görsel veriler açısından zengin bir kaynaktır ve hareket/paralaks ipuçlarının, resmin yalnızca iki boyutlu düzlem olduğunu söylemelerine karşın, doğal cevreden edinilen algısal verilerle eşdeğer tutulmuştur. İzleyenin resmi, üç boyutlu algılamasını olanaklı kılan birçok ipucu bulunmaktadır. İki boyutlu resim hakkında retina tarafından edinilen veriler, sinir sistemi tarafından üç boyutlu nesnelerin yarattığı görsel deneyimi oluşturmaktadır."*[84]

Beynimizin bize oynadığı bu oyun iki boyutlu yüzeyin nesnel dünya ile özdeşleştirilmesidir. Bunun için sanatçının elinde bulunan sanatsal malzeme ışık-gölge,

[83] Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** s:265
[84] İhsan Derman, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, İstanbul, Ağaç Yayıncılık, 1991, s:45,46

çizgiler, noktalar, hava ve çizgi perspektifi v.b. dir. Elindeki bu materyallerle en uygun birleşimi sağlayan sanatçı izler gözü istediği gibi yanıltabilmektedir. Bu yanılgı mekân duygusu verildiği zamanlar en güçlü bir hale gelmektedir. Çizgisel perspektifin mekân algısındaki eksikliklerini 16. yy İtalyan ressamları hava perspektifiyle gideriyor, mekânın bir boşluktan ziyade atmosferle dolu bir kavram olduğunu ortaya koyuyorlardı. Göründüğü gibi resmetme çabası, nesnelerin yalnızca boyut olarak değil mekân içerisindeki konumlarının keskinliği açısından da hava perspektifini zorunlu kılıyordu.

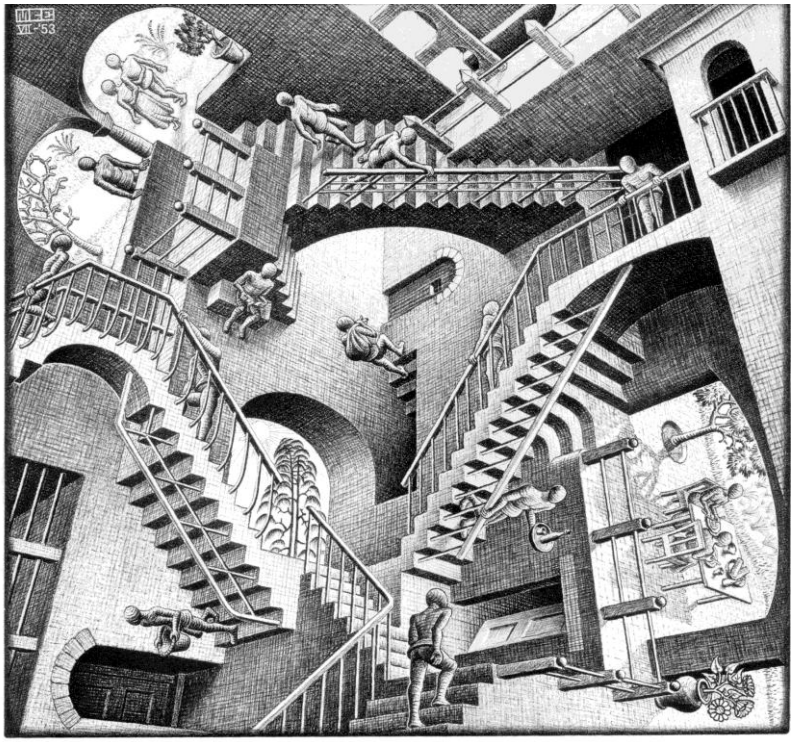
Bunun yanı sıra üst düzey sanat eserleri, fotoğraf ya da gerçeğine sıkı ipuçlarıyla bağlı yüzeysel imgeler dışında oldukça basit birkaç çizimle reel nesneleri çağrıştıran yüzeysel biçimler bile nesnelerle özdeşleştirilir. Soyutlama olarak adlandırdığımız bu eğilim beynin anlamlandırma ve örtüştürme dürtüsünün eseridir. Fakat burada göz ardı edilmemesi gereken nokta beynin-bilincin bu durumun farkında olmasıdır. Böyle bir biçimle karşı karşıya kaldığımız zamanlarda biçim için asla bu bir ağaç ya da kuş demeyiz. Bu bir ağaca benziyor ya da kuşa benziyor deriz.

> *Soyutluk, resmin, betimlediği şeyi yorumlamasının bir aracıdır. Kısaltılmış bir temsil, bakan kişiyi eksik olan gerçekçi ayrıntıyı doldurmaya çağırıyormuş gibi görüldüğünde, bu değerli kazanım göz ardı edilmiş olur. Bu doğru olsaydı, basitçe çizilmiş bir taslak ya da karikatür de, aynı tipte etkin bir tepki doğururdu. Bu iddia hiçbir kanıta dayanmamaktadır; algının görüş alanının tamamen kaydedilmesinden oluştuğu ve bu yüzden de malzemenin "eksik" olduğu algısının zihin tarafından, geçmiş deneyim depolarından yararlanarak tamamlanacağı yönündeki geleneksel kavrayıştan hareketle ileri sürülmüş bir görüştür sadece. Şayet böyle olsaydı tüm resimler, bakan kişi tarafından öznel olarak, mekanik açıdan sadık kopyalara dönüştürülürdü. Yani "eksiklik" giderilirdi. Fakat soyutluk eksiklik değildir. Bir resim, görsel nitelikler hakkında bir ifadedir ve böyle bir ifade, herhangi bir soyutluk düzeyinde tamamlanabilir. Resim bu soyul niteliklerle ilişkili olarak, eksik, özensiz ya da belirsizse kuşkusuz gözlemcinin, gördüğü şey hakkında kendi kararını oluşturması istenir. (Bu durum, örneğin psikologların öznel yorumlara imkân sağlamak için kullandığı Rorschach Testi'ndeki mürekkep lekeleri ya da Thematic Apperception Test'indeki resimler için de geçerlidir.)"*[85]

İzlemin temelinde yatan bu özdeşleştirme bilinçli/bilinçsiz yanılsamayı

[85] Arnheim, Agy, s: 159,160

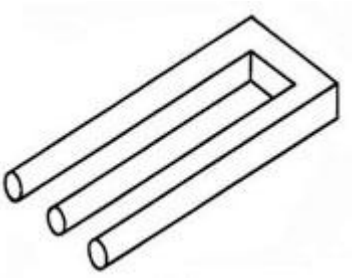
kaçınılmaz kılmaktadır. Gerçeğin iki boyutlu retina üzerine düşen görüntülerin iki boyutlu olduğu ve beynin üçüncü boyutu kendinin yarattığı gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Fakat yanılsamanın beyni ikileme düşürdüğü durumlar da vardır ki, bu durumlar çoğu zaman imkânsız şekiller olarak adlandırılır. Bu gibi şekillerde nesnenin bir kısmı aslına uygun bir durumdayken başka bir kısmı bu uygunluğu bozar durumdadır. (Resim 57 – Şekil 20)



Resim 57: M. C. Escher, Relativity, 1953, Taşbaskı, 27,7x29,2cm

Escher'in üstteki Taşbaskısında da görebileceğimiz gibi tek bir mekân farklı düzlemler içerisinde verilmektedir. Merdivenlerle birbirine bağlanan birimler birbirine bağlı görünmesine rağmen imkânsız bir şekilde farklı düzlem ve uzaylara sahiptirler, ama biz yinede her bir parçayı nesnel dünyanın bir yansıması gibi görüp, aralarındaki bağlantıları çözme eğilimine gireriz. Daha basit bir çizim olan Şekil 20 de gördüğümüz de benzer bir durumdur. Sağ taraf ele alındığında iki kollu bir çatalı andıran biçimimiz sol taraf ele alındığında üç kollu bir çatala dönüşmektedir. Normal bir yaklaşımla bakıldığında çizim hatası olarak görülebilecek bu durum aslında beynin gözlem

esnasında herhangi bir ipucu yakaladığında biçimlere ne kadar koşullu baktığının bir örneğidir.

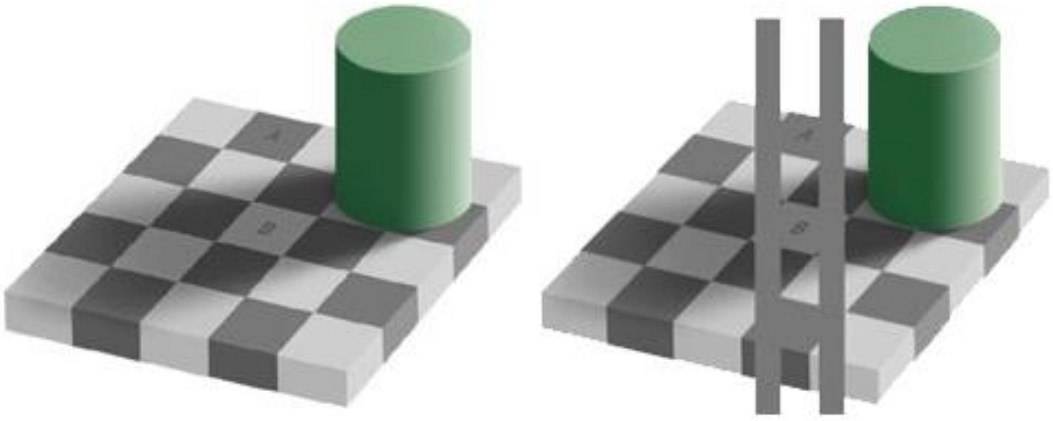


Şekil 20: İmkânsız biçimler

Bu tür çelişkili durumların yanı sıra, gözün biçimleri çevre ilişkileri ve bağlantıları dolayısıyla yanılgıya düşerek algıladıkları durumlar da vardır. Resim 59 da perspektifsel etkiler nesnelerin büyüklüğü konusunda algıyı yanıltır. Aynı boyda ki çocukların ya da raylar arasında duran iki lekenin çizimsel boyutları aynı olmasına rağmen uzaktakilerin daha büyükmüş gibi algılandığı görülür.



Resim 58: Ponzo Yanılsmaları



Resim 59: Renk-ton yanılsaması

Resim 59da ise aynı tonda boyanmış A ve B karelerinden gölge de olduğu izlenimi verilen daha açıkmış gibi algılanmaktadır. Burada da biçimin ton değeri olarak etrafındaki verilerden nasıl etkilendiği görülmektedir. Bir biçim etrafı koyu ise açık, açık ise koyu algılanmaktadır.

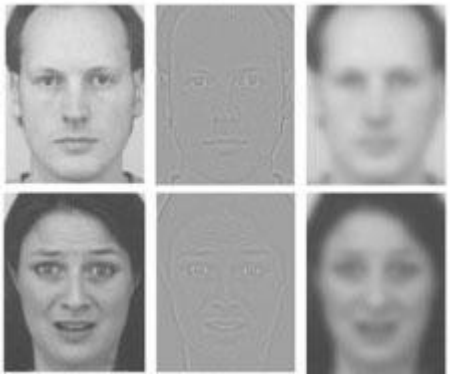
Bir diğer nokta ise beynin filtreleme sistemidir.

> *"Bilim insanları görsel sistemimizde de değişik uzamsal frekanslara duyarlı filtreler (hücreler) bulunduğunu ve farklı beyin bölgelerinin farklı frekanslara daha duyarlı olabileceğini öne sürüyor. Bu filtreleri daha iyi anlayabilmek için isterseniz aşağıdaki figüre hep beraber göz atalım: Bu figürde ilk kolonda bulunan resimler tıpkı günlük hayattaki algımız gibi. İşte bu resimler, aslında yanlarında bulunan iki farklı filtrenin birleşiminden meydana geliyor. İkinci kolonda yüksek uzamsal frekans bilgisi içeren resim, üçüncü kolondaysa düşük uzamsal frekans bilgisi içeren resim yer alıyor. Sizler de fark edeceksinizdir ki figüre uzaktan baktığınızda ikinci kolondaki görüntüler siliniyorken üçüncü kolon netleşmekte, yakından bakıncaysa tam tersi gerçekleşmekte. İşte, beynimizde de farklı hücrelerin farklı frekansları kodladıkları, daha sonra bunların birleştirildiği ve uzamsal algının gerçekleştiği düşünülüyor."*[86]

Resim 60da üç farklı kolonda üç farklı görüntü bulunmaktadır. Sol kolon normal bir çizim olup algı sistemi için herhangi bir uzaklıktan normal olarak algılanabilmektedir. İkinci kolon ise yüksek uzamsal frekans ile fark edilebilecek çizimler içermekte olup yalnızca yakın mesafeden bakılınca görünmektedirler. Sağ

[86] http://cvcl.mit.edu/hybrid_gallery/gallery.html

kolon ise ortadaki kolonun aksine düşük uzamsal frekansa sahip olup uzaklaştıkça görünür olmaktadır. *



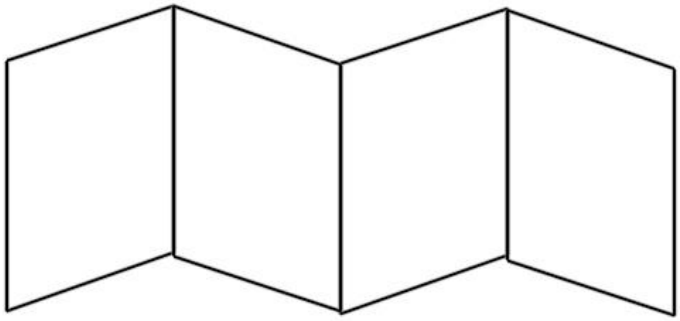
Resim 60: Filtre Resimler

Beynin algı esnasında çalışma sistemi daha öncede bahsedildiği gibi yüzeyde ki somut nesneleri algılarken gerçeği ile çağrışım ölçüsünde örtüştürme eğilimindeyken, daha soyutlamacı biçimlerde olanaklar arasında seçim yapma eğilimi gösterir.

> *"Biçim ruhbilimcileri, günlük yaşamın deneyimleriyle herhangi bir ilintisi bulunmayan biçimler söz konusu olduğunda bile, olası çeşitli çözümler arasından en yalınını seçmemizi kanıt göstererek kuramlarını güçlendirmeye çalışmaktadırlar. Bunun en somut örneği, eşkenar dörtgenlerden oluşma bir öbektir (Şekil 121). Çoğumuz, bu resimde yan yana sıralanmış dört adet eşkenar dörtgen değil, fakat üç yerinden katlanmış, dikdörtgen biçiminde bir şerit görürüz. Bu arada olası iki yorum vardır: Resimdeki, gözümüze dış kanatları öne katlanmış bir paravan ya da iskambil kâğıtlarından yapılma bir evin yukardan görünüşü gibi gözükebilir; bu yorumlardan hangisini yeğlediğimiz ise neredeyse bir rastlantıya bağlıdır. Aynı figürü birden çok yorum doğrultuşunda görmekte de güçlük çekmeyiz. Buna karşılık en büyük çabayı harcasak bile öne ve arkaya doğru uzanan dikdörtgenler yorumu ile eşkenar dörtgenler yorumu arasında yer alan, düzensiz biçimlerdeki çeşitli yüzeyleri gözümüzde canlandıramayız; matematiksel yoldan hesaplanabilecek bu türden sayısız biçimin var olduğunu, akıl yoluyla*

* Bu konu da http://www.biltek.tubitak.gov.tr/bilgipaket/duyular/index.html
http://serendip.brynmawr.edu/bb/blindspot1.html
http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/algilab.htm internet adreslerinden yararlanılmıştır.

kavramamız da bu durumda bir değişiklik yaratmayacaktır.''[87]



Şekil 21. Eşkenar Dörtgenler

Gördüğümüz biçimlerin salt retina üzerindeki görüntülerle algılanmadığını, bu biçimlerin, onlara dair bilgilerimiz paralelinde değişime uğratıldıkları bir gerçektir. Özellikle sanat öğrencilerinin rakursi kısımlarını çizerken, parçaları oranları noktasında göründükleri gibi değil oldukları gibi çizme eğilimlerinin sebebi budur.

4.2 Boya Maddesine Bağlı Yanılsama Gerçeği

''Nesnel verileri tuval dışına atan ressamlar, yüzeydeki görüntü ile nesnel dünya arasındaki bütün benzeşimleri yüzey dışında bırakmak istiyorlardı. Çünkü Bir görüntü gerçeğe yakin olduğu sürece aldatıcıdır. Modelin görünümüne yaklaştıkça kendi varlığını oluşturan özelliklerden uzaklaştığı sanısını yaratır. Yeniden sunum kendi özelliklerinden çok, ona kaynaklık eden modelin özelliklerini üstlendiğinde, gerçek model olduğunun yanılgısını yaratır. Dolayısıyla bu konudaki gerçeklik ölçütü yeniden sunum modeline yaklaştığı ölçüde kuvvet kazanmaktadır. Bu görüş, "Kopya Kuramı''na oranla bazı üstünlükler taşır. Konu açısından önemli olan yeniden sunumun gerçeği algılanabildiğine en yakin biçimde kopya etmesinden çok, uygun gözlem koşullarında izleyende, gerçek modelin yarattığı algısal etki ve beklentilere eş, duygular yaratması demektir. Yaşanılan gerçeklik içinde algıladığımız görüntülerde nesneler birbirlerinden kontür çizgileri ile ayrılmazlar. Nesneleri birbirinden

[87] Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, s:256

ayıran, daha önce de değindiğimiz gibi fon ile olan ilişkileridir. Ancak gerçekçi olarak niteliyebileceğimiz bir resimde kontür çizgileri vardır ve bu yanılsama da yeniden sunumun izleyende yarattığı algıyı, gerçek görüntünün izleyende yaratacağı algıya yaklaştırır."[88]

Klasik resmin temelinde yatan bu yanılsamacı anlayış, 1800lerin sonunda izlenimcilerin atmış olduğu cesur adımlarla kırılganlığa uğruyor, 1900lerin başında ise soyut sanat biçimleriyle doğayla olan bağını tamamen kesip atıyordu. Kandinsky ile başlayan ve soyutlamadan soyuta uzanan bu anlayış, iki farklı mantık üzerinde şekil buluyordu: Birincisi aklı ve düşünceyi temel alan yapısalcı eğilimler, ikincisi ise duyguyu temel alan dışavurumcu eğilimlerdi. Her iki düşünce de sanat doğadan bağlarını koparıp, kendi varlığını kendi enstrümanlarıyla ortaya koyuyordu.

Aklı ve düşünceyi sanatın temeline oturtan sanatçılardan Maleviç, duygu ve nesnelere dair bütün olguları resmin dışına bırakıyor ve resmin dışında olan her şeyi olması gerektiği gibi resmin dışında bırakıyordu. Pürizm olarak adlandırdığı resim anlayışını 'Beyaz Üstüne Siyah Kare' adlı 1912ye tarihlendirdiği çalışmasıyla sanatçı, içeriğin dışında biçim olarak da saf sanatı temsil ettiğini savunuyordu. Ona göre sanat dünyevi biçim ve duygulardan çok daha üstün bir 'şey'di ve bu üstün şey dünyevi arzu ve beklentilere cevap vermek için inşa edilemezdi. 'Üstün olan, en yukarıdaki' anlamında ki 'Süprema' sözcüğü O'nun için bu durumu anlatan en iyi ifade biçimi idi. Klasik anlamda nesnel dünyanın yansıtılması için bir araç olarak kullanılan yüzey, artık başlı başına bir varlık olarak değer bulmaktadır. Biçimlerin soyutluğu tuval yüzeyine bu anlamda bir somutluk kazandırıyordu. Yüzey kendi somutluğunu kendi varlığıyla ortaya koyuyordu. "Nesnenin boyunduruğundan kurtulmuş, temsili gerçeklik sorununa sırt çevirmiş bu tür saf soyut anlayışın Platon'un idealar kuramıyla doğrudan bir ilişkisi olduğundan da söz edilebilir. İdealar dünyası ile görüngüler dünyasını birbirinden ayıran, değişmez geçekliklerin idealar dünyasına, gölgelerden ibaret görünüşlerin görüngüler dünyasına ait olduğunu öne süren Platon'un düşüncelerini yansıtan Maleviç, Süprematist resimlerinde mutlak ve sonsuz olanın biçimsel ifadesini geliştirmeye çalışmış, 'saf' biçimlere derin anlamlar yüklemiştir."[89] Felsefenin ve Sofistik düşüncenin temellendirdiği bu anlamlar dünyası kendi değimiyle içeriksiz, kurtarılmış

[88] Derman, Agy, s:51,52
[89] Antmen, Agy, s:82

bir hiçlik dünyasıdır. ‘Beyaz Üstüne Siyah Kare’ de boşluk ve hiçlik beyaz kare de temsilin bulurken onun üzerinde bulunan siyah kare katışıksız, bozulmamış, kirlenmemiş duyguyu temsil eder.

Aynı dönemde De Stijl grubu benzer bir yaklaşımla eserler üretiyorlardı. Grubun önde gelen isimlerinden Mondrian ve The van Doesburg temel geometrik formlar ve renkler ile kompozisyonlar üretiyor ve bunları doğanın temel değişmez yasaları ile bağdaştırıyorlardı. Maleviç’in doğadan kesinlikle ayrı, üstün ve doğal olana karşıt olarak tuttuğu sanat yapıtının, bu anlayışta doğadan ayrı fakat doğaya karşıt bir şey olarak ortaya konmadığı görülür. Burada sanat yapıtı görüntü olarak doğadan ayrıştırılır fakat temel geometrik yapıların anlamsal biçim düzeni temel doğa yasaları üzerine şekillendirilir. Mondrian’ın siyah yatay ve dikey çizgiler ile parçalayıp, yer yer katışıksız renklerle renklendirdiği yüzey, geometrik bir düzenin tuval düzlemini kendi somut varlığına taşıması olarak değerlendirilebilir.

1920lerde, Maleviç ile birlikte çalışmalar yapmış olan Rus asıllı Polonyalı sanatçı Wladyslaw Strezeminski tuval yüzeyinin maddesel gerçekliğine vurgu yapan ve derinlik sorgulamalarına giden bir dizi çalışmalar yapıyordu. Rengin doğasına, renklerin ve biçimlerin sayısal orantılarına dair bu çalışmalar da Jonathan Crary’ın göz ve görsel algı üzerine yapmış olduğu çalışmaların etkisi vardır. Unism (Teklik/Birlik) olarak adlandırdığı resim anlayışında sanatçı:

> *“. İlk Unistik (Birlik) resmini 1925’de yapmıştı. Bu ilk çalışmaların düzlemsel yüzeyleri vardı; düzgün, renkten başka özelliği olmayan (süprematist enerjinin sembolü olarak, rengin öz varlığı), sıcak veya soğuk olarak rengin derecesini tanımlarken sözden daha etkiliydi ve transparant özellik taşıyordu. Bu renk formlarıyla birlikte asılı kalmış diğer formlar birbirine bağlanıyor veya yumuşak kontürlerle yüzerek ayrılıyorlardı. Çizgi rengin sınırıydı. Resimlerin merkezi bir strüktürü(yapısı) yoktu. “Unizm w Malarstiwie ” yazılarında Strzeminski “Modern resmin evriminden, Barok Dönem’in dramatik değerlerinden Unistik Konsept’e kadar, bir ressamlık-organizması (painterly-organism) olarak herkesin haberi olmalıdır .” diyordu. 1934’e kadar kütlesel biçimli ve renkli organizmalardan oluşan 8 yağlıboya resim yaptı. Bu resimlerin beşinde renk parçaları- mikroskopta görülebilen moleküllerle kıyaslanabilmeleri için- çok düzenliydiler. Kontrast etkisi*

için değil, link amacıyla birleşmişlerdi. Görümüz biraz dikkatle baktığımızda, bir gül'ün farklı tonlarını algılayabilir. Soğuk sarıdan çok açık 'celadon'a kadar... Burada holistik bir görüntü vardır. Bazen renkler dikey çizgilerle gergin bir etki yaratır ve güçlükle algılanan limitleri asimetrik bir form yaratır. Renklerin katı ve heyecan veren duruşları düzensiz dizilmiş guruplar oluşturur. Ve birçok olgu içeren yapıyı "factual-stucture" karıştırır. O kadar yoğundur ki, yüzeyin altındaki gölgeler arasındaki farklılıklar ancak çok incelenirse görülür. 13. ve 14. Kompozisyonda (Resim 61, 62) bu problem farklı bir yöntemle çözülür, renkler katı ve bütündür. (soğuk mavi no.14 ve soğuk sarı no.13) Yüzeyin bütününde dairelerden oluşan biçimler veya kare resimlerin tam ortasında yatay ve yersiz olarak dağılan kenarlarda düzenle konsantre olan bir sistem oluştururlar. Göz resmin derinliklerine dalar ve kompozisyonun olarak içerde ve dışarda devam ettiğini hayal ettirir. 1934'de yapılmış iki resim 'Unistik Deneyler'in sonunda yer alır. Bunlar Malevich'in "sanatsal form doğa kadar natürel olabilir mi?" sorusunun cevabıdır. 'Yaratıcı'nın verdiği fiziksel, görsel, zihinsel zamana ait limit içinde doğan kapalı organizmalardır. Bir organizma limitleri aştığında, Unism (Birlik) en son noktasına ulaşmıştır."[90]

The first Unistic painting comes from 1925. The first five Unistic paintings have flat surfaces, they are smooth, and are nothing but colour ("not colour as a sign of Suprematist energy, but colour in its direct essence").15 The colour: warm or somewhat cool (it is easier to define the temperature than to give the name of the colour), is particularly transparent. Within this colour forms are suspended forms which contact each other or float away; with soft contours. The line is the limit of the colour, the paintings do not have a centrifugal structure. Towards the end of his text Unizm w malarstwie, Strzeminski wrote that one has to be aware of the evolution of modern painting from the dramatic quality of the Baroque to the Unistic conception of a painting as a painterlyorganism.16 Eight factural Unistic paintings produced up to 1934, are organisms built of a mass of forms and colours. In five of these paintings the particles of colour are formed regularly (so that they can be compared to the molecules seen through a microscope). They are grouped not for the effect of contrasts, but to link them. The eye can - with some effort - discover shades of rose colour, yellow in a warm or coolish tone, up to light celadon - the meaning is in a holistic view. The colour is sometimes made equally tense, by means of horizontal lines, its haradly visible boundaries create a contour of an asymmetric form; the tension of the colour creates sometimes irregularly arranged groups, mes the factural structure is so dense that the differences betweer the shades appear from under the surface only after a very close scrutiny. Unistic Compositions no. 13 and 14 solve the same problem in a different way - they are of solid colour (cool blue no. 14 and cool yellow no.13). The facture which forms the circles or the system of vertical undulating lines disperses in the centre of

[90] Janina Ladnowska, "**The Open Work of the Master Builder**", Wladyslaw Strezeminski, On the 100th Anniversary of His Birth, Lodz, Poland, Muzeum Sztuki Press, S. Krajewski, 1993 s:27, 28
(Türkçesi: Ceylan Mutlu)

square paintings and concentrates regularly near the edge. The eye wanders deep into the painting and one can imagine that the composition may be continued infinitely both deep into the painting, and outside. These two paintings from 1934 stand at the end of Unistic experiments Unistic paintings answer the question asked of Malevich, whether artistic form can be as natural as nature. They are closed organisms inborn in the limits given by the "creator" - physical, visual, mental temporal. When the organism crossed the limits - Unism reached its end.

Bütün bu birlik düşüncesi Strezeminski'nin tuvallerini üçüncü boyuttan alıkoyamadığını görürüz. Unistik çalışmaları iki farklı biçim dilinde oluşmuşlardır çalışmalarının bir kısmı Resim 61 ve 62 de görüldüğü gibi tek renkle boyanmış yüzeylerin aynı tonda boya katmanları ile rölyefik biçimlerle biçimlendirilmişken, bir kısmı resim 63te görüldüğü gibi birkaç rengin bir araya gelerek oluşturduğu soyut kompozisyonlardır. Bu resimlerde de renkler Mondrian ya da Maleviç'te olduğu gibi düz renk katmanları olarak uygulanmayıp, düzenli bir ritme sahip derinliği olan boya kanalları olarak sürülmüşlerdir. Bu dokusal yapı bile minimal düzeyde olsa bile yüzeyde bir derinlik etkisi yaratmaktadır.

Unistik Kompozisyon No:13 ve No:14 de geri dönersek derinlik yanılsaması anlamında yüzeyin sıfır noktasına indirgenmesi mümkün görünmemektedir. Sanatçının

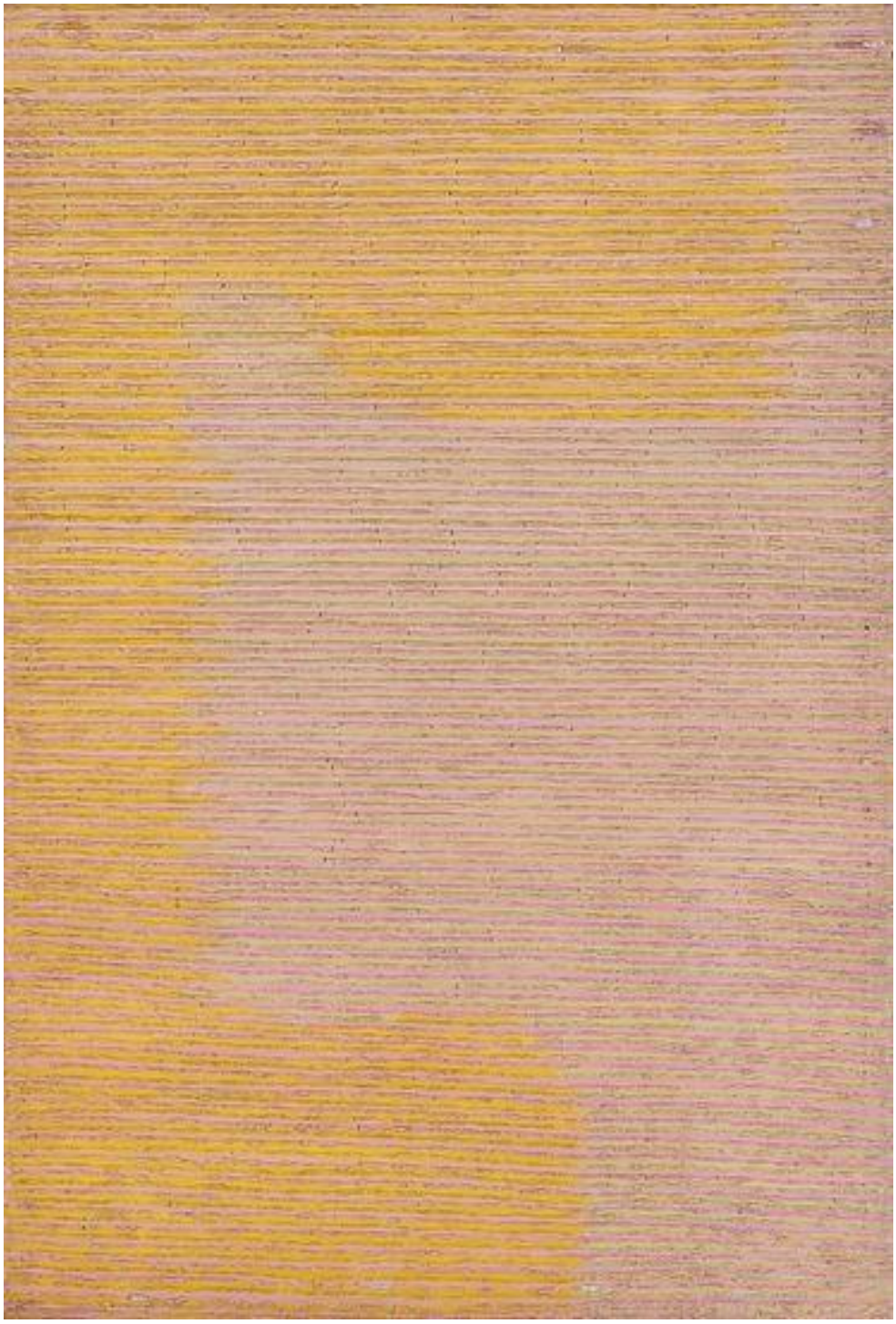


Resim 61: Strezeminski, 'Unistik Kompozisyon No:13', 1934, T.Ü.Y.B.



Resim 62: Strezeminski, ‘Unistik Kompozisyon No:14’, 1934, T.Ü.Y.B.

yüzeyde boya katmanlarıyla oluşturmuş olduğu dokusal yapı, psikolojik olarak tuvallerin orta noktalarının yüzeyden kopup bize doğru geliyormuş yanılsamasını sağlar. Optik Sanatta sıkça rastlayabileceğimiz uzaysal, soyut bir derinlik algısı ilk bakışta okunmaktadır.



Resim 63: Strezeminski, 'Unistik Kompozisyon No:9', 1931, T.Ü.Y.B.

Bu derinlik somut bir üç boyutluluk yanılsaması değildi belki ama özünde yüzeyi parçalayan, onu üç boyuta taşıyan bir derinlikti. Soyut olan biçim somut bir espasa sahip değildi ama gözün onu üç boyutlu algılaması kaçınılmazdı.

Strzeminski'nin Unizm teorisi içinde tanımladığı resim, sanatsal ifade olarak, kesinlikle, belirttiği tuval yüzeyinin boyayla kaplı, limitli bir çerçeve olduğudur. Erken dönemlerdeki dualist sanat(dualizm), formun kendisi ile "sanata dışardan gelen" elemanların, anlam ve ifadenin kaynakları olduğunu belirtir. Dualizm saf sanat görüşünü maskelemişti. Strzeminski'ye göre sanata giden yol "kendi varlığı içinde otantikti" ve dualizmi yadsıyarak Unizm'e doğru giden bir yoldu. Resmi olduğu gibi gösteren biryol; formun anti-illuzyonist bütünlüğüydü. Uzay, duygu ve anlatımın sonucu olarak illüzyon elimine ediliyordu. Buradaki yaratıcılık, sistemin birliğini sağlamaya yönelerek, başarılı bir ayıklama ve azaltma ile formun alacağı enson şekille, sanatın ve dünyanın objektif birliğini hedefliyordu. Srezeminski'ye göre, "soyut resimde form, anlamını ve sistemini dışardan almazdı. 'Plastik Sistem'i ve görünen doğayı içerden ve kendi kurallarının dışında bir bilinçle iki taraflı adapte ediyordu. Gözlem ve fenomenin çalışılması elemanları birbirine bağlayarak, birlik ve organik değer katsada, abstre, somut-realist resim elemanlarını plastik sanat kavramı içindeki resmin gerçekleştirilen nesnel yanından alıyordu.

(….)

Yağlıboya resim yönteminde,"fırçanın ucundaki göz", Strzeminski'nin işlerinde önemli rol oynadı. 'Unist' resimde yüzeyin birliği için görsel doğrular üzerinde çalışırken, tuval yüzeyini her tarafı eşit düzgünlükte bir boya pigmenti ile kaplardı. Ancak, değişik tonlar, birbirini dengeleyen biçimler ve arka plan ve pürtüklü bir doku ile algılanması imkânsız olan uzay ve zaman hareket'ini gözü döndürerek, bir bakışta görmeyi sağlar ve yüzey illüzyonunu elimine eder. Yok olan şeyin altında bir gerçek saklıydı, yüzeyin görüntüsü 'algılanmayan'ın içinde yoğunlaşmıştı. Yöntem olarak dünyayı plastik değerlerle görünür hale getirmek, yüzeyi renk ve biçimlerle kaplamak 'Unist Resim'de betimlemeyi yok ediyordu. Burada sanatçı gözünün görevi, tuval yüzeyini kapatırken sürekli olarak seyircinin gözünden betimlemeyi saklamaktı.

In his theory of Unism Strzeminski defined painting as a constant of the artistic discourse and stated that what we can certainly say about a painting is that it is a flat canvas surface covered with paint and limited by a frame. Earlier, dualist art was based on the opposition between form itself and "elements alien to art" that were the source of meaning and expression. Dualism masked the purely formal aspect of art. According to Strzeminski the way to an art "authentic in its very essence" leads through the refusal of dualism to unism, a system that shows painting "such as it really is", in an anti-illusionist unity of form. Space, emotion, narration, and finally illusion should be eliminated from the work. Creation lies in successive reduction aiming towards the unity of a system that in its most extreme form leads to the objective unity of world and art. "Abstract painting does not take its formative means and systems from the outside" ,

wrote Strzeminski, "by mutually adapting the plastic system and visible nature, but from the inside, out of the laws of its own logic, through observation and the study of the phenomena that link all the elements of a painting, giving it unity and organic quality. Abstract concrete realist painting draws its elements from a concept of plastic art that has the realisation of the painting as its objective".

(….)

The process of painting, the "eye at the end of a brush", played a particular role in Strzeminski's work. Striving for the visual truth contained in the unity of the pictorial surface of Unist paintings he covered the surface with an even layer of pigment. By means of varied tones, by balancing shapes and background, by the roughness of texture he rendered impossible the perception of action in time and space and torced the eye to see in a glimpse what was not: illusion eliminated by surface. Truth concealed in an absence, the vision of a surface condensed in non-perceiving. As a process of making the world apparent by plastic means, the process of covering a surface with colours and shapes became in Unist painting the destruction of representation. The role of the painter's eye in covering the surface was to constantly hide representation from the viewer's eye." "[91]

O'na göre resim, sadece görülmek için yapılan, rengin nesneleri görünür kılan ara eleman değil resmin temel elamanı olduğu ve varlığıyla yüzeyde yer aldığı bir fenomendi. Resim sanatçının ürettiği yapısalcı, ütopik bir varlıktı. Doğanın rastlantısal varlığının karşısında zihin tarafından, soyut uzaysal ritme sahip saf unistik bir sistemle kurgulanmış sağlam bir strüktürdü.

"Bununla birlikte, Unist Resimde yüzeyin 'mutlak' formu saklaması, resmin tarihini kavramsal kıldığı için değildir. Strzeminski formun aslını ararken, otonom evrimin tarihine inmiş, sanatta zaman ve uzayın kategorilerini, renk ve biçimin dualitesinin üstesinden gelmeyi, deformasyon ve redüksiyon(azaltma)nın hikâyesini, formu düzenlemenin kurallarını incelemiştir. Sonuç olarak, görsel içeriğin düzenlenmesi/ organize edilmesi Strzeminski'nin teorisinin anahtarıdır. Gözün, haklarından yoksun bırakılarak, zihnin düzenlemesine ve bilince bağlanmasıdır.

However, if the surface of Unist paintings concealed absolute form it did so only because it conceptualized the history of painting. In his search for the essence of form Strzeminski called upon the history of its autonomous evolution, the history of the following: the categories of time and space in art, overcoming the dualism of shapes and colours, the story of deformation and reduction, the laws of the organisation of form. In the final effect the organisation of visual content, a key notion in Strzeminski's

[91] Andrzej TUROWSKI, "**The Physiology of thr Eye**", 'Wladyslaw Strezeminski, On the 100th Anniversary of His Birth' Lodz, Poland, Muzeum Sztuki Press, S. Krajewski, 1993, s:34, 35, 36 (Türkçesi: Ceylan Mutlu)

theory, deprived the eye of its rights, subordinating it to consciousness and to the organisation of the mind." [92]

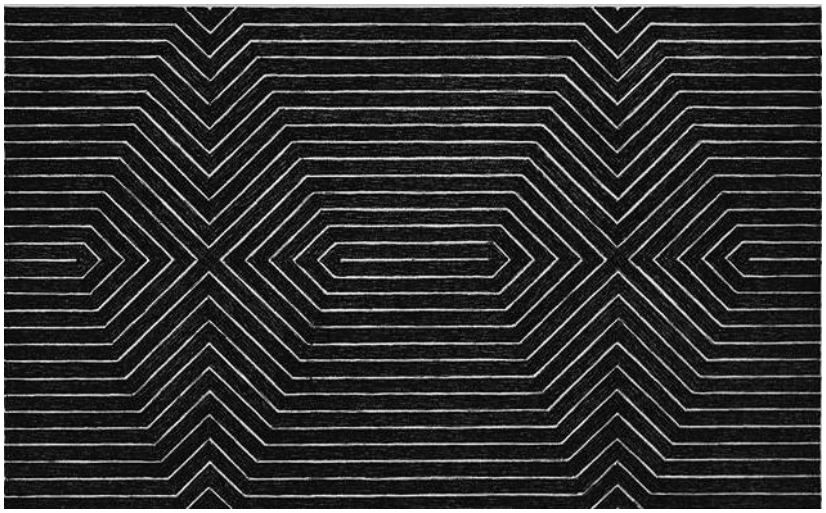
Benzer eğilimlerin 1950ler de Amerikan Dışavurumcularında temel problematik olarak ele alındığını görmekteyiz. Tuvalin kendisinin bir gerçeklik olarak hatta sanatın ta kendisi olarak sunulduğu bu dönemde yine iki eğilim görmekteyiz. 1920lerde 'Duygusal' ve 'Akılcı' diye yaptığımız ayrımı, burada 'Aksiyon Resmi' ve 'Boyasal Alan Resmi' olarak yapmaktayız. Bölüm 4.3te renk anlayışları kapsamında ele aldığımız sanatçılara ve çalışmalarına, bu başlık altında resim anlayışları ve biçimsel örgüleri açısından yaklaşılacaktır.

Frank Stella, 1959 yılında Pratt Enstitüsü'nde verdiği konferansta kendi resimlerinin oluşum süreci için:

"……. *Önüme yine iki sorun çıktı birincisi mekânsal, diğeri yöntemseldi. Birincisinde, ilişkisel resimle, yani çeşitli öğeleri birbirleriyle dengelemek meselesiyle ilgili bir çare bulmam gerekiyordu. Çare belliydi: Simetri –resmin her yeri aynı olacaktı. Ama bu espastan feragat etmeden nasıl yapılacaktı? Açık bir yüzeye uygulanan simetrik bir imge ya da konfigürasyon, mekan yanılsamasında dengeli durmaz. Sonuçta vardığım çözüm –ki herhalde ancak bir iki çözümü vardır bunun ve renk yoğunluğu da benim bildiğim tek çözümdü- belli bir biçim düzeninin kurulmasıyla, mekân yanılsamasını resimden söküp atmaktaydı. Mesele, bu tasarımsal çözümü bütünleyen bir boya uygulama yöntemi bulmaya kalmıştı. Bu sorun da geleneksel boyacının tekniklerini ve araçlarını kullanmamla çözüldü."* [93] diyordu.

Resim 64 te gördüğümüz çalışma onun bir süre gerçekleştirmiş olduğu tekrenkli yüzeyler üzerine çizgilerle oluşturduğu kompozisyonların bir örneğidir. Optik olarak titreşimlerin ve oyunların algılandığı bu çalışmalar, yer yer yerini tuvalin klasik kenarlarının parçalanıp yüzeyin kenarlarıyla başlı başına bir biçim haline geldiği çalışmalara bırakıyordu (Resim 65). Tuval kendi başına bir heykel gibi biçim kazanıyordu.

[92] Turowski, Agy, s:45
[93] Antmen, Agy, s:186



Resim 64: Frank Stella, ‘ Turkish Mambo’, 1967, Taşbaskı, 38.1 x 55.56 cm, Whitney Museum of American Art



Resim 65: Frank Stella, ‘Çok ya da Az’, 1964, Tuval Üzeri Metalik Çinko Tozu Karıştırılmış Akrilik Frank Stella, ‘ Turkish Mambo’Emisyon, 300 x 418 cm

Minimalist anlayışın temsilcileri arasında da gösterilen sanatçı, tuval düzleminin dört köşeli şeklini parçalayan bu tavrı belki de minimalizmin yüzeyden kopup üç boyutlu minimal biçimlere ulaşan sanat tavrının da temelini oluşturuyordu.

Sanatçının çok renkli yüzeylerle oluşturduğu çalışmalar (Resim 41) yine aynı dönemlerinde ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalarda da tuvalin dikdörtgen biçiminin parçalandığı, heykelsi bir yapıya kavuştuğu ve Noland’ın çalışmalarında da göreceğimiz renkli alanların temel yapıyı oluşturduğu gözlemlenmektedir. Klasik anlayışa bu

başkaldırı da sanatçı yaptığı çalışmalar için ne tuval ne de heykel terimini kullanmak istemiyor, onlar için 'Spesifik Nesneler' terimini kullanıyordu.

Barnett Newman tıpkı Mark Rothko gibi daha ilkel bir dürtü ile yüzeye yaklaşıyordu. İndirgemeci bir anlayışla resimsel dili iki temel üzerine oturtturuyordu: "*ilki, geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi, bu alanı bölen ya da kesen başka bir renk sütunu. İnsanlığın ilk ifade biçimini, 'içinde bulundukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış' olarak niteler.*"[94]



Resim 66: Barnett Newman, 'Geceyarısı Mavisi' 1970, Tuval Üzeri Akrilik, 193 x 239 cm,

Büyük renk alanlarının dikine çizgilerle bölerek oluşturduğu kompozisyonlarında, bu dikine üçüncü boyuta açılan yarıklar izlenimini verir. Yüzeyde daima şiddetli renk karşıtlıkları görürüz (Resim 66 ve 46). Sanatçının savunmuş olduğu

[94] Lynton, Agy, s. 238

primitif etkiler biçimsel bir primitiflik değil yaklaşımsal bir tavırdı. Yüzey en sade bir biçimde boyanıyor ve yine aynı sadelikte birkaç parçaya bölünüyordu. Saf renklerin ve biçimlerin en ilkel bir duruma gönderme yaptığını okumak pekte zor olmasa gerek.

Newman ile benzer sanatsal düşüncelere sahip Mark Rothko ise dikine kullandığı tuvallerini tıpkı Newman gibi birkaç parçaya bölüyordu (Resim 67). Genel yapı itibariyle birbirine benzese de Rothko'un biçim dili Newman'dan oldukça farklı görünür. Newman yüzeye yarıklar açarak derine giderken, Rothko zemin üzerine renkler bindirerek bize doğru gelen bir yapı inşa eder. Newman'da renk alanları keskin çizgilerle ayırılıp net alanlar yaratılırken, Rothko'da birbiri kesin çizgilerle ayıran alanlara rastlanmaz, her bir alan diğer alan içinde eriyip gitmektedir. Klasik resim üslubuyla karşılaştırma yaparsak, Newman, çizgisellik ve mutlak bellikle Rönesans'ı temsil ederken Rothko, gölgesellik ve oranlı bellilikle Barok'u temsil eder. Hiçbir renk diğerinden mutlak bir şekilde ayrılamaz, tıpkı Olitski de olduğu gibi.



Resim 67: Mark Rothko, 'İsimsiz- Violet, Siyah, Turuncu, Sarı, Beyaz ve Kırmızı', 1949, T.Ü.Y.B., 207x167.6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York,

Bu konu çerçevesinde ele alabileceğimiz bir diğer sanatçı Clyfford Still, daha organik denilebilecek yüzeyler elde ediyordu. Avrupa sanatını bütünüyle reddederken, biçimsel, renksel ve ifade edici bütün unsurlardan resmini kurtarma çabasına giriyordu. Resimlerine nesnel dünyayla bağlantı kurmamaları için isim yerine numara vermeyi tercih edişi de bu anlayışın bir sonucuydu. Fakat Still'in çalışmalarına baktığımızda, dönemin diğer sanatçılarına göre daha yaşamsal ve dünyaya aitmişler gibi dururlar. Resimlerin tamamında boyası dökülmüş, eski bir duvar izlenimi vardır. "…. *hepsi kendi renginde, kenarları kırık ya da aşınmış gibi duran, yoğunluk ve ağırlık duyumu vermek için pürüzlü yüzeylerden oluşan, düz, dikey biçimlerden meydana gelmiştir. Bu biçimler daha donuk olarak boyanmış olsalardı, zamanla yıpranmış aşınmış büyük afişlerin asıldığı tahta perdeler izlenimi verebilirdi. Renk renk boyanmış yüzeyleriyle korkuyu uyandıran, ürkütücü doğal felaketleri anımsatan bir görünümleri*

vardır. Dikey oluşları duruşumuzu yansıtır, ancak aynı zamanda yükselme ve düşme izlenimi de verir. Parlak, göz alıcı renk şeritleri, büyük ve karanlık engeller arasında yolunu bulmaya çalışan ışık duyumunu simgeler."[95] *(Resim 68)*

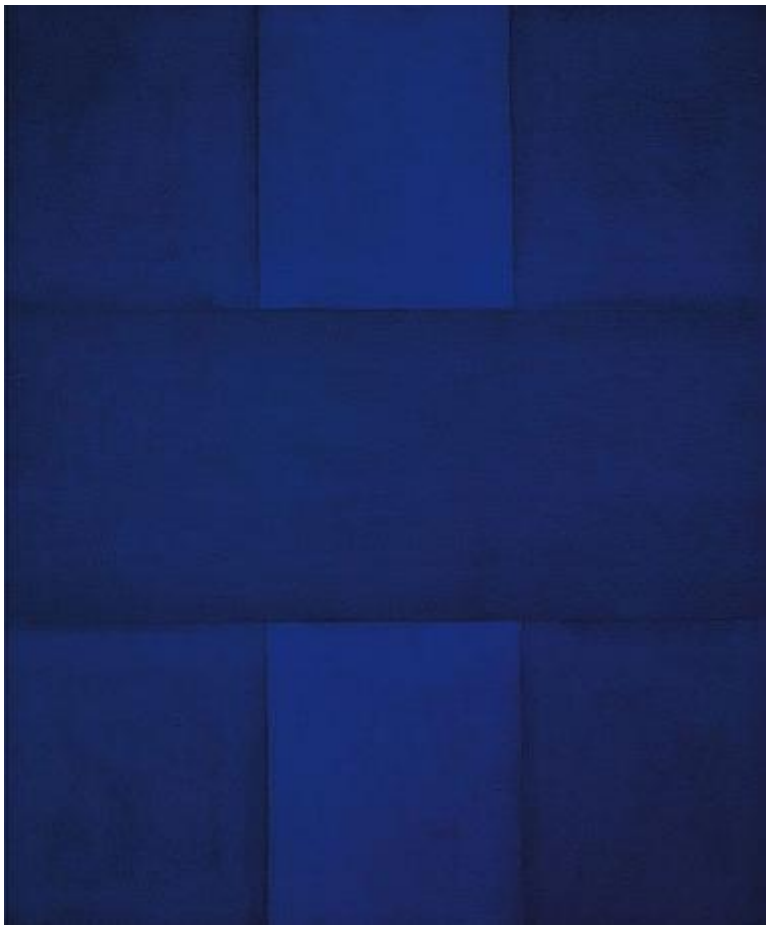


Resim 68: Clyfford Still, 'İsimsiz', 1951-1952; T.Ü.Y.B, 288x396cm, SFMOMA

Kompozisyonlarında renk etkilerinden dolayı derine giden boşluklar ilk bakışta göze çarpar. Renk tonlamaları açıktan koyuya doğru bir derinlik oluşturur. Amaç olarak tuval nesnesi ön plana çıkarılsa da özellikle renksel etkilerin güçlü bir üç boyutluluk oluşturduğu görülür.

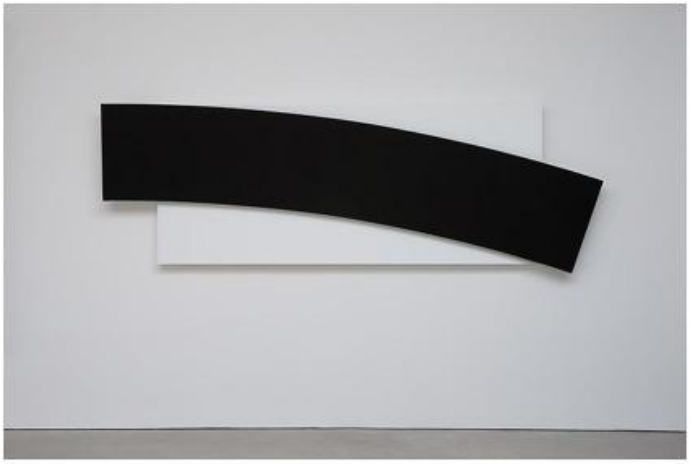
Ad Reinhardt tuvalin yassılığı içinde yüzeye en yakın duran isimdir. Yüzeyi birbirine oldukça yakın tonlarda boyadığı geometrik formlarla bölerken minimal biçim ve minimal renk anlayışını hâkim kılıyordu. Son yılarında yaptığı çalışmalarında tuvale yerleştirdiği haç biçimiyle yüzeyde bir parçalanma meydana getiriyor, belki de Maleviç'e göndermelerde bulunuyordu. Ancak sanatçının yüzeyde kalmaya eğilimli bu çalışmalarında da oldukça minimize edilmiş olsa da iki farklı ton değeri arasında bir derinlik oluşmaktadır. Bunun da ötesinde ortaya yerleştirilen haça ya da soyut biçime diğer alanlar zemin işlevi görüyorlardı.

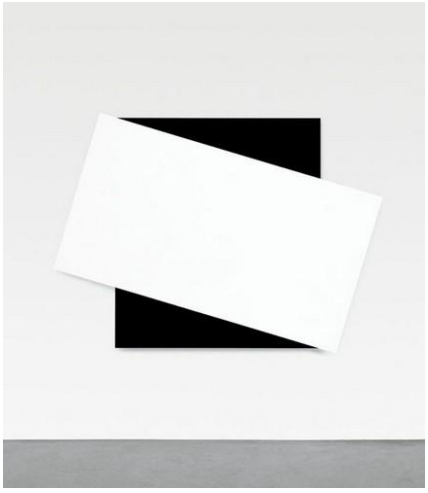
[95] Lynton, Agy, s. 238



Resim 69: Ad Reinhardt, 'Soyut Kompozisyon, Mavi', 1952, T.Ü.Y.B., 30 x 25 inç.
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Ellsworth Kelly de Stella gibi tuvalin nesnel varlığını vurgulayan çalışmalar yapıyordu. Belki de iki sanatçının da Minimalist sanat içerisinde gösterilmelerinin sebebi bu olsa gerek. Onun çalışmalarında da tuval, eni boyu dışında şasinin kalınlığıyla sağlanan derinliğe sahiptir. Renk alanları pürüzsüz bir şekilde oluşturulmakta, oldukça şiddetli ve saf renk tonlarıyla renklendirilmekteydi. Resim 49 da olduğu gibi renk alanları birbirlerinden keskin hatlarıyla ayrılmakta, yüzey gerilimi bu şiddetli renkler sayesinde sağlanmaktaydı. Sanatçının tıpkı Stella gibi tuvalin dörtkenarına karşı başkaldırısı, ya değişik geometrik şekillerdeki (yamuk, elips, beşgen, vb.) tuvallerle ya da genelde yer düzleminin paralelliğine aykırı üst üste bindirilmiş tuvallerle ortaya konuyordu.





Resim 70: Ellsworth Kelly, Black Curve Diagonal (2010)

Resim 71: Ellsworth Kelly, 'Beyaz Diyagonal II', 2008, İki Parçalı T.Ü.Y.B., 169x231 cm



Resim 72: Ellsworth Kelly'e ait iki çalışma

Resim 70 ve 71 deki gibi çalışmalarında yanılsama alanı gerçek bir üç boyutluluğa taşınır. Üstteki ve alttaki ya da öndeki ve arkadaki kavramı nesnel olarak vurgulanmakta olup, ön ve arkadaki arasındaki renk karşıtlığının bu durumu renklerin tezatlığı ve buna bağlı olarak birbirlerini itmesiyle daha da güçlendirilir. Renklendirilmiş yüzeyler olarak yan yana gelen tuvallerin oluşturduğu kompozisyonlarında ise, yan yana geliş durumlarına bağlı olarak: tuvaller bitişik durumda ise, birimler tek bir tuval gibi algılanarak renklerin geriliminden doğan bir ileri geri kavramı oluşmakta, tuvaller birbirinden ayrık bir durumda yan yana geliyorsa,

birimlerin heykelsi bir durum içinde yanılsamadan uzak bir durum ortaya koydukları gözlemlenir. Bu durumda tuval yüzeyine herhangi bir müdahale olmadığından yanılsamadan söz etmekte mümkün olmamaktadır.

Bütün bu sanat anlayışları tuval yüzeyini yüzey olarak kendi yüzeyselliği içinde bırakmayı başaramayıp, nesnel biçimlerle olmasa da renkle onu parçalayıp üç boyuta taşımışlardır.

4.3 Resim Yüzeyinde Derinlik Yanılsamasının Ortadan Kaldırılması

> *"İlkel sanatçı, örneğin bir yüzü kopya etmek yerine, basit biçimlerle bir yüz oluşturuyordu. Mısırlılar ise gördüklerinden çok bildiklerini betimliyordu. Yunan ve Roma sanatı, bu kalıpsal biçimlere can kattı. Ortaçağ sanatı, bu biçimleri kutsal öyküyü anlatmada kullandı. Çin sanatı ise, onları düşünsel içedalış amaçlarına yöneltti. Fakat bu kalıp-biçimlerden hiçbiri, sanatçıyı, 'gördüğünü resmetmeye' itmiyordu. Bu düşünce yalnızca Rönesans'ta doğdu. Başlangıçta her şey yolunda gibiydi. Bilimsel perspektif, sfumato (giderek erime), Venedikli sanatçıların renkleri, devinim ve ifade, sanatçının kendini çevreleyen dünyayı betimlemesinde kullandığı araçlara eklendi. Fakat her kuşak, sanatçıları gerçekten gördüklerini resmetmek yerine, öğrendikleri biçimleri uygulamaya zorlayan, umulmadık 'direnç merkezlerinin', geleneksel alışkanlık kalelerinin hâlâ var olduğunu anlıyordu. XIX. yüzyılın başkaldırıcıları, tüm bu geleneksel alışkıları silip süpürmeye karar verdiler. İzlenimciler, kendi yöntemlerinin, görüntü olgusunu 'bilimsel kesinlik'le tuvale geçirmeye yettiğini ilân edinceye dek bu alışkılar bir bir göğüslendi."*[96]

Soyut sanatın hem kuramcıları hem de uygulayıcıları olan sanatçılar ise daha güç olan bir şeyi, doğayı ve geleneğin bütün kuramlarını ve kurallarını sanatın dışında bırakmayı savundular. Bu kökten bir kopuşu temsil ediyordu. Gelenekle tek bağları tuvalin ve boyanın maddesel gerçeğiydi. Klasik betimleme biçimleri ve araçları, sanat fikri modern çağın sanatında yer almamalıydı.

---

[96] Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**: S:372, 373

Öncelikle betimlemeci sanat tavrı tuvalin dışında kalmalıydı. Sanatçı yüzeyi boyarken biçimsel kaynağını, nesnel dünyadan değil kendi içtepilerinden ya da aklın gücünden almalıydı. Soyutlamacı eğilimlerle nesnel dünyanın, aklın ve duygunun emrine verildiği çalışmalar saf soyut sanata geçiş noktası olarak görülebilir.

Renk alanlarıyla oluşturulmaya başlanan soyut sanat biçimleri doğayla görsel anlamda bütün bağlarını koparmış oluyordu. Daha önce de bahsedildiği gibi iki farklı eğilim bu noktada yeni sanatsal biçim dilini oluşturuyordu: duyguyu temel alan sanatsal formlar ve aklı, pozitif düşünceyi temel alan sanatsal formlar.

Klasik sanatın çizgi, hava ve renk perspektifi yardımıyla yüzeyde oluşturduğu betimlemeci sanat anlayışının ortadan kalkması, yeni sanat anlayışının bu plastik enstrümanlara artık ihtiyaç duymadığı anlamına gelmekteydi. Fakat göz ardı edilmemesi gereken nokta, İzlenimcilerin ve Kübistlerin bilinçle kullandığı 'Renk Perspektifi', iki rengi yan yana koyduğumuz anda kendiliğinden oluşmaktadır.

Tuval düzlemini, 'boyasal alan resmi' kavramı çerçevesinde kullanan sanatçılar, tuvalin kendi varlığını salt soyut biçimlerle ikonlaştırıyor, sanatsal varlığın biricik nesnesi haline getiriyorlardı. Tuval düzlemi klasik sanat anlayışında resim için bir araçken ve izlenim esnasında üç boyutluluk yanılsamasının etkisiyle görmezden gelinirken, bu yeni sanat anlayışında sanatın ana unsuru haline dönüşüyordu. Onun düzlemselliği, sonradan algılanan değil artık ilk bakışta göze çarpan ana unsurdu.

Bu noktada bir derinlik yanılsamasından bahsedeceksek bu yalnızca renklerin ve biçimlerin sıralanışına bağlı olan optik ve psikolojik bir derinlik yanılsaması olacaktır. Yüzeye bir nokta, bir çizgi ya da herhangi bir renk alanı koyduğumuzda derinlik çağrışımı kaçınılmaz gibi görünmektedir. Bu noktada, çağrışımın sebebi olan optik ve psikolojik etkenlerin, bilimsel veriler ışığında elimine edilmesi gerekmektedir.

Yanılsama ya da derinlik algısının ortadan kaldırılabilmesi için biçimlerin görsel dünyayla ilişkisinin tamamen kesilmesi gerekmektedir. Çünkü yüzeydeki biçimler alılmayıcı tarafından anlamlandırılmaya başladığı an nesnel dünya ile ilişki içerisine girmekte ve beyin tarafından yorumlanmaya, bu paralelde algıda

nesnelleştirilmeye üç boyutlu hale dönüştürülmeye başlanmaktadır. Algının doğası gereği, -nesne uzamsız olamayacağından- nesne uzamda bir noktaya yerleştirilmekte, başka bir deyişle ona mekân kazandırılmaktadır. Boşluk olgusu, mekân olgusunu çağrıştırır. Biçim, mekânla ilişkilendirilir ilişkilendirilmez, psikolojik olarak düzlemde bir sıralanma işlemine, yani öndeki-arkadaki ilişkisine maruz kalır. Bu yanılgının ortadan kaldırılması için biçimlerimiz salt soyut biçimler olmalıdır.

Ancak bu ilişki soyut biçimler için de geçerlidir. Somut nesnellikten arındırılan yüzey, biçimlerin yerleşimi ile ortaya çıkan zemin-figür ilişkisinden de kurtarılmalıdır. Herhangi bir alan diğer alana zemin teşkil ediyorsa, öndeki ve arkadaki düşüncesi ortaya çıkar, ön-arka ilişkisi mesafe algısını bu da yüzeysel ya da derinsel bir yanılsamayı ortaya çıkarır. Bu yanılsamanın temelinde yatan ana unsurlar, iki biçimin birbiriyle kurmuş olduğu biçimsel ilişkiler çerçevesinde ortaya çıkar. Birimlerin yüzey üzerinde yerleşimleri, ton değerleri ve renk derecelendirmeleri bu yanılsamayı oluşturur.

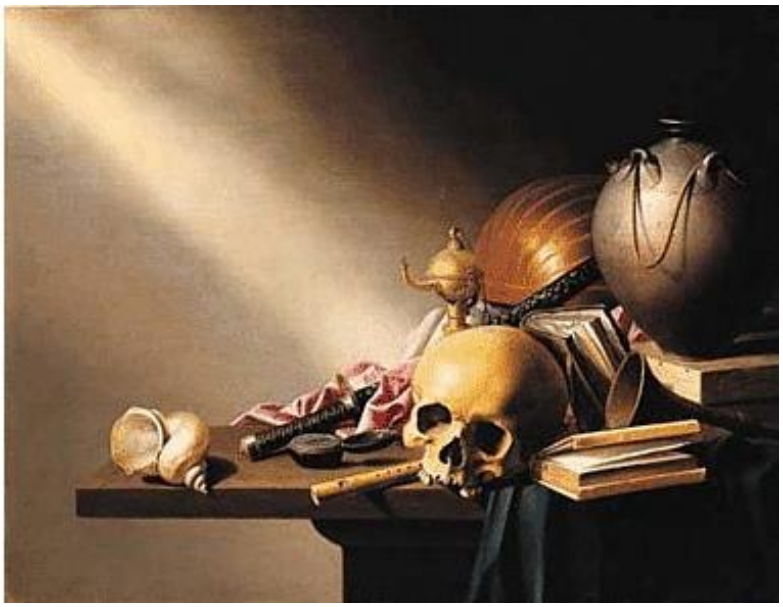
Sonuç kısmında detaylı olarak anlatılacak bu konuda temel olarak ele alınması gereken nokta, yüzeyde biçimlerin matematiksel olarak belirli oranlarda yan yana getirilmesi, renk doygunluk ve ışık değerlerinin eşitlenmesi ve ışık gölge etkisi yaratacak unsurların ortadan kaldırılması ve renk perspektifine bağlı olarak oluşan derinlik çağrışımının ortadan kaldırılması olacaktır.

SONUÇ

Resim yüzeyi kendine yeni bir dünya yaratmamalı ve yüzeyinin sınırladığı alan ile kendi başına bir varlık olarak nesnel dünya içerisinde kendi yerini almalıdır. Onun varlığı başlı başına kendisinden ibaret olmalıdır. Yeni bir mekân ya da yeni bir yanılsama alanı yaratıp kendi varlığını bu mekân içinde kaybetmemelidir.

Yanılsamanın resmin dışın da bırakılması, 'onun' en saf duyguyla, olduğu gibi algılanmasını sağlayacaktır. Resim alanı gerçekliğini, üzerine resmedilen nesnelerden değil kendi varlık alanından almalıdır. Yapılması gereken düzlemin kendi içinde iki boyutlu olarak değerlendirilmesidir. Bunun için:

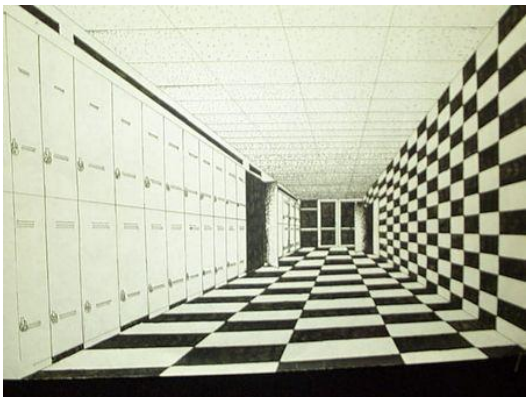
1 Kompozisyon nesnel biçimler kullanılmadan, saf soyut biçimlerle kurgulanmalıdır. Nesnel biçimlerle oluşturulan kompozisyonlar, yanılsama algısı yaratırlar. (Resim 73)

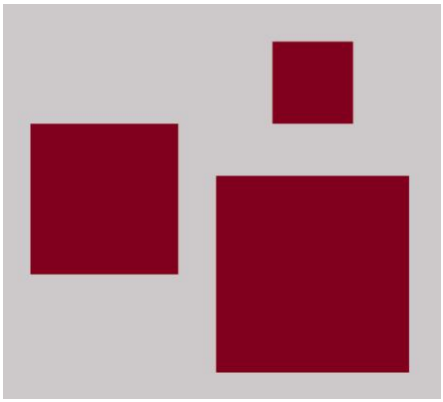


Resim 73: Harmen Steenwyck, 'İnsan Hayatının Beyhudeliğine Karşı Bir Alegori', 1640, Ahşap Panel Üzeri Yağlı Boya

2 Mesafe ve mekân algısı oluşturacak ipuçları elimine edilmelidir. Gözlem alanımız içerisinde nesneler bizden uzaklaştıkça küçülürler bilgisi, yüzeyde çizgisel perspektif olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüzeyde kullanılacak biçimler

de kısaltmalar ve boyutsal derecelendirilmeler –ister somut, isterse soyut olsun- yapılmamalıdır. (Resim 74)

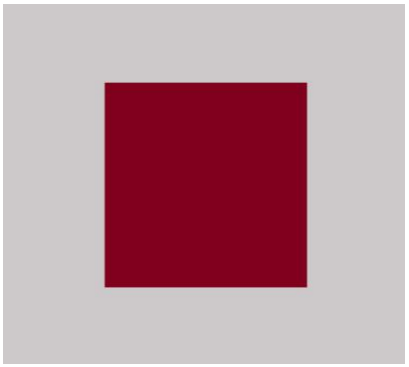

a


b

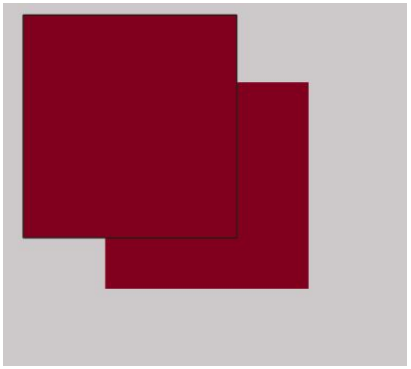
Resim 74: Somut ve Soyut Resimde Perspektifsel Etkiler

Algı sisteminin yerçekimi bilgisine paralel olarak yüzeyde bulunan çizgileri bir mekân yaratmada kullandığı ve bunun da somut espasa yol açtığı bilgisi ışığında, mekân yanılsamalarına dair ipuçları da yüzeyden elimine edilmelidir.

3 Gerçek uzaysal derinliği çağrıştıracak kurgular kullanılmamalıdır. Bunun için biçimler yerleştirilirken bir biçim diğerine zemin teşkil etmemelidir. Şekil 22 de gri alanın kırmızı alana bir zemin oluşturması gri zemini geriye doğru iterken kırmızı alanı bize doğru çeker.



Şekil 22: Figür Zemin İlişkisi



Şekil 23: Figür Zemin İlişkisi

4 Biçimler birbirini kapayacak şekilde yerleştirilmemelidir. Şekil 23te iki karenin üst üste bindiği algısı oluşmakta bu da ün arka algısını doğurmaktadır. Bir

sıralama yapmak gerekirse, gri alanın en altta, ortadaki kırmızı alanın ortada, onu örten üst köşedeki biçimin ise en üstte olduğunu söyleyebiliriz.

5 Işık gölge etkileri üç boyutlu yanılsama etkisini gösteren en güçlü ipuçlarından biridir. Mutlak derinliği ifade eden bu ipuçları düzlemin dışında bırakılmalıdır. Resim 75te yalnızca ışık gölge kullanılarak yapılmış bir burun resmi görmekteyiz. Işığın düşme açısına göre ortaya çıkan biçimin yapısı ve hacmi, algı sistemini nesnenin kendisine dair bir yanılsama içerisine sokar.

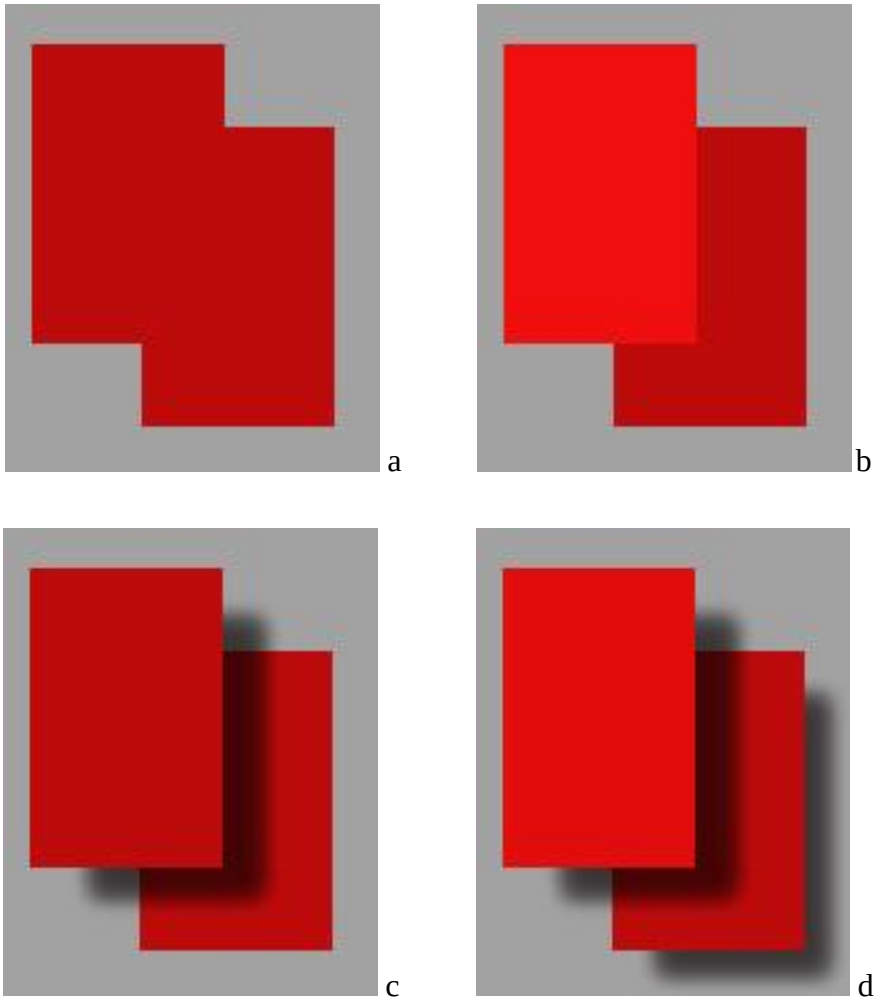




Resim 75: Karakalem Çizim **Resim 76:** Clyfford Still, Detay (Resim 68)

Soyut biçimler söz konusu olduğunda ise renk degradasyonları ve gölgeler bu yanılsamayı sağlar. Resim 76 da kırmızıdan siyaha doğru giden ton farklılığı gözü derine çekerken Resim 77 de soyut biçimleri gölge algısı yaratacak farklı uygulamaları görünmektedir. Resim a da gri zemin üzerine yerleştirilmiş iki dikdörtgen, aralarında ton farklılığı olmadığı için yüzeye konumlanmış tekbir biçim gibi algılanırken, resim b de açık tonda olan dikdörtgen hem ışıklı ton değerinden hem de alttaki nesnenin bir kısmını kapattığından dolayı bize doğru geliyormuş yanılsaması oluşturur. Resim c de iki dikdörtgen arasına konumlandırılan siyah alan göz tarafından en öndeki dikdörtgenin gölgesiymiş gibi algılanmasına, böylece ikisi arasında uzaysal bir mekânın varlığı yanılsamasına yol açmaktadır. Alttaki dikdörtgen gri zeminin üzerindeymiş

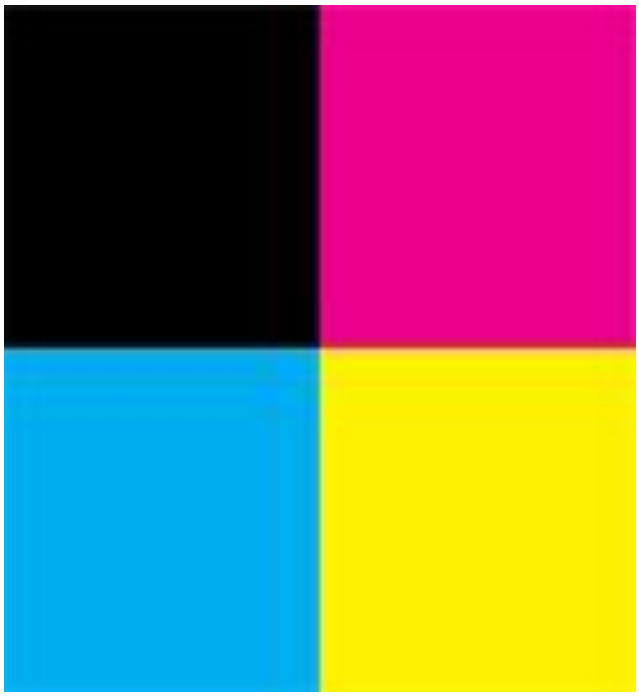
fakat ona yapışıkmış gibi algılanır. Resim d de ise iki dikdörtgen de zeminden bize doğru kademeli olarak geliyormuş algısı doğurur.



Resim 77: Işık-Gölge Etkileri

6 Renge dayalı yanılsamaların düzlem dışına atılması gerekmektedir. Renk başlığı altında incelediğimiz renksel etkilerin uzak-yakın çağrışımları iki farklı durumda karşımıza çıkar: Birincisi renk çeşitlerinin, -örneğin sarı, kırmızı, mavi gibi- dalga boyarından kaynaklanan sıcaklık-soğukluk ilişkisi, ikincisi ise renk ışıklılık değerlerinin yakın ya da uzak olarak algılanması. Resim 78 de CMYK renk sisteminde renklerin Sıcak soğuk durumları karşılaştırılabilir. Renk düzleminde dalga boyu yüksekolan sıcak renkler bize daha yakınmış gibi

algılanırlar. Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta renklerin sıcak soğukluğuna göre yakınlık-uzaklık durumlarında ışıklılık değerlerinin göz ardı edilmemesidir. Daha ışıklı bir sarı ışıklılık oranı düşük kırmızıdan daha yakınmış gibi algılanır. Bu durumda renklerin grilik derecesine bakmak gerekmektedir.



Resim 78: CMYK Renk Sistemi

RENK	DALGABOYU	FREKANS
KIRMIZI	~ 625-740 nm	~ 480-405 THz
TURUNCU	~ 590-625 nm	~ 510-480 THz
SARI	~ 565-590 nm	~ 530-510 THz
YEŞİL	~ 500-565 nm	~ 600-530 THz
MAVİ	~ 450-485 nm	~ 680-620 THz
ÇİVİT MAVİSİ	~ 450-420 nm	~ 620-600 THz
MOR	~ 380-440 nm	~ 790-680 THz

Şekil 24: Dalga Boylarına Göre Renkler*

Dalga boyu yüksek bir rengin yanına koyacağımız dalga boyu düşük bir rengi, algısal anlamda aynı yüzeyde tutabilmek için soğuk rengin ışıklılık değerini yükseltip, sıcak rengin ışıklılık değerini düşürmemiz gerekmektedir. Resim 79

* http://tr.wikipedia.org/wiki/Renk

da dalga boyu en tüksek kırmızı ile dalga boyu en düşük mor yan yana getirilmiştir.

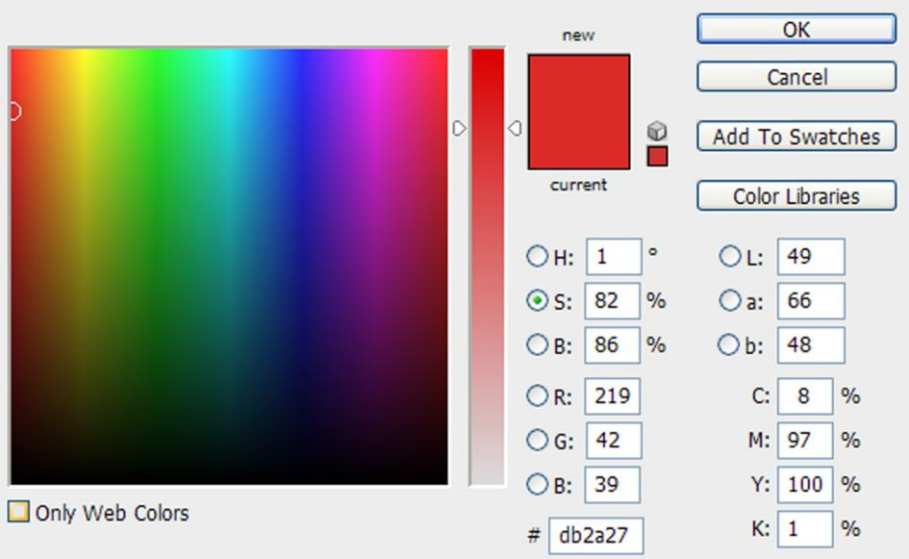


Resim 79: Renk 1

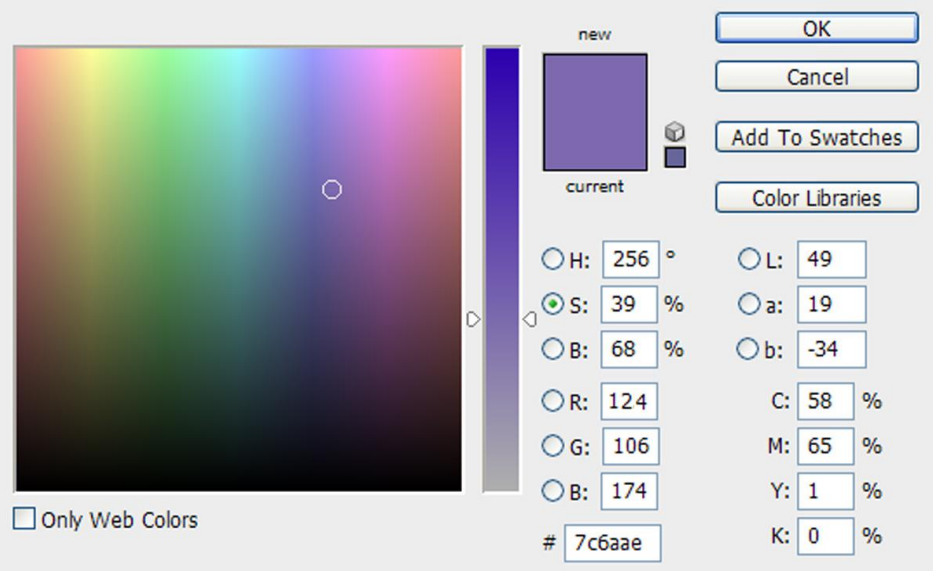


Resim 80: Renk 1, Resim 79'un Gri skalaya Dönüştürülmüş Hali

Resim 80 de ise aynı renklerin siyah-beyaza dönüştürülmüş görüntüsü verilmiştir. İki renk arasındaki grilik değerleri eşitlendiğinde fiziksel olarak ışığı yansıtma oranları eşitlenmiş demektir. Resim 81 ve 82 de renklerin matematiksel olarak renk ve ışıklılık değerleri verilmiş olup en son noktada, kompozisyon ilişkileri çerçevesinde renk-biçim ilişkilerinin çözümlenip derinlik yanılsamasının elimine edilip yüzeysel kompozisyonlar elde edilmeye çalışılacaktır.



Resim 81: Resim 79 Kırmızı Alan'ın Renk, Doygunluk ve Işıklılık Değerleri



Resim 82: Resim 79 Mor Alan'ın Renk, Doygunluk ve Işıklılık Değerleri

Panomuzda bulunan değerleri gösteren harf kısaltmalarının ne anlam ifade ettiğini belirtmek gerekirse:

H: Hue: Temel renk özü (sarı, kırmızı, yeşil gibi) ortadaki renk tekerleği üzerinde açısal değerle gösterilir

S: Saturation: Rengin doygunluğu yani canlı ya da pastel oluşu

B: Lightness veya Brightness: Rengin parlaklık ve koyuluğu

R: Red: Kırmızı

G: Green: Yeşil

B: Blue: Mavi

L: Parlaklık

a: Kırmızı-Yeşil Değeri

b: Sarı-Mavi Değeri

C: Cyan. Mavi

M: Magenta: Kırmızı

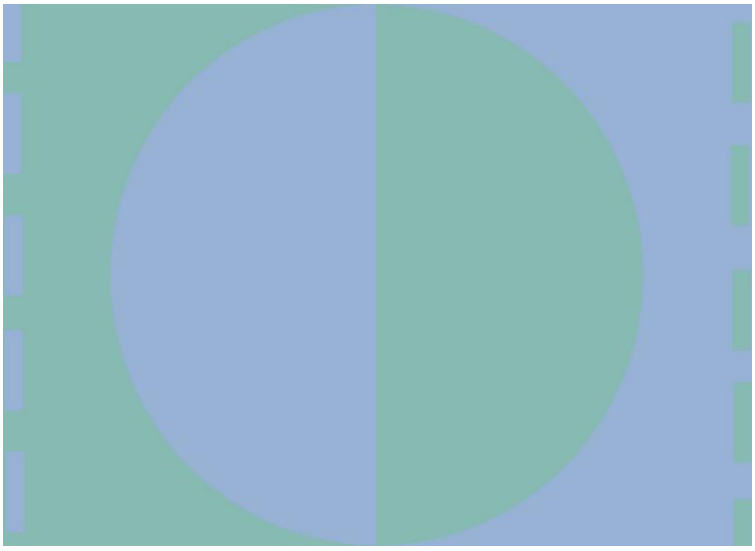
Y: Yellow: Sarı

K: Key (Black):Siyah (Key denmesinin sebebi renk ayarlamalarında kilit rol oynamasıdır.)

Pigment temelli bir laboratuar ortamına sahip olunamadığından dolayı – günümüz sanat ortamında güçlü bir temsil gücüne sahip- dijital baskı tabanlı CMYK renk sisteminde oluşturulan çalışılmalar, tuval üzerine dijital baskı yöntemiyle hayata geçirileceklerdir.

7 Yüzey üzerinden bütün textürel yapıların elimine edilmesi gerekmektedir. Homojen bir şekilde boyanmamış, düz yüzeylere sahip olmayan yüzeylerde dokunun sağlamış olduğu derinlik yanılsaması kaçınılmaz bir durumdur.

8 Son olarak bahsedilen altı madde ışığında oluşturulan kompozisyonlardan bir örnekle (Resim 83, 84)çalışmanın bilimsel temeli uygulamalı olarak ortaya konulmaktadır. Dalga boyu olarak birbirine komşu iki soğuk rengin seçildiği Resim 84te iki renk arasındaki ışıklılık ve doygunluk oranları aynı gri tona gelecek şekilde dengelenmiş, renk alanları ½ oranında



Resim 83: Kompozisyon 1



Resim 84: Kompozisyon 1 ‘in gri değerleri

bölünerek zemin-figür ilişkisi ortadan kaldırılmıştır. Bütüne bakıldığında sağ ve sol arasındaki simetrik ilişki, sağdaki detaylar için zemin durumundaki rengi solda figür haline getirip diğer rengi zemin konumuna itmektedir. Bu ikilem bütünün algısında gerilimi sıfırlamaktadır. Simetrik durumun kırıldığı noktalarda da dikkat edilmesi gereken en önemli nokta biçimler arası oran ilişkileri olmalıdır.

"*Resim ve her benzetmeci sanat doğrudan uzak kalır, bilgeliğe karşı koyan yanımızla düşer kalkar."*[97] diyordu Platon ve ilkel insandan günümüze binlerce yıllık serüvende insanoğlu doğayı, şu ya da bu şekilde betimle yoluna gitti. Oysa var olanın, görüntüsünün yansımasından –ki çoğu zaman oldukça kötü kopyalardır bunlar- başka bir şey olmayan bu yanılsamacı ve yüzeysel dünya, insanoğlunun yaratma süreci olarak adlandırdığımız sanat ortamında amaç olmamalıdır. Duyguların anlık olarak değişimi, akıp giden zaman içinde onlara olan güvenin yerinde olmadığını göstermektedir. Buna karşın aklın ve dolayısıyla pozitivist alanların çıkış noktası bilim temelli olduğu için daha güvenilirdir. Bu yüzden sanatçı olarak yeni yaratma süreci bu temel üzerine şekillenmelidir.

Elbette müzelerde yerini almış ya da kabul görmüş sanat eserlerinin akıldan yoksun oldukları iddia edilmemektedir. Duygu, dürtü ve işlevin, akılla şekillendirildiği sanat eserleridir. Aklın ışığında yanılsamayı dolayısıyla aldatmayı temel alan klasik sanat anlayışı görevini tamamlamış, yaşanması gereken süreç yaşanmıştır. Fakat sanat eserinin görevi asla aslının iyi ya da kötü bir kopyasını yapmak olmamalıdır.

Teknolojinin ve güncel hayat pratiğinin değişiği/geliştiği günümüzde, sanatçının doğa karşısına geçip, onunla mücadele edercesine simülasyon ya da mimesis kavramı üzerine yoğunlaşması yersiz bir anlayıştır ve yerini yeni bir yaratım anlayışına bırakmalıdır. Çünkü mimesis ya da simülasyon bir aldatmacadan ibarettir. Çizilen bir elma yalnızca bir çizimdir. Kokusu ve tadı yoktur, dokunup kıvrımlarını hissedemeyiz. Nitelikleri gerçeğinden yoksun olan bu yeni nesne onun işlevlerini üstlenmiyorsa ve elma olarak kendi ismiyle sanatın ana nesnesi oluyorsa bu noktada bir problem var

[97] Platon, **Devlet 10.kitap**, Çeviri: Sabahattin Eyüboğlu ve M.Ali Cimcoz, İstanbıl, Remzi Kitabevi, 1995, s: 596

demektir. Birincisi, eğer yeni bir elma yapıyorsak ve bu yeni elma onun işlevlerini üstlenmiyorsa üretilen şey eksik demektir ve sanat nesnesi eksik olmamalıdır. İkincisi, eğer yapılan eylem nesnenin kendisini taklit ediyorsa, yapılan çaba boşa gidiyor demektir. Sanat yapıtının ereği kendinde olmalıdır, çünkü yapıt nesnel gerçekliğe yönelince, sanatçı ile yapıt arasındaki ilişki doğa yanılsamalı bir temel teşkil eder.

Kendine dönen sanatçı kaynağı kendinde arayacaksa üstteki paragrafta da bahsedildiği gibi iki çıkış noktası olmalıdır. Duygular ya da akıl. Duygular yanıltıcı ve gelip geçici olduğundan sanatçı aklına güvenmelidir. Aklın önermesi sanatın kaynağını oluşturmalıdır.

Ön koşullu bakışımızı ortadan kaldırmalıyız. Derinlikli algı belleği için geometrik yapılar, yalın algının oluşmasında kolaylık sağlarlar. Biçimsel yapı olarak, organik yapılar doğal olana göndermeler yaptığı için aklın önermeleri geometrik matematiksel yapılar üzerinde yoğunlaşması daha doğru olacaktır. Keskin hatlara sahip geometrik yapılar doğadan kopuk olduğundan görsel olarak ta, psikolojik olarak ta izleyende doğaya dair duygu ya da izlenimler oluşturmayacaktır. İkinci ve en önemli nokta uzaysal düzlemin inkâr edilemez gerçeği sonsuzluk; şöyle ki: düzlemde bulunan bütün nesnelerin önü ve arkası vardır. Sonsuzluk kavramının temelinde yatan bu bilgi, gördüğümüz bütün nesneler için onu saran etrafında dolaşan içine giren sonsuz bir espasın varlığına götürür bizi. Eğer biz doğayla kopuk bir sanatsal yaratı sürecinden bahsediyorsak ki, olması gereken tam olarak budur, bu boşluk kavramını resim yüzeyinden atmamız gerekmektedir.

Boşluk yükünden kurtulmuş bir resim alanı -nesnel veya soyut- yalım gerçeklik içinde algı oluşturur. Oluşturulan bu algı ulaşılan en dolaysız algıdır. Dolaysız algılar salt soyut gerçekliği yakalamış, amacına ulaşmış olacaktır.

KAYNAKÇA

1. Karl R. Gegenfurtner, **Beyin ve Algılama**, Türkçesi: Barış Konukman, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2005
2. Rüknettin Tanalp, **Duyu Fizyolojisi,** Ankara, Ankara Ünv. Eczacılık Fak. Yayınları No 32, 1975
3. Hüseyin Gazi Topdemir, **Felsefe Dünyası**, Sayı 46, Ankara, Türk Felsefe Derneği Yayını, 2007,
4. Svel Hesslgren, The Language of Architecture, Vol.l, London: Applied Science Publishers, 1972. s:93, Aktaran: Erdal Aksungur, 'Renk Çeşitlerinin, Spektral Özellilleri Ayrı İki Işık Kaynağı Altında, Mekanın Algılanan Büyüklüğüne Etkisi', Doktora Tezi, İstanbul, 1977, s:11
5. Rudolf Arnheim, **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Öğdül, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2007
6. Caner, Karavit, **Işık Gölge**, İstanbul, Telos Yayıncılık, 2006,
7. E.H. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992
8. Devabil Kara, **Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı ve Yaratma**, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, Marmara Ünv. Sos. Bil. Ens. 1993
9. Jale Necdet Erzen, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, YEM Yayınları, 1997
10. Nazan- Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim,** 1. Basım, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009

11. Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah Örs, 5. Basım, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2000
12. Mehmet Kavukcu, **Soyut Espas Somut Espas**, İstanbul, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Ünv. Sos. Bil. Ens., 1996
13. İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 4. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992
14. E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü,** Çev. Erol ve Ömer Erduran, 2. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999
15. Jaromir Jedlinski **"To Construct a Seeing"**, Wladyslaw Strezeminski, On the 100th Anniversary of His Birth, Lodz, Poland, Muzeum Sztuki Press, S. Krajewski, 1993
16. Janina Ladnowska, **"The Open Work of the Master Builder"**, Wladyslaw Strezeminski, On the 100th Anniversary of His Birth, Lodz, Poland, Muzeum Sztuki Press, S. Krajewski, 1993
17. Andrzej TUROWSKI, "The Physiology of thr Eye", 'Wladyslaw Strezeminski, On the 100th Anniversary of His Birth' Lodz, Poland, Muzeum Sztuki Press, S. Krajewski, 1993
18. Platon, **Devlet 10.kitap**, Çeviri: Sabahattin Eyüboğlu ve M.Ali Cimcoz, İstanbıl, Remzi Kitabevi, 1995
19. Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008
20. Norbert, Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, 3. Basım, Çin, Remzi Kitabevi, 2004
21. İhsan Derman, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, İstanbul, Ağaç Yayıncılık, 1991
22. http://www.yfu.com/booklets/booklet-04.pdf Şazi, SİREL, Aydınlığın Niteliği, 10-02-2009
23. http://www.historicalsense.com/Archive/Platon1_1.htm 29-02-2010
24. http://www.bilgiustam.com/gorme-nasil-gerceklesir-belirli-goz-hastaliklari-nelerdir/ 05-07-2009
25. http://www.msxlabs.org/forum/soru-cevap/216815-resimde-hareket-ve-bicim-nedir.html 13-12-2009
26. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Color_mixture.svg#filelinks 11-05-2011
27. http://en.wikipedia.org/wiki/CMYK_color_model 11-05-2011

28. http://en.wikipedia.org/wiki/RGB_color_model 11-05-2011
29. http://tr.wikipedia.org/wiki/Renk 11-05-2011
30. http://tr.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian 10-06-2011
31. http://tr.wikipedia.org/wiki/Algı 03-07-2008
32. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Munsell-system.svg 07-09-2011
33. http://tr.wikipedia.org/wiki/Subliminal_mesaj 08-01-2011
34. http://tr.wikipedia.org/wiki/Mek%C3%A2n 29-05-2009
35. http://www.rifatsahiner.com/makaleler/cezanne.pdf 05-04-2011
36. http://tdkterim.gov.tr/bts/ 05-07-2010
37. http://www.luminous-landscape.com/tutorials/colour_theory.shtml 21-01-2011
38. http://www.biltek.tubitak.gov.tr/bilgipaket/duyular/index.html 01-10-2011
39. http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/algilab.htm 01-10-2011
40. http://serendip.brynmawr.edu/bb/blindspot1.html 19-03-2009
41. http://cvcl.mit.edu/hybrid_gallery/gallery.html 01-09-2010
42. http://www.harita.selcuk.edu.tr/arsiv/semp_pdf/340_350.pdf 11-10-2009
43. www.kirbas.com/index.php?id=444 21-08-2010
44. http://www.grafikerler.net/renk-teorileri-t18634.html 07-03-2011
45. http://www.belgeler.com/blg/cld/renk-bilgisi# 05-07-2011
46. http://www.otekimahalle.com/wp-content/uploads/2009/08/AIDS.jpg 10-12-2008
47. http://www.gorselsanatlar.org/index.php?topic=5258.0 05-03-2009
48. http://www.karakalem.org/wp-content/uploads/noktaa.jpg 05-03-2009
49. http://www.mimaristil.com/gestalt-algilama-ilkeleri.htm 23-09-2009
50. http://www.felsefe.gen.tr/algi_nedir_ne_demektir.asp 18-02-2010
51. http://www.yapay-zeka.org/modules/icontent/index.php?page=30 22-03-2009
52. http://ygslyssistemi.com/etm-pskolojs/1613-gestalt-oerenme-teorler-cogntf.html 22-10-2009
53. http://www.turkkeyif.com/psikoloji-sosyoloji-felsefe/3970-gestalt-yaklasimi.html 12-03-2009
54. http://www.toplumdusmani.net/modules/wordbook/entry.php?entryID=1639|(Endüstri Psikolojisi, Cavit Binbaşıoğlu, Etkin Binbaşıoğlu, Ankara:1992 ,Dizgi-Baskı: Kadıoğlu Matbaası, Ankara ,Sayfa :34-35-36-37-38-39) 18-12-2010

55. Rıbert H Wurtz, Eric R. Kandel, http://eubam.ege.edu.tr/kandel/kandel_28.htm 28-07-2010

EKLER

1. Şekiller Listesi

		Sayfa No
Şekil 1	: Gözün anatomik yapısı ……..	3
Şekil 2	: Figür zemin ilişkisi ……	16
Şekil 3	: Simetrik durum, Asimetrik durum …….	16
Şekil 4	: Algısal Gruplama ……	17
Şekil 5	: Benzeşme-Ayrışma ……	18
Şekil 6	: Nesnelere göre ışık yönü algısı …….....	23
Şekil 7	: Çizgi ve alan algısı ……..……	36
Şekil 8	: Durağan ve Hareket Etkisi ……	47
Şekil 9	: Çizgi çeşitleri ……	54
Şekil 10	: Kare ve yamuk ……	76
Şekil 11	: Durağan ve harekette algı ……	77
Şekil 12	: Durağan biçimler ……	78
Şekil 13	: Hareket Algısı ……	78
Şekil 14	: Trafik Levhaları ……	79
Şekil 15	: Chermayer ve Geismar, Chase Manhattan Bank amblemi.	79
Şekil 16	: RYB Renk Sistemi ……	82
Şekil 17	: CMYK Renk Sistemi ……	82
Şekil 18	: RGB Renk Sistemi ……	82
Şekil 19	: Munsell Renk Sistemi ……	85
Şekil 2 1	: İmkânsız biçimler ……	123
Şekil 2 2	: Eşkenar Dörtgenler ……	126
Şekil 2 3	: Figür Zemin İlişkisi ……	147
Şekil 2 4	: Figür Zemin İlişkisi ……	147
Şekil 2 5	: Dalga Boylarına Göre Renkler ……	150

2. Resimler Listesi

Sayfa No

Resim 1 : AIDSe Karşı Uyarı Afişi ……... 34
Resim 2 : Eugene Delacroix, Sardanapalus'un Ölümü …...… 35
Resim 3 : Küp …….. 36
Resim 4 : Renk Körlüğü Test Resimleri ……... 40
Resim 5 : Nokta çalışması …….. 48
Resim 6 : Nokta ve tekstürel yapı ilişkisi ……... 48
Resim 7 : Kasimir MALEVICH, Suprematist Kompozisyon …….. 49
Resim 8 : Çocuk Çizimi …….. 50
Resim 9 : Piet MONDRIAN,
Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon ……..……. 51
Resim 10 : Piet MONDRIAN, Kompozisyon 10 ……..…. 52
Resim 11 : Theo vanDOESBURG,
"Uyumsuzlar XVI'nın Karşıt Kompozisyonu' ……... 52
Resim 12 : Georg Baselitz …….. 54
Resim 13 : Oğuz Aral, Avni Karekteri ……... 54
Resim 14 : Edvard MUNCH, Çığlık ……..…. 55
Resim 15 : Jan Vermeer, Lady Standing at a Virginal ……..…. 55
Resim 16 : Levni, III. Ahmet'in Sünnetinde Köçekler ……..……. 59
Resim 17 : Şematik Çizim Örneği ……..…. 60
Resim 18 : Çiçek Fotoğrafı ……...….... 60
Resim 19 : Edgar Rubin, Kadeh ……...…… 60
Resim 20 : Dalmaçyalı Köpek Hipotezi……...…… 61
Resim 21 : Vaziyet planı ve üç boyutlu oda çizimi ……..……..... 63
Resim 22 : Belvedere'in oyuncağı ……...…… 64
Resim 23 : Rembrandt, Samson'un Kör Edilişi……..……. 65
Resim 24 : Albrecht Dürer, The Adoration of the Magi ……..... 65
Resim 25 : El Greco, Kontu Orgaz'ın Cenazesi ……...… 66
Resim 26 : Claude MONET,
Waterloo Bridge, Effect of Sunlight in the Fog … …… 67
Resim 27 : Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı …… 69

Resim 28	: Pablo Picasso, Marie-Therese'in Portresi ……...	70
Resim 29	: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak (No:2) ……	71
Resim 30	: Kazimir Maleviç, Siyah Kare ……...	75
Resim 31	: Mısır Dönemi alçak kabartma ……	86
Resim 32	: Mısır Dönemi resmi, İsis ve Osiris ……	86
Resim 33	: Antik Yunan vazoları ……	87
Resim 34	: Raffaello Sanzio, Athena Okulu ……	88
Resim 35	: Giovanni Bellini, Meryem ve Azizler ……	89
Resim 36	: Peter Paul Rubens, Asi Meleklerin Düşüşü……	91
Resim 37	: Claude Monet, İzlenim, Günbatımı ……	93
Resim 38	: Edouard Manet, Balkon ……	94
Resim 39	: Georges SEURAT, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası ……	97
Resim 40	: Piet MONDRIAN, Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon	99
Resim 41	: Frank Stella, Chocorua IV, ……	102
Resim 42	: Mark Rothko, No. 61 (Pas rengi ve Mavi) ……	102
Resim 43	: Jules Olitski ……..	102
Resim 44	: Morris Louis, Alpha-Phi ……	103
Resim 45	: Ad Reinhardt, Soyut Kompozisyon, Kırmızı ……	103
Resim 46	: Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis ……	103
Resim 47	: Clyfford Still, 1957-D, No. 1 ……	104
Resim 48	: Kennet Noland, Mach II ……	104
Resim 49	: Ellsworth Kelly, Kırmızı, Mavi, Yeşil ……	105
Resim 50	: Giotto, Matem (Ağlayış) ……	108
Resim 51	: Rembrandt, Holy Ailesi ……	110
Resim 52	: Jan van Goyen, Peyzaj ……	110
Resim 53	: William Turner, Kıyıya Yanaşan Yat ……	111
Resim 54	: Bridget Riley, Karede ki Hareket ……	115
Resim 55	: Dokunsal ve görsel doku örnekleri ……	117
Resim 56	: a) Albrecht Durer, Genç Bir Tavşan b) Victor Vasarely, Vega ……	118
Resim 57	: M. C. Escher, Relativity ……..…….	122

Resim 58 : Ponzo Yanılsmaları ……... 123
Resim 59 : Renk-ton yanılsaması …… 124
Resim 60 : Filtre Resimler …….. 125
Resim 61 : Strezeminski, ‘Unistik Kompozisyon No:13’ …… 130
Resim 62 : Strezeminski, ‘Unistik Kompozisyon No:14’ …… 131
Resim 63 : Strezeminski, ‘Unistik Kompozisyon No:9’ …… 132
Resim 64 : Frank Stella, ‘ Turkish Mambo’ …… 136
Resim 65 : Frank Stella, ‘ Turkish Mambo’ …… 136
Resim 66 : Barnett Newman, ‘Geceyarısı Mavisi’ …… 137
Resim 67 : Mark Rothko, ‘İsimsiz …… 139
Resim 68 : Clyfford Still, ‘İsimsiz’ …… 140
Resim 69 : Ad Reinhardt, ‘Soyut Kompozisyon, Mavi’ …… 141
Resim 70 : Ellsworth Kelly, Black Curve Diagonal …… 142
Resim 71 : Ellsworth Kelly, ‘Beyaz Diyagonal II …… 142
Resim 72 : Ellsworth Kelly’e ait iki çalışma …… 142
Resim 73 : Harmen Steenwyck,
‘İnsan Hayatının Beyhudeliğine Karşı Bir Alegori’ …… 146
Resim 74 : Somut ve Soyut Resimde Perspektifsel Etkiler …… 147
Resim 75 : Karakalem Çizim …….. 148
Resim 76 : Clyfford Still, Detay …….. 148
Resim 77 : Işık-Gölge Etkileri ……..…. 149
Resim 78 : CMYK Renk Sistemi …… 150
Resim 79 : Renk 1 …… 151
Resim 80 : Renk 1 (Resim 79)’un Gri skalaya Dönüştürülmüş Hali 151
Resim 81 : Kırmızı Alan’ın Renk, Doygunluk ve Işıklılık Değerleri 152
Resim 82 : Mor Alan’ın Renk, Doygunluk ve Işıklılık Değerleri 152
Resim 83 : Kompozisyon 1 …… ……..… 154
Resim 84 : Kompozisyon 1 ‘in gri değerleri …… 154

3. Kısaltmalar

T.Ü.Y.B	Tuval Üzeri Yağlı Boya
Nm	Nanometre
G.S.M.	Güzel Sanatlar Müzesi
RYB	Red / Yellow / Blue
CMYK	Cyan / Magenta / Yellow / Key-Black
RGB	Red / Blue / Green
MÖ	Milattan Önce
M.Ü.	Marmara Üniversitesi
M.S.G.S.Ü.	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
G.S.F.	Güzel Sanatlar Fakültesi

ÖZGEÇMİŞ

MUHAMMET TATAR

1973- Erzurum da doğdu.
1993- Üç yıl süreyle radyo yayıncılığı yaptı.
2000- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak. Resim Bölümünü bitirdi.
2002- Atatürk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Programında 'Klasik Resimde ve Modern Resimde Yüzey' Konulu Tez Çalışmasını Mehmet Kavukçu Danışmanlığında Tamamladı.
2002- Atatürk Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fak Resim Bölümüne Araş. Gör. Olarak Atandı
2006- Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında Sanatta Yeterlilik Programına Başladı

KARMA SERGİLER

1996- Atölye Sergisi, ERZURUM
1998- Özgün Baskı Resim Sergisi, ERZURUM
1999- Seramik, Vitray, Özgün Baskı Resim, Fresko Sergisi ERZURUM
1999- Atölye III Resim Sergisi, ERZURUM
1999- 'Kosova'ya Yardım' Resim Sergisi, ERZURUM
2000- 'Sanat Sevgisi', Resim Sergisi, ERZURUM
2000- 28 Şubat–10 Mart, 'SANAT SALI', Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM
2000- 17–30 Nisan, '2000 METREDEN ESPAS', Marmara Üniversitesi Atatürk Eğt. Fak. Güzel Snt. Eğt. Böl. İSTANBUL
2002- 19 Haziran–10 Temmuz, "2000 RESİMLE ALAN KURGU", Atatürk Üniv. Sanat Galerisi, ERZURUM
2003- 06–14 Ocak, 'KIRMIZI BEYAZ 2', Sanat Etkinliği, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Çankaya, ANKARA
2003- 10 Ocak–5 Şubat, 'HAYAT BİLGİSİ', Resim Sergisi, Karga Art, İSTANBUL
2003- 31 Ocak–06 Şubat, 'KIRMIZI BEYAZ 3', ÖYP Kapsamındaki Üniversiteler Arası Sanat Etkinliği, ODTÜ, ANKARA
2003- 28 Nisan–10 Mayıs, 'İSTER BULUŞMA', Sanat Etkinliği, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İSTANBUL
2003- 20–25 Mayıs,'KIRMIZI BEYAZ 4', Sanat Etkinliği, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM
2003- 26 Mayıs–16 Haziran, 'İSTER BULUŞMA 2', Resim Sergisi, Alkent Actual Art, İSTANBUL

2003- 17 Haziran–15 Temmuz‘İSTER BULUŞMA 3’, Sanat Etkinliği, Atatürk Üniversitesi. Sanat Galerisi, ERZURUM

2004- 24–30 Mayıs, ‘DERİNDEN YÜZEYE’ Mehmet Kavukçu Atölyesi Mezuniyet Sanat Etkinliği, Atatürk Ünv. Sanat Galerisi, ERZURUM

2004- 2–17 Temmuz, ‘DÖNÜŞÜM-TRANSFORMATION’ Sergisi, Toptaşı Valide Atik Külliyesi, Üsküdar, İSTANBUL

2005- 03–30 Nisan, “ ART-ALAN II, SIRADIŞI YAŞAMLAR”, Sanat Etkinliği, Kadıköy, İstanbul

2005- 3–11 Mayıs, “ÖYP ÜNİVERSİTELERİ KARMA SERGİSİ”, KONYA

2005- 2–12 Haziran, ‘MÜZEYE DOĞRU İLK ADIM’, Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi G.S. F. ERZURUM

2006- 24 Nisan,”FEITICIO-BÜYÜLÜ NESNE-FETİŞİZM”, Bilkent Üniversitesi G.S. Tas. ve Mim. Fak. Sergi Salonu, ANKARA

2006- 12 Haziran, “İSTER UZAK İSTER YAKIN BULUŞMA” Resim Sergisi, Atatürk Ü. G.S. F. Sergi Salonu, ERZURUM

2007- 07 - 24 Mart, “Doğuş Üniv. Sanat Tasarım Fakültesi, Marmara Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları” Resim Sergisi Bodrum, MUĞLA

2007- 15 Mart, ”UZAK YAKIN BULUŞMALAR”, İzzet Baysal Kültür Merkezi, BOLU

2007- 21-23 Mart, “YAKINLAŞMA PROJESİ”, Sergi ve Workshop, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, KOCAELİ

2007- 23 Mayıs-17 Haziran, “1 ÖNERME 7 ÖNERİ”, Resim Sergisi, PG Art Gallery, Bebek, İSTANBUL

2007- 01-10 Haziran, “SANATÇI ÖĞRETİM ELAMANLARI SERGİSİ”,Resim Sergisi, Tophane-i Amire, İSTANBUL

2007- 10-29 Temmuz, “UZAK YAKIN BULUŞMALAR”, Resim Sergisi, CKM, Kadıköy İSTANBUL

2007- “1st New İnternational Silk Road Art Exhibition”, İSTANBUL

2007- Ekim, “THE EXCHANCE EXHIBITION BETWEEN KOREA AND TURKEY”, Korea Fine Art Association Deajojeon Metropolitan City Branch, KOREA

2008- 24 Haziran 2008, “KADIKÖY’DE KADINA YÖNELİK ŞİDDETİN ÖNLENMESİ PROJESİ”, Sanat Etkinliği, Kadıköy Meydanı, İSTANBUL

2008- 25 Ağustos-8 Eylül, “KOCATEPE’DE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI BULUŞMASI SERGİSİ II”, AFYONKARAHİSAR

2009- 14 Nisan-8 Mayıs, “CKM 21. YÜZYILULUSLAR ARASI GENÇ SANATÇILAR SERGİSİ”, Kadıköy, İSTANBUL

2009- 2-19 Haziran, “UZAK YAKIN BULUŞMALAR” Resim Sergisi, Atatürk Kongre Merkezi Sergi Salonu, AFYONKARAHİSAR

2010- 07-31 Ocak, “ATÖLYE İZLEĞİ”, Resim Sergisi, CKM, Kadıköy İSTANBUL

2010- 12 Ocak-22 Şubat, "GENÇ USTALAR/USTA GENÇLER - Çağdaş Türk Resminin Genç Kuşağı", Resim Sergisi, MKM, Beşiktaş, İSTANBUL
2010- 11-22 Mart, " UZAK-YAKIN BULUŞMALAR", Resim Sergisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Isparta
2011- 18 Ocak-8 Şubat 'AKSİYOM', Resim Sergisi, Galerie Od'A-Ouvroir d'Art, Sainte Pulchérie Fransız Lisesi, Beyoğlu, İSTANBUL

JÜRİ ÜYELİĞİ

2006 "Anne Sevgisi" II. Anafen Sanat Günleri İstanbul İlköğretim Kurumları Resim Yarışması, Jüri Üyeliği, İSTANBUL
2007 III. Anafen Sanat Günleri İstanbul İlköğretim Kurumları Resim Yarışması, Jüri Üyeliği, İSTANBUL
2010 V. Anafen Sanat Günleri İstanbul İlköğretim Kurumları Resim Yarışması, Jüri Üyeliği, İSTANBUL

GÖREVLENDİRMELER

2005- Müzeye doğru ilk adım, Atatürk Ünv. G.S.F. Dekanlığı Müze Sergisi, Dekanlık Görevlendirmesi
2006- "4. ULUSLAR ARASI ÖĞRENCİ TRİENALİ" Sergi Uygulama Komisyonu, Dekanlık görevlendirmesi.
2006- Sanat ve Tasarım Alanlarında Ulusal Lisansüstü Eğitim Sempozyumu, Sempozyum Alt Kurul Üyeliği,
Güzel Sanatlar Enstitüsü Görevlendirmesi.
2007- Marmara Üniversitesi WEB sayfaları Çalışma Grubu ile sürekli koordinasyon ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Resmi WEB sayfası oluşturma, güncelleme,
Güzel Sanatlar Enstitüsü görevlendirmesi.
2007- 2006-2007 eğitim-öğretim yılı Diploma Projesi Katalogu
Dekanlık görevlendirmesi.
2009- 2010 yılında gerçekleşecek "5. ULUSLAR ARASI ÖĞRENCİ TRİENALİ" WEB sayfası hazırlaması, Dekanlık görevlendirmesi.
2010- "5. ULUSLAR ARASI ÖĞRENCİ TRİENALİ" Sergi Uygulama Komisyonu, Dekanlık görevlendirmesi.