Görsel Algılama

"Sanatta Yaratıcı Süreç"

Doç.Dr. Adem Genç
Yrd. Doç. Ahmet Sipahioğlu



Sergi Yayınevi

Kapak Resmi:
Jan Van Eyck'ın Arnolfini ve Karısı adlı eserinin perspektifi (National Gallery Londra)

Görsel Algılama
"Sanatta Yaratıcı Süreç"

Doç.Dr. Adem Genç
Yrd. Doç. Ahmet Sipahioğlu

Sergi Yayınevi

SERGİ YAYINLARI
BELGE, BİLGİ DİZİSİ 4

© SERGİ KİTABEVİ

KAPAK DÜZENİ
SERGİ YAYINEVİ
NECATİ ABACI

DİZGİ OFSET FİLM
Bibliotek Yayınları - İst
513 43 60
DÜZELTİ:
ATEŞ İLGEN
BASKI
Anadolu Matbaacılık - İzmir

ISBN 975 - 372 - 000 9

SERGİ YAYINEVİ
1. BEYLER SO. 55/10-B
İZMİR - 137222

ÖNSÖZ

Aşağı yukarı on yıl önce -1970'li yılların sonlarında- Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde (Halen Dokuz Eylül Üniversitesi) göreve başladığım sıralarda, sinema filminin sanat formu olarak incelendiği bir kitapta, ünlü yönetmen Eisenstein'in filmlerinden bazı karelerle ilgili krokileri görünce oldukça ilginç ve etkileyici bir paradoksla yüz yüze gelmiştim. Öyle ki; ilk bakışta sıradan basit çizgilerle çizilmiş bu film eskizlerinde, her an patlamaya hazır bir bomba gibi güçlü bir dinamizmi hissetmemek; garip bir devinim ve gerilim duygusuna kapılmamak mümkün değildi. Resim sanatıyla doğrudan bir ilişkisi bulunmayan Eisenstein'in film karelerini bu ölçüde etkili kılan şey neydi? Aslında bu soruya, film tekniği açısından bir yanıt verilebilir, ancak Eisenstein'in bu kamera öncesi çizimlerinde Rönesans Sanatının ve Batı Resim geleneğinin etkisi açıkça görülüyordu. O yıllarda, Fakültemizde, henüz plastik sanatlarla doğrudan ilintili bölümler açılmamış olduğu için hep sinema üzerine tartışıyorduk: Film karelerinin plastik içeriği, ışık-renk, derinlik, ağırlık, yön, yalınlık ve gerilim gibi olgular, sinema dili ve film tekniği açısından irdelenmekteydi. Daha sonra, plastik sanatlarla ilgili bölümlerin kuruluş sürecinde çizgi-film sanatçısı Ahmet Sipahioğlu ile tanıştım. Güzel Sanatların değişik dallarında görev yapmamıza karşın, ikimiz de ülkemizdeki güzel sanatlar eğitiminde kuramsal bir eksikliğin farkına vardık. Üniversite bünyesinde bir güzel sanatlar fakültesi oluşturmanın gereği olarak, ülkemizde şimdiye dek üzerinde düşünülmemiş bazı kuramsal sorunları incelemeye başladık. Bu bağlamda yine akademik görevlerimizin gerektirdiği biçimde birkaç teorik çalışmamız oldu: Ben, "Köktenci Sanatta Devinim Duygusu" konulu Yüksek Lisans ve "Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlenmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması" konulu Doktora Tezimi, Ahmet Sipahioğlu da "Bir Çizgi Film Üslubu Üzerine Araştırma" başlıklı Yüksek Lisans Tezini bitirdi.

Birkaç yıl sonra resim, heykel, grafik sanatları ve uygulamalı sanatlara bağlı diğer sanat dallarının da eğitim ve öğretime açılacağı belli olunca, ortak dersleri ve müfredat programlarını belirlemek üzere komisyonlar oluşturup çalışmalara başladık. Bizim amacımız, sanat dalı ayrımına girmeden tüm bölümlere plastik sanatların temel kavram ve sorunlarını içeren birkaç kuramsal dersi programa

yerleştirmekti. Batı ülkelerindeki çeşitli akademi ve sanat yüksek okullarının programlarını inceledik. Gözlemlerimize göre ülkemiz akademi ve üniversitelerinin müfredat programlarında bu tür derslerin eksikliği hemen dikkati çekiyordu. Ayrıca, sanat eğitiminin ülkemizde yüz yılı aşkın bir geçmişi bulunmasına rağmen, güzel sanatların çeşitli dallarına kuramsal temel olabilecek yayınlara bir göz attığımızda, bunların son derece yetersiz olduğunu ve üstelik bazı çok önemli yapıtların Türkçeye çevirilerinin de pek çok yanlış (bazen de kasıtlı olarak yapılan yanlışlar!) içerdiğini sık sık gözlemlemekteydik. Üstelik, üniversite ve akademi gibi kurumlar da dahil, ülkemiz sanat ortamında bu tür kuralsal konuların şimdiye dek doğru dürüst incelenmemiş olduğu da dikkati çekiyordu. Bu eksiklik açılan sergileri ve eleştiri literatürüne de yansımaktaydı. Oysa Batıda "Görsel Algılama" ve buna dayalı estetik yaklaşımları içeren çok sayıda temel kitap, yayın organı ve ders notları bulunmaktaydı. Üniversite ve yüksek okullara bağlı sanat fakültelerinde okuyan öğrenciler bu tür derslere büyük bir ilgi gösteriyorlardı. Üstelik bu konu, sanat dışında, deneysel psikoloji alanına girdiği ve kendi başına bir uzmanlık alanı sayıldığından öğrenci sanat dışında bir bilimsel disiplinle de tanışmış oluyor, böylece ufku genişliyordu. Biz de bu tür bir kaygıdan yola çıkarak, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Psikoloji Anabilim Dalı ile işbirliği yaparak "Algı Psikolojisi" adındaki başka bir dersi, "Görsel Algılama" Dersinin önkoşulu olarak müfredat programımıza aldık. Bugün "Algı Psikolojisi" ve "Görsel Algılama" dersleri Türkiye'de ilk kez fakültemizin Lisans ve Yüksek Lisans programlarında yer almakta ve plastik sanatlarla ilgili tüm anasanat dallarında okutulmaktadır.

Kanımızca bu kitabı değerlendirirken, yukarıda değindiğimiz durumu göz önüne almak gerekmektedir. Belki çoğu okuyucu için kitabın dili fazla ağır bulunabilir. Bunun nedeni kitapta Türkçede bulunmayan ve hemen hiç kullanılmayan bazı kavram ve paradokslara yer verilmesinden kaynaklanmaktadır. Kitaptaki dipnot ve alıntılardan da anlaşılacağı gibi, çeşitli bölümlerde Rudolf Arnheim'in "Art and Visual Perception" adlı yapıtı başta olmak üzere, yine aynı yazarın "Visual Thinking", David E. Olson'un editörlüğünü yaptığı "Media and Symbols", Lee Baxendal'ın "Radical Perspectives in the Arts" ve Harold Osborne'un editörlüğünü yaptığı "Oxford Companion to Arts" gibi temel kaynaklardan yararlanılmıştır.

Doç. Dr. Adem GENÇ
İzmir, 1990

GİRİŞ

Görsel imgelerle dolu bir dünyada yaşamaktayız. Günlük yaşantımızın büyük bir bölümü imgelerle haşır neşir olmakla geçiyor. Günümüz insanı gazete, dergi, afiş, TV ve sinema araçları tarafından sürekli olarak üretilen bir görüntü saldırısı altında yaşamını sürdürmek durumunda kalıyor. 19'ncu Yüzyılın büyük ölçüde söz ve yazının egemen olduğu bir kültürel ortam olduğu düşünülecek olursa, hala izlerini taşıdığımız yazıya dayalı bu kültürel yapının giderek neredeyse tümüyle görselliğe dayanan bir kitle kültürüne dönüşmekte olduğunu görüyoruz. Bu durum dolaylı olarak sanata da yansıyor. Geçen yüzyıla büyük ölçüde damgasını vuran şiir ve edebiyatın çağımızda etki ve belirleyiliklerini kaybetmekte olduklarını, buna koşut olarak da, okuma ve yazma alışkanlığının tüm dünyada gerilemekte olduğunu görüyoruz. 10'ncu yüzyılın tipik Batılı orta sınıf evinde bir kültürel erdem olarak kabul edilen, bir köşesinde piyanonun durduğu okuma odası ya da kütüphane, günümüzde yerini Televizyon/Video ve elektronik orga bırakmış görülmektedir. Okuyucu kavramı da yerini izleyici kavramına bırakıyor. Günümüzde bazı yazarlar, roman yazarken bile, - bir gün film ya da TV dizisi olur düşüncesinden hareketle- yapıtlarını senaryo biçiminde hazırlıyorlar. Resim, grafik, fotoğraf ve sinema

gibi görsel sanat dalları arasındaki etkileşim, birbirinden ödünç alma ve hatta bunların birlikte kullandığı melez formlar alabildiğince çoğalıyor. Karikatür ve çizgi-roman gibi grafik disiplinler ise neredeyse kendi çaplarında birer sanat türü, hatta birer alt-dil haline geliyorlar. İletişimde, örneğin basın-yayın araçlarında da durum bundan farklı değil: Gazete ve dergilerde yazı oranı giderek azalırken, fotoğraf ve çizimlerin oranı giderek artıyor. Günümüzdeki bilgisayarlı dizgi sistemleri, yazıyı bile çok çeşitli renk ve karakterdeki hurufat aracılığı ile görselleştirmiş durumdalar. Görsel sanatların yoğun baskı ve rekabetiyle karşı karşıya bulunan tiyatro ve bale gibi klasik gösteri biçimleri, yaşayabilmek için sürekli olarak görsel sanatlara özgü biçim ve kurgu tekniklerinden yararlanmak zorundalar. Kısacası günümüz dünyası bir resim dünyası.

Durum böyleyken, aşağı yukarı tüm dünya ülkelerinde ve bu arada ülkemizdeki eğitim, iletişim ve sanat dilinin yazı olduğu ve görselliğin yazılı mesajlar halinde hazırlandığı varsayılan içerikleri üzerinde taşıyan bir "aktarıcı" olduğu görüşü hala egemenliğini sürdürüyor. Ancak yeni yeni, görsel imgelerin de bir dil ya da dile benzer birşey oluşturdukları ve anlatım araçların en az anlattıkları şey kadar, hatta ondan daha fazla önem taşıdıkları anlaşılmaya başlanıyor. Modern sanatın, yüzyılımızın başlarında bir sav olarak ileri sürdüğü ve sonraları görkemli bir şekilde kanıtladığı bir görüş olan "dış dünya" ya da *gerçek" dediğimiz fenomenlerin hemen hemen tümüyle birer yanılsama olduğu ve "hakikatte", onları oldukları gibi taklit etmekle değil, tersine onlara göreceli tasarımlar oluşturmak yoluyla varılabileceğine dair görüş bugün görsel iletişim dünyasında pratiğe geçirilmiş durumdadır. Burada ilginç olan nokta; tüm dünyada izleyicilerin normlarını büyük ölçüde modern sanattan alan reklam filmlerini bir garipsemeden benimsemeleri, öte yandan bir çağdaş resim sergisinde bocalamalarıdır. Demek ki ortada bazı şeyleri farkında olmadan yaşamaktan, bilinçsizce kabul etmiş olmaktan doğan bir durum bulunmakta ve bu durum sanattan iletişime, iletişimden eğitime kadar tüm kültürel alanlarda kendisini göstermektedir.

Bu açıdan ülkemiz kültüründe Batı toplumlarına oranla daha karmaşık sorunlar bulunmaktadır. Ülkemizde kültür büyük ölçüde söze ve

yazıya dayanmakta olup, görsel sanat ya da iletişim materyali neredeyse rastgele, sezgiye dayalı bir şekilde üretilmektedir. Daha henüz sanatçı ve iletişimcilerimizin bilinçli bir şekilde "görsel anlatım" diliyle ve bu dile özgü "ABC" ile -tanım yerinde ise- "konuştuklarını" söylemek olası değildir.

Bu durumun nedenlerinden bizce en önemlisi, klasik olanların dışında Modern sanatı da kapsayan estetik kurumların Türkçe'ye kazandırılmasının olmasıdır. Çağdaş anlamda görsel anlatım yolları kuramsal olarak incelenmeden, sanatçı ve sanat öğrencilerinin özgün ve yaratıcı ürünler verebileceklerini sanmıyoruz. Çünkü asıl sorun olan yaratıcılığın nitelik ve yapısı anlaşılmadan kalmakta ve kaçınılmaz olarak güncel sanat duyarlılıklarının birkaç adım gerisinde kalmaktadır.

Öte yandan, -rastgele ve sezgisel bir yaklaşımla gerçekleştirilen görsel tasarımlar ve sanat yapıtları dahil- bugün içinde yaşadığımız bu karmaşık iletişim dünyasında, görsel duyularımızla doğrudan veya dolaylı bir biçimde senkronize olan her türlü fenomeni "kendi amacı doğrultusunda kavramak ve onlara bir anlam verebilmek için" bu alandaki evrensel ilkeler ve pozitif bilgilere gerek duyulmaktadır. Kuşkusuz burada, sanat yapıtının oluşum sürecine ilişkin görsel formüllerden bahsedilmemektedir. Ancak, her sanat yapıtının derinliği ve gizil gücünü oluşturan kompozisyonel perspektifinde bu tür basit ve temel faktörlerin yer aldığı unutulmamalıdır.

Bu alandaki kuramsal birikim, bir bakıma, dış dünya fenomenlerine karşı olan görsel duyarlığımızın koşullandırılmış çerçevesini de zorlayacak ve dolayısıyla görsel iletişimin bu tek yönlü "bombardımanına" karşı, kişide bir savunma mekanizması oluşturacaktır.

Görüntüde keşfedilen her yeni boyut, daha önce yaşanmamış yeni bir dil ve bakış deneyimidir. Bilim ve sanatta insan, ancak bu bakış deneyimi sayesinde yaratıcı olabilmektedir.

Birinci Bölüm

GÖRSEL ALGILAMANIN BAŞLANGICI

1.1- Genel Bilgiler:

Dış dünyanın algılanmasında biyolojik yöntemler üzerinde düşünürken, görünürde bu yöntemlere benzeyip aslında biyolojik yöntemlerle hiç de ilgisi bulunmayan diğer yöntemleri de göz önüne almakta yarar vardır. Görsel algılamada renkli fotoğraf bu konuda en uygun bir örnek oluşturmaktadır. Birçok bakımdan birbirine benzeyen göz ve fotoğraf makinasıl sanıldığı gibi dış dünyayı aynı biçimde algılamazlar. Çünkü, fotoğraf görüntüsünün dış dünyaya benzeyişi üzerine söylenebilecek en uygun şey onun, göz algılamasından farklı olarak, yüzeysel, abartmalı ve aldatıcı bir dış dünya gerçekliği elde ettiğidir. Dört basit deney bunun doğruluğunu kanıtlamaya; yani, fotoğraf makinası ile gözün algılama biçimlerinin farklı olduğunu ortaya koymaya yeterlidir: (*)

Birinci deneyde, gri bir ton elde etmek için, siyah/beyaz bölümlü iki ayrı çark -birisi diğerinden daha az aydınlatılmış olarak döndürülmekte ve denek'e bunların ikisini de, siyah ve beyaz oranlarını ayarlamak suretiyle eşitlemesi istenmektedir. Denek bu eşitliği, az ışık altında olan çarkın beyazını artırmak ve çok ışık alan çarkın siyah bölümünü fazlalaştırmak yolu ile kolayca başarır. Ancak, yapılan bu eşitlemenin fotoğrafı çekildiğinde elde edilen sonuç tamamen farklı olacak; fotoğraf makinası, gölgede kalan çarkı koyu, digerini daha açık bir gri olarak tesbit edecektir. Bundan çıkan sonuç şudur: Fotoğraf makinası dış gerçekliği göründüğü gibi, kişi ise aynı gerçekliği olduğu

(*) Dixon, N.F. "The Beginning of Perception", "New Horrizons in Psychology, (Ed. Brian M. Foss), Pelican Books London 1975, s. 45-46

gibi kaydeder. Ancak durum bundan daha da karmaşıktır. Çünkü, göz burada, fotoğraf makinasının düştüğü hataya düşmemiş, gölgenin aldatıcı etkisi altında kalmamıştır. İnsan gözü bu algılamada, fotoğraf makinasında bulunmayan bir görme yetisini, yani tamamen bilinçdışı olarak yapılan bir hesaplama sonucu ortaya çıkan algısal süredurum (perceptual constancy) yetisini kullanmaktadır.

İkinci deneyde ise, denek'in karşısında, loş bir ışıkla aydınlatılmış ve aynı tonda yeşil renge boyanmış bir merkep ve bir yaprak resmi bulunmaktadır. Denekten istenen, elindeki renk kartlarını kullanarak yaprağın ve merkebin yeşiline uyan yeşil rengi bulmasıdır. Denek, sonuçta, yaprak için daha koyu-yeşil tonda bir yeşili seçer. Çünkü burada denek, kendi deneyimlerinden yola çıkarak yaprağın daha yeşil olması gerektiğini düşünmüştür. Fotoğraf makinasının ise böyle bir kapasitesi bulunmamaktadır.

Üçüncü deney, aç, susuz ve tok insan grupları üzerinde yapılmıştır. Bu kez yiyecek ve su resimlerindeki renklerin eşitlenmesi istenince, aç insanlar yiyecek resimlerini, susuz insanlar ise su resimlerini diğer resimlerden daha parlak olarak tanımlamışlar; buna karşılık tok insanlar resimler arasında hiçbir fark görmemişlerdir. Buradan da, görsel algılamanın gereksinmelere göre değiştiği sonucunu çıkarabiliriz. Çünkü fotoğraftan farklı olarak burada algılama, salt uyarılara göre gerçekleşmektedir.

Dördüncü deney doğrudan doğruya görme olgusuyla ilgili olmayıp genelde dış çevrenin algılanması üzerine yapılmıştır. Burada denek, kulakları tıkalı ve gözleri bağlı olduğu halde, vücut sıcaklığındaki bir suyun içerisinde çevre ile ilişkisi kesik olarak bulunmaktadır. Sanıldığının tersine, denek algısal deneyimde bir eksiklik göstermek yerine, şaşılacak ölçüde değişik algılar duyumsadığını ifade etmiştir. Bu algıların genellikle dış dünya ile doğrudan ilişkisi olmayan rüya ortamına yakın bir manzara arzettiği görülür. İmgelem ürünü olan bu tür çevresel imgelerin oluşturulması da insan varlığına özgü bir olgu olup fotoğraf makinası ile saptanması olanaksız kimi gerçekliğin zihinsel olarak anlatımını vurgulamaktadır.

Bu dört deney bize görsel algılamanın, basit ya da karmaşık fotoğraf aygıtları ile elde edilen kayıtlardan farklı olduğunu

göstermektedir. Çevrenin görsel olarak algılanmasında önemli ölçüde etkili olan faktörleri şöyle sıralayabiliriz: Dış dünyayı oluşturan nesnelerin gerçek öz nitelikleri, geçmiş deneyimlerimiz, gereksinmeler, davranışlar ve önyargılar. Burada, fotoğraf görüntülerinden farklı en önemli şeylerden biri de zaman faktörüdür. İnsan algılamasında imgelem değişik zaman birimleriyle elde edilir. Makina, dış gerçekliğin, benzer ve farklı yönlerini anında saptar. İnsan ise iki birbirine benzeyeni ayırmak için uzun bir süreye gereksinme duyabilir.

Gerçekte algılamanın başlangıcı konusunda bir araştırma yaparken konuyu üç ayrı düzeyde ve birbirlerinden farklı üç ayrı bölümde incelemekte yarar vardır.

- Bitki ve hayvan tiplerinin gelişim tarihinde görülen tek hücrelilerin (Phylogenesis) algılaması.
- Çocuklarda (Ontogenesis) algılama.
- Yetişkinlerde (Microgenesis) algılama.

Her tür ve her çeşit canlı organizmada dış dünyanın farklı yorumlarla algılanmasına esas oluşturan duyarlığın kökeni bu üç ayrı duyumsama biçimleri arasındaki ilişkilere bağlıdır. En basit yaşam biçimi ile, normal yetişkin insanın yüksek düzeydeki uyarılara uyum sağlayabilen en karmaşık duyumsama örnekleri arasında görsel algılama aşamalı olarak kendini gösterir. Bu alanda herhangi bir genel kuramın ayrıntılarına girmeden, duyarlıkta "uyarılabilirlik"in belirtilerinin, insan yaşamının ilk yıllarında daha kısa zaman birimleriyle ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Bizim incelemeye konu edindiğimiz algılama başlangıcı bu üçlü dayanak noktasından sonraki algılama olgusudur. Bunu yaparken, algılamanın aşağıdaki aşamalarının göz önünde bulundurulması gerekiyor: Işığa karşı tepki (Örneğin, uyarıların yeğinlik karakterleri), formların ve renklerin kısaca üç boyutlu cisimselliğin hareketliliğine karşı tepki. Bu arada gerektiği zaman, çocuklarda ve hayvan türleri düzeyinde algılama ile yetişkinlerde algılama arasındaki ilişkiler doğrultusunda açıklamalar da yapılacaktır.

1.2- Işık Yeğinliği Tepkisi:

Işığa karşı refleks tepkiden biraz daha ileri aşamada olan ilk görsel algılama tek hücreli saydam organizmalarda görülmektedir. Amip,

kuvvetli ışık karşısında zig - zag'lar yaparak uyarının etkisinden kurtulmaya çalışır. Diğer tekhücrelilerde (Protozoa) durum biraz daha karmaşık olup sonuçta farklılık gösterir. Klorofili maddesi taşıyan canlılar, ışıktan kaçma yerine ona yönelmeye çalışırlar.

Her ne kadar algılamanın ilk aşamasını belirliyorsa da, bu canlı yaratıklar insan ölçütlerinde göre kördür. Işığa karşı duyarlı olmalarına rağmen gözleri ve beyinleri bulunmamaktadır. Algılamanın bu düzeydeki sürecinde ışıkla ilk karşılaşan insanın irislerin de refleks bir tepki olarak daraldığı düşünülürse, yeni doğmuş bir çocuk ile amip arasında çok az bir duyarlık farklılığı olduğu ortaya çıkar. Dış dünyaya ilişkin herhangi bir imgenin zihinsel olarak oluşması için beynin gerekliliği göz önüne alınınca bu tepkilerin nedeni daha kolay anlaşılır.

1.3. - Dış Dünyaya Uygun İmge :

Algılama, bir organizmanın gereksinimlerini karşılamak için çevresel bilgileri bile bir yöntemle elde etmek süreci olarak düşünülebilir. Bu durum, algılama evriminde, büyük bir adımı vurgulayan ikinci bir aşamadır. Bilindiği gibi salt duyumla gerçekleşen algılamanın düzeyi öncelikle gelişmeyle ilgilidir. Bu organ, bilgi verici uyarılara karşı olduğu gibi, yalnız kendine yansıyan enerjinin niteliğine göre de tepkilerde bulunur.

Dış dünya ile izdüşümsel düzeyde ilişkiler içinde olan bir imgenin algı mekanizmasında oluşabilmesi için alıcının bir nesne üzerine yönelip onu saptaması ve bu nesneden gelen değişik parlaklık ya da ışık ışıklarına göre tepkide bulunması gerekir.

Bu yolla elde edilen algılama sonuçlarının her türlü evrimsel ayrıntılarıyla birlikte anlatılması olanaksızdır. Şu kadarını söyleyebiliriz ki; görsel uyarılar bölgesel duyarlığa (göz) genelden (dış dünya) gelip göz yuvarlığında düzensiz olarak dağılmış, ışığa karşı duyarlı pigmentler yoluyla hücre kümelerine dönüşürler. Daha açık bir örnekle; bazı böceklerde görüldüğü gibi bu tür ilkel gözler birbirlerinden bağımsız, mozayik şeklinde döşenmiş hücrelerden oluşurlar ve uyarıların kabaca bölgeselleşmesini sağlayıp daha sonra ortaya çıkacak olan fıksasyona (gözlerin bir noktaya yönelmesi) ve örüntü (pattern) görmeye temel oluştururlar.İnsan gözü işlevsel olarak doğuşta tüm

olasılığıyla aynen böyle bir alıcı mekanizmadır. Yeni doğan bir çocuğun, daha on dakikalık olmadan gözlerini, sesin geldiği yöne çevirdiği ve bu nedenle koordine edilmiş uzaysal sınırlamanın bu kadar erken yaşta bile varolduğu ileri sürülebilir. (*)

1.4- Harekete Karşı Tepki:

İnsan gözünden aşağı düzeydeki gözün gelişimi ve yapısı birbirlerinden farklı birkaç biçimde incelenebilir. Örneğin; böceklerde her birinin optik elemanları besleyen sinirsel reseptörlere (alıcı) ışık ışını yönelten ve bu nedenle adeta bir makinaya benzeyen iki küçük alıcı aygıttan oluşan (ommatidium) bileşik göz sisteminin gelişimini görmekteyiz. Bu tür gözlerin görme açıları geniştir. Mozaiksel yapıları nedeniyle en yüksek düzeyde duyarlıdır. Her ne kadar, insan gözü, yapı olarak farklıysa da,. insan düzeyindeki algılamanın başlangıcında, hareket eden uyarılara karşı özel bir duyarlık mekanizması da önemli bir yer tutmaktadır. Uyarıların, görme alanının en dış çemberine yakın bölgelerinden geldiği durumlarda bu özel duyarlığın önemi daha da artmaktadır. Çünkü, bu tür algılama, retinanın evrim açısından en yaşlı olan dış yüzeyi (peripheral) yoluyla gerçekleşmektedir. Kuşkusuz, ilkel gözün daha başka türlü algılama biçimleri de vardır. Örneğin, belli ölçüler içinde uyarılar hakkında bilgi taşıyan ve polarize ışık ışınlarının titreşim düzlemini sağdan sola çevirdiği çukur biçimindeki retinaya (basit bir fotoğraf makinasında olduğu gibi) sahip bazı canlılar da vardır. Yumuşakcalardan Molluscnautilusun algı mekanizması bu duruma bir örnek oluşturur.

1.5- Form ve şekillere karşı tepki:

Form ve şekillerin algılanması, mercek yoluyla ışınların bütünleşmesi sistemini kullanan omurgalıların, anında hareket edebilen gözüyle başlar. Bitki ve hayvan türlerindeki algılamanın gelişimi açısından böyle bir görme yetisinin en üst düzeyine örnek insan değil yırtıcı kuşlardır. Alıcı hücrelerin (receptor) büyük bir yoğunlukta olduğu kartal gözüne göre insan gözü daha kaba bir retina mozayiğine

(*) Wertheimer, M. "Psychomotor coordination of auditory and visual space at birth" Science, 134, zikreden Dikxon, N.F., a.g.m.

sahiptir. Kartal okuyabilseydi, insan gözünün göremiyeceği ölçüde ince yazıları kolaylıkla okuyabilirdi. Ayrıca kartalın uzaktaki bir fareyi insan gözünden daha fazla bir kesinlikle algılayacağı söylenebilir. (Yüzlerce metre yükseklikten küçük bir dağ faresini farkederek üzerine pike yapan kartallara rastlamak olasıdır.)

İnsanlarda, algılamanın daha ilk haftalarda başladığına ilişkin bazı kanıtlar vardır. Frantz'ın 1961 yılında yapmış olduğu deneylerde (*), formlar bünyesinde şekillerin algılanması, formların algılanmasından daha geç değildir. Değişik düzlem ve şekillerle süslü yüzeyleri izleyen bebeklerle ilgili bir dizi deneyde Frantz, çocuğun bakışlarını en iyi biçimde yönlendiren uyarıların ne olduğunu belirlemiştir. Bu deneylerin sonuçlarına göre bebek, şekillerden başka, yüzey üzerinde bir şeye bakma konusunda, özellikle düz bir fon üzerindeki nesnelere ilgi duyar. Yine bu deneylerde, bebeğin daire düzlem biçimindeki nesnelerden çok, aynı yarıçaptaki kürelere ilgi gösterdiği anlaşılmıştır. Bu durumun derinlik algısıyla mı, yoksa uyarıların biraz daha ayrıntılı olmasıyla mı ilişkili olduğu konusu tartışılmaktadır.

Bu araştırmalardan çıkarılan bir başka ilginç sonuç da çocuğun, çift gözden çok tek gözle daha iyi gördüğüdür. Bu durum bize iki gözden gelen görsel bilgilerin tek bir dünyada birleştiği sinir sistemiyle ilgili bir olgu gibi gözükmektedir. Çünkü görme olayı aynı zamanda bir öğrenme olayıdır ve sinir sisteminin gelişimiyle ilgilidir. Çocuk algılamasından anlaşıldığına göre, bir gözden gelen uyarılarla diğer gözden gelen uyarıların karışımı algı sürecini geciktirmektedir.

Çocuklarda algılamanın başlangıcı üzerine araştırma yapmanın bir güçlüğü de onların sergileyebilecekleri tepkilerin az oluşu ve algılamış oldukları başka bir şey varsa o şeyi ifade edememelerinden gelmektedir. Yeni görmeye başlayan çocuklarla ilgili görsel konulardaki araştırmaların artması da bu nedene dayanır. Örneğin, bugün gözleri doğuştan perdeli olan bir çocuğa saydam tabaka aşılama (corneal draft) ameliyatı yapılabilmektedir. Ancak bu ameliyatı geçiren çocuklar üzerinde yapılan araştırmalardan çıkarılan sonuçlar, başarı konusunda düşünüldüğünden daha az ipuçları vermektedir. Bunun iki ana nedeni

(*) Epstein, W. "Experimental Investigation of the Genesis of Visual Space Perception", Psych. Bull. 61, s.115-128, Brian M. Foss, a.g.e.

vardır: Birincisi, her ne kadar bir dili konuşuyorlarsa da, onların sözcüklerle görsel uzam (espas) arasındaki ilişkilerle ilgili bir deneyimlerinin bulunmaması; ikincisiyse, çocuğun algılamasıyla yetişkinlerin algılaması arasında büyük farklar olabileceği fikridir. Bir taraftan, yetişkin insanın sinir sistemi (saydam tabaka ameliyatı geçiren bir çocuk dahi olsa), yeni doğmuş bir çocuğa göre daha da gelişmiştir. Öte yandan, sonradan gören çocuğun beynindeki görme merkezinde, bu kritik büyüme çağında uzun süre kullanılmamış olmasından ötürü bir kayıp oluşması beklenebilir. Ayrıca, görmeyen çocuğun diğer duyuları daha fazla gelişmiş olabilir. İşte bütün bu tür güçlüklere karşın yine de bazı sonuçlar çıkarılmıştır. Kendi duyusal deneyimlerini kullanması konusunda fazla bir uygulama yapamıyorsak da, yeni görmeye başlamış bir çocuğun görme kapasitesinin fazla gelişkin olmadığını söyleyebiliriz. Çocuklar, salt fon üzerindeki figürleri görebilmekten başka, bir ölçüye kadar gördükleri nesnelerin çevresiyle olan ilişkilerini de farkederler. Nesneleri açık seçik algılayamamalarına ve ne olduklarını bilememelerine karşın, dokunma duyularıyla normal olarak gördükleri şeylere yaklaşabilirler. Algılanan şeyler, göz içinde değil dış dünyada görünürler. Çocuk düzeyindeki algılama çalışmaları boyunca bu bulgu, basit biçimlerin algılanması kapasitesinin, insanın sinir sisteminin doğal katkılarıyla ilgili bir şey olduğunu göstermektedir.

İşte bu nedenlerden ötürü, insanın görsel algılama sürecinde ilk birkaç ayın kesinlikle filojenetik, (bitki ve hayvan türlerine özgü bir karakterde) olduğu söylenebilir. Fakat, eğer görsel deneyimler için insanın kalıtımsal yeteneği vücuduyla birlikte aşağı yukarı aynı düzen ve hızda gelişen sağlıklı bir düşünme evriminde ortaya çıkıyorsa, bu görüş açısını destekleyen ve ilk algılamalarla ilgili olan başka boyutlar yok mudur? Renk ve derinlik algılamasını incelerken bu sorunun olumlu yanıtları olduğunu göreceğiz.

1.6- Renk Tepkisi:

Bitkilerin değişik dalga boylarındaki renklere karşı tepkileri farklıdır. Renklere karşı tepki bu organizmalar düzeyinde başlamakla birlikte, renk algılamasının başlaması canlıların evrim sürecinde böceklerle başlar. Böceklerde, renklere karşı duyarlık, belki de insandan

daha üst düzeydedir. Örneğin; arılar renk seçimi yapmaktan başka, mor ötesi ışık ışınlarına karşı da duyarlıdırlar. Kapalı havalarda güneşli bölgeleri daha kolay keşfederler. Ayrıca, insanlarda renk ayırma yetisinin böceklere göre daha geç belirdiği bilinmektedir. Bu nedenle, her ne kadar altı aydan küçük olan çocuklar renkli bir küreyi gri bir küreden ayırma yetisini gösterirlerse de, bu yaş düzeyinin üzerinde olanlar kırmızı, mavi, yeşil ve sarı'yı ancak birinci yıl içinde ayırdedebilmektedirler. Yetişkinlerde ise görme alanını aydınlatma, yaklaşma veya genel algılama bölgesinden merkeze doğru hareket etmek suretiyle yavaş yavaş beliren fiziksel varlık (nesne), renklerden çok daha önce farkedilmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, bu durum retinanın yapısıyla ilgili olup retinanın dış yüzeylerinin merkeze oranla daha az duyarlı olması gerçeğiyle açıklanabilmektedir.

1.7- Derinlik Algılaması:

Karada yaşayan hayvanları ürküten en eski şey düşme korkusudur. Bu nedenle hareket etmeye başladıkları andan itibaren, insan ve hayvanlarda düşme tehlikesini önceden algılama yetisi de yavaş yavaş gelişmeye başlar. Gibson ve Walk tarafından 1960 yılında yapılan "Görsel Uçurum" (Visual Cliff) deneyleri bu gerçeği ortaya koymaktadır. Gibson ve Walk'un bu deneyler için yaptıkları aygıt aslında çok basit fakat oldukça ilginçtir. (*). Bu deneyde damalı bir platformun üzerine, kenarlarında genişçe bir alan oluşturacak şekilde bir cam konulmakta ve denek bu camın üzerine konulmaktadır. Platformun iki yanında düşük seviyeli ve uçurum etkisi yaratan iki ayrı düzlem yer almaktadır. Kanat düzlemiyle cam arasında aniden derinleşen bu uçurum denek tarafından farkedilince denek kendisini dengelemeye ve uçuruma düşmemeye çalışır. Yapılan deneylerde, merkez platformuna yerleştirilen deneklerin hangi yaşlarda bu uçurumu farkedebildikleri tesbit edilmiştir. Civciv, kuzu, keçi, maymun, kedi ve bebeklerde söz konusu uçurumdan sakınma tepkisi, yani derinlik algılaması, bu deneylere göre, onların hareket etmeye başladıkları yaşta kendini göstermiştir. Bu da civcivlerde bir gün, çocuklarda ise altı ile on ay arasında değişmektedir. Bu deneyle ayrıca iki şey daha belirlenmiştir.

(*) Scientific American, Nisan 1960.

Birincisi, uzaktaki nesnelerin yakındakine oranla daha küçük gözükmesi (dama motifi), ikincisiyse yine uzaktakilerin, başın veya nesnenin hareket ettiği durumlarda, daha az hareket ediyormuş gibi görünmesi veya bunun tersi, yani yakındakilerin daha hızlı hareket ediyormuş gibi görünmesidir.

1.8- Algılamada Serebral Faktörler:

Derinlik algılamasıyla ilgili çalışmalar, insan ve hayvan düzeyindeki algılamalar arasında önemli farklılıkları ortaya koymuştur. Bu farklılıkların en önemlilerinden biri de hiç kuşkusuz gelişme süreçleri arasındaki orandan kaynaklanmaktadır. Örneğin, civciv yumurtasından çıktıktan bir gün sonra derinliği algılarken, çocuk aynı yeteneği doğuştan altı ay sonra gösterebilmektedir. Çünkü çocuğun beyni daha büyük olup, daha yavaş gelişir. Bu gelişme yaş ilerledikçe devam eder. Daha önce, kartal ile yetişkin insan algılamasını karşılaştırdığımız zaman kartalın yetişkin insandan daha kesin bir algı gücü olduğunu görmüştük. Fakat görme olgusunu salt bir algılama süreci olarak düşünmek de yanlıştır. Çünkü bu olgu sadece optik bir olay değil, aynı zamanda beyinsel birtakım faktörleri de ilgilendirmektedir. Görme olgusu, görme veya algılama süreci diye bilinen şey, optik bir kayıtla birlikte ayrıca bir yorumu da içerir. İnsan retinası ışığı sinirsel enerjiye dönüştürmekte daha yeteneklidir. Bu işi saniyenin milyonda biri gibi bir süre içinde yapar. Bu nedenle algılanan şeyle ilgili bilgilerin büyük bir bölümü bu kısa süre içinde beyne ulaşmayabilir. Ama yine de insan bu gelişmiş beyni ile algıladığı şeylerin ötesindeki bilgilere de varabilmektedir. Çünkü insan aynı zamanda bir bilgi deposudur ve bir hafızaya sahiptir. Geçmiş deneyimlerine dayanarak kimi şeyleri ilk bakışta tanır. Daha da önemlisi; algıladığı şeylerle ilgili bir yığın bilgi arasından yeni algılamasında yararlı olabilecek en uygun bilgileri seçip kullanır.

Haber alma, haber iletme, değişikliklere karşı duyarlılık, farketme, geçmiş olay ve görüngülere ilişkin imgeleri depolama, görsel ve güncel olan ve en son ortaya çıkan görsel imgeyi algılayıp yorumlama gibi işlemler açısından bir görme olgusu ya da algı deneyimi, bir gazetenin dağıtımına benzer. Tabii bu karşılaştırmada insanın yeri ve onun aşağı düzeydeki diğer canlı organizmalara göre üstünlüğü, onun

"editörlük" vasfıyla açıklanabilir.

1.9- İçgüdü:

İçgüdü fenomeni görsel algılama evriminde çok önemli bir olgudur. İçgüdüler doğuştan, organizma tarafından düzenlenir. Bu uyarılar ortaya çıkınca, organizma, kendi gereksinimi olan en uygun davranış biçimini otomatik olarak başlatır. Uyarı, belli bir biçim, renk, hareket veya bu üç ayrı öğenin karışımlarından oluşabilir. Sonuçta her biri için ayrı bir davranış şekli ortaya çıkar.

Zaman zaman karmaşık bir yapıda olmalarına karşın davranışlar otomatik olarak ortaya çıkarlar. Bir türün tüm üyeleri için aynı tepkiler geçerlidir. Örneğin; bütün erkek dikenli balıklar gebe dikenli balıklara karşı aynı tepkileri gösterirler. Bu davranışın akla uygun düşmeyen açıklaması ise şu gerçekle somutlaşır: Karnının şişliği belli olmayan dişi dikenli balık erkek balığın ilgisini çekmekte başarılı olamadığı halde, karnının şişliği belli olan dişi balık formunda kesilmiş bir tahta parçası aynı konuda erkek dikenli balığın ilgisini çekebilmektedir.

Aynı biçimde dişi gasterous yalnız yumurtalarını bırakırken eşleşme dalışları yapar ve erkek gasterous'un bel altında kızarıklık görürse, bu eylemi en yüksek düzeye varır. Fakat kırmızı benek görmüyorsa, gasterous diğer yönlerden arzulu olsa bile bu tepkiyi gösteremez.

Işık, organizma üzerinde bilgi toplayıcı ve hayvan metabolizmasında doğrudan etkili bir öğe olarak görev yapar. Bu görevlerin ikisi işaret uyarılarının algılanmasında da önemli olup bu uyarılara karşı uygun tepkinin gösterilmesini sağlarlar. Aynı zamanda beynin genel yapısında, ışığın sinirler yoluyla enerjisel hareketinde ve sümüksü bezelerin hormon salgılamasının düzenlemesinde önemli bir rol oynarlar. Bunlar işaret uyarılarına karşı duyarlılığı etkileyen salgılardır. Bu tepki "phtoperiodism"de açık olarak görülür. Balıklarda, kuşlarda ve memelilerde bir saat gibi görev yapan bu merkez cinsel aktivitelerde periyodik değişimleri denetler.

1.10- İzleme:

Ana konumuza dönerken şunu belirtmek gerekir ki, aynı sonuca değişik yollardan içgüdü ve öğrenmeyle varılacağından onları bu işe karıştırmamakta yarar vardır. İçgüdüsel tepkiler öğrenme yoluyla gittikçe artan bir biçimde farklılaşır. Öğrenme arttıkça filojenetik ayrılıklar çoğalır. Bununla birlikte öğrenme ile içgüdü arasındaki karşılıklı etkileşimde özellikle ilginç olan bir durum vardır. Buna, psikolojide "izleme" veya "örnek alma" davranışı denir.

Genç hayvan türlerinin en önemli görsel deneyimleri onların anneliğidir. Çünkü böyle bir deneyim, algılanan objeye karşı sürekli ve güçlü bir bağlılığı veya izleme davranışını ortaya koyar. Yavru ile anne arasında görülen bu izleme davranışı doğuştan ve içgüdüsel olarak ortaya çıkan bir ilişki olarak nitelenebilir. Ancak bunun böyle olmadığını ortaya koyan ve izlemenin görsel bir öğrenme biçimi olduğunu kanıtlayan bazı deneyler de bulunmaktadır.

İzleme ile ilgili deneyler yeni doğmuş hayvanlar üzerinde yapılmıştır. Genel olarak bu deneylerde yavru doğar doğmaz, büyükçe bir nesne kendisine belli bir süre gösterilir. Bunun en klasik örneğini Lorenz'in (*) 1952'de yaptığı deneylerde görmekteyiz. Bu deneylerde, kendi gerçek annelerinden alınıp başka bir yerde belli bir süre izleme davranışı içine sokulan küçük karga yavruları bir süre sonra izledikleri şeyi kendi türlerine tercih etmişlerdir. Bu deney daha sonra nesnelerle yapılmış ve nesneleri izleme davranışı içine sokulan yavru kuşlardan da aynı sonuç alınmıştır.

İzlettirme olgusunun bu yönü doğal olarak insan psikolojisiyle koşutluk olasılığı sorununu akla getirir. İnsanlarda öğrenme olmadan eksiksiz ve tam bir davranış biçimini ortaya çıkaran bir uyarı var mıdır? Genel olarak yoktur. Çünkü insanın öğrenme potansiyeli içgüdüleri gereksiz kılar. Zaten insan özel bir uyarıya karşı intibak edilebilen tepkilerle doğuştan programlanmışsa, bu tepkileri deneyimlere dayanan davranışlar iradeyi eline alıncaya dek gösterme şansı az olan bir yaratıktır. Bilindiği gibi insanlarda doğuştan gelen kimi tepki-

---

(*) Lorenz, K.Z. King Solomon's Ring: New Light on Animal Ways, New York: Thomas Y. Crowell, Brian M. Foss (ed.) s.57.

ler vardır. Örneğin; kuvvetli bir uyarıya karşı aniden karşı koyma veya daha önce incelediğimiz düşme tepkisi. Ancak bunlar gerektiği ölçüde özelliği ve karmaşıklığı olmayan tepkiler olduğundan içgüdüsel davranış gruplarına girmezler.

Franz'ın çok erken bir eğilimi bulgulayarak, insan yüzü desenlerine bakıp çocuklarda gülme tepkisini yarattığı ve benzer uyarıların içgüdüsel temele bağlı olabileceğini ileri sürmek mümkündür. Ancak burada öğrenme olasılığının payını da unutmamak gerekir. Çocuğun annesine karşı olan güçlü duygusal bağlılığı ve bu bağlılığın ilk birkaç yıl olan kritik dönemde ortadan kalkması nedeniyle çıkabilecek davranış bozuklukları da izleme eğilimine işaret olabilir. Harlow (*), maymun yavrularının hiç süt vermediği halde bezden yapılmış anne maymunu telden yapılmış süt veren maymunlara tercih ettiklerini gözlemleyerek insan soyunun da buna benzer ve öğrenilmemiş kimi tepkiler gösterebileceğini ileri sürer.

Ailesel davranışın içgüdüsel olarak ortaya çıkması, üzerinde durulması gereken başka bir konudur. Lorenz, oval ve çenesi çıkık olmayan kimi yüz şekillerinin koruyucu ve sevimli tepkilere yol açtığı üzerine dikkati çekmiştir.

Bu durum çocuk yaşamı için kuşkusuz çok önemlidir. Benzer durumdaki hayvanların sempatik görünmelerini de buna bağlayabiliriz. Ayrıca çocuksuz annelerin muhabbet kuşlarına ve Pekin kazlarına karşı olan akıl almaz sevgilerini de buna bağlamak olasıdır.

İnsanın renklere karşı olan içgüdüsel tepkileri, en az izletme sorunu kadar karmaşıktır. Renk ve özellikle kırmızı renk, hayvanlarda ve bazı ilkel insan topluluklarında bilinmeyen anlamlar taşıyan bazı önemli içgüdüsel davranışlara işaret uyarıları oldukları için mi çok önemlidir? Bununla ilgili deneyler bu soruya olumlu yanıt vermektedir.

İlk olarak kırmızı, uzun yıllardan beri, bilindiği gibi, -Rorschac'ın anlam testi resimlerinde sözcüklere fon olarak, duygusal bir tepki oluşturmaya eğilimlidir. Dreschler'in 1960'da yaptığı araştırmalara gö-

(*) Harlow, H.F., The Development of Affectional Patterns in Infant Behaviour, New York, 1972, s.55.

re örneğin kırmızı uyarıdan sonra elde edilen sözlü çağrışımlar duygusal karışıklığın her türlüsünü gösterir. Başka bir deneyinde Dreschler, subliminal yeğinlikte (eşik altı, bilinçli algı dışında) sunulan çıplak bir kadın resminin eşik üstü (superliminal) kırmızı uyarıya dönüştürüldüğünde coşkusal tepkiler yarattığını ortaya çıkarmıştır.

Tayfın kırmızı ucundaki ışınlarla duygular arasındaki ilişkinin diğer bir kanıtını Krakow (1941) ve Dixon'un (1961) araştırmalarında görürüz. Bu alanda Rus bilim adamlarının çalışmalarına göre, normal fizyolojik beraberlik duygusunu uyaran haplar, insanda, yeşil ışığa karşı duyarlığı artırırken, kırmızıya karşı duyarlığı azaltır. Bu bulgu başka bir gerçekle de paralellik gösterir: Coşkusal bir sözcüğü kırmızı ışıkta tek gözle algılanması, ikinci gözün ışık eşiğini (treshold) artırır. Yeşil ışıkta olan coşkusal sözcük bunun tersini yaparken nötr sözcük yeşil veya kırmızı ışık eşiğinde bir değişiklik yapmaz. Bunu izleyen araştırmalarda bilinç eşiğinin altında kalan duygusal ve nötr sözcük gösterilirken kaydedilen beyin dalgalarında (EEG) değişiklikler görülür. Kırmızı ışığın kendi başına EEG üzerinde doğrudan bir etki yapmadığı halde, coşkusal anlamı olan bir sözcükle bağlantılı olunca bu etkiyi yaptığı anlaşılır.

Bu değişik deneyimlerden çıkan sonuçlar, bir bütünlük içinde ele alınacak olurlarsa kırmızı renk ile duygusal deneyim ve heyecanlar arasındaki ilişkiler şöyle açıklanabilir: Kırmızı ışık kuvvetli ölçüde rahatsız eden anlamlı uyarıların etkinliğini artırır. Bu reaksiyonun yaratılıştan veya sonradan elde edilmiş bir şey olduğu sorunu şimdilik bir spekülasyon konusu olarak devam etmektedir.

Nativistler kırmızı renkle tehlike arasında bilinen konvansiyonel ilişkinin, renge olan içgüdüsel tepkilerin bir ürünü olduğunu ileri sürerler. Tayf'ın (spectrum) kırmızı ucundaki renklere karşı tepkinin doğuştan geldiğini ileri süren sav, kırmızının, diğer renklere göre dalga boyu daha yüksek bir renk olduğu ve dolayısıyla canlı organizmanın iç salgı bezlerine yansıdığı düşüncesiyle açıklanmaktadır.

1.11- Algılamanın Daha Sonraki Aşamaları:

İçgüdü olgusuna ilişkin çeşitli ve birbirine zıt tartışmaları bir yana bırakınca görüldüğü gibi, bazı tepkiler (ışığa, hareket'e, renge, şekil'e

ve biçim'e) büyük ölçüde, sinir sisteminin doğuştan varolan kimi öğelerinin olgunlaşması ile ilgilidir. Ya daha sonraki aşamalar? Bu konunun başlangıcındaki deneylerden de anlaşılacağı gibi, ayırdetme, tanıma ve adlandırma gibi şeyler, algılamanın fotoğrafik anlamının ötesinde olup daha üst düzeydeki olgulardır. Aslında, algılayıcının en büyük katkılarda bulunduğu aşama da budur. Geçmiş deneyimler, heyecanlar ve motivasyon gibi öğeler, neyin nasıl algılandığı konusunda verilen yargılarda kendi rollerini oynarlar.

Eğer son algı, sözgelimi, yukarda sayılan bu tür belirleyici etmenlerin sonucuysa, bunların etkilerinin, uyarının alınışı ve bilinçlilik arasında ortaya çıkması gerektiğini tahmin etmek mantıksal görülebilir. Durum böyle olunca, bu öğeler nasıl incelenebilir? Her ne kadar onların varoluş doğası bilinçli incelemelere olanak vermiyorsa da bu algılama ön-evrelerinin içyüzü gerçekte hepsinde uyarıcı girişlerinin az tutulduğu birkaç deneyden anlaşılmıştır. Bu koşullar altında denek'in, kendi görsel deneyimlerine katkıları, uyarının katkılarından çoktur. Bu gerekçeyle onun doğasını incelemek bizim için daha iyi bir fırsattır.

Hiçbir ipucu vermeden, sözcüklerin, düşük uyarı yeğinlikleriyle veya açıklıkla gösterilerek, ne olduklarını sorduğumuz birinin durumunu ele alalım: Verner'in 1956 ve Mc. Ginnies'in 1949, Worthington'un 1962 ve Dixon'un 1956'daki deneylerinin sonuçlarına göre deneklerde, uyarıcıyla yapısal ilişkisi olmayan, fakat, anlamıyla ilişkili olan sözcükleri yanıt olarak verme eğilimi olduğu anlaşılmıştır. Worthington ve Dixon başka bir deneylerinde, deneklerden düşük yeğinlikte olan uyarılarla perdede yansıtılmış bir rakamın belirlenmesini istediklerinde, deneklerin bir üst numarayı söyleme eğiliminde olduklarını saptamışlardır. Başka bir deneyde, tabu ve duygusal öğelerle dolu sözcükler silik ve belirsiz bir biçimde verilmiş ve karşılık olarak Freudçu anlamda simgesel yanıtlar alınmıştır. Örneğin, bilinç eşiğinin altında verilen "Penis" sözcüğüne yanıt olarak "puro", "su pompası" gibi sözcükler elde edilmiştir. Bu araştırmalarda, kimi algılama süreçlerinin bilinçdışı evrelerinde uyaranlar kümesinin, uyarıcının anlamıyla belirlendiği ortaya çıkmıştır. Bu durum, normal algılama bilinçliliğinin altında bir bütünleme düzeyinde ortaya çıkar. Aynı düşünce Warner'ın bulgusu ile de desteklenmiştir: Normal insanın,

açık seçik bir biçimde verilen sözcük uyarısına karşı gösterdiği tepkiler, beyni zedelenmiş kişilerinkinden (afaziler) ayırdedilemez.

Beyni zedelenmiş kişiler, eşyaları doğru olarak adlandıramamalarına karşın genellikle, anlamı aynı çerçeve içinde olan bir sözcükle tepkide bulunurlar. Bunun yanı sıra, anlama dayalı olarak bilinçsizce sınıflandırma yapmanın diğer bir göstergesi bir kimsenin tanıma eşiğinin -uyarıcı sözcüğün duygusal ve coşkusal anlamına bağlı olarak- yükseltilip alçaltılabilmesidir. Algısal savunma ve sensetizasyon olarak adlandırılan bu olgu, gelen uyarıların bir tür monitörlüğü gibidir ve bunun sonucu olarak da algılama önlenir ya da çeşitlenir. Bu monitörlüğün olası psikolojik temeli, duygusal yansılamaya seçenek olarak, birçok omurgalı türlerinin sinir sistemlerinde, daha ileri bir aşamadadır. İnsan'da dış uyarıların bilinçliliği, yalnız onun beynindeki görme alanında belirmesiyle değil aynı zamanda pigmentlerin rastlantısal hareketleriyle de ilgilidir.

Gelen uyarılarla, uyanıklık üzerinde merkezi denetimi sağlayan fizyolojik mekanizmaların algısal monitörlükte (süzgeçleme) bir rolü olduğu konusundaki deneyler Dixon ve Lear tarafından 1963 yılında yapılmıştır. Bu araştırmalarda, uyanıklık öncesi EEG dalgalarındaki uyumsuzluk ile, sözcükler için uyanıklık eğrisi arasında bir ters bir ilişkinin varolduğu anlaşılmıştır. Bu bulgunun önemi EEG düzleşmesinin (desynchrony) yararlı bir beyin kabuğu faaliyeti olduğunu ortaya koymasından gelmektedir. Bu nedenle, algılayıcının, yükseltilmiş farkına varma bilinç eşiğine yani, algıladığı duygusal sözcüğün bilincine ulaşması -görsel algılama bölgesindeki normal hareketliliğin durdurulması nedeniyle- gecikir. Sözcüğün anlamıyla ortaya çıkan öğrenilmiş ve örnek oluşturan seçeneklerin tanıma bilinç eşiği'ndeki çeşitliliği, yetişkin insan algılamasının birinci derecede önemli karakteristiğidir.

Bilinçli algılamaya öncülük eden süreçlerin düzenlenmesinde "anlam"ın önemini vurgulayan daha önemli bir şey de, duragan hale getirilmiş retinasal imgelerin üzerinde yapılan araştırmalarla ortaya çıkarılmıştır. Kontak merceğin kullanılmasıyla ilgili değişik teknikler yoluyla dış dünya imgelerini -gözün hareket etmesine karşın- dondurmak, yani onları hareketsiz hale getirmek olasıdır. Bu durum gerçekleştirildikten sonra iki önemli fenomen daha açıklanmıştır. Bi-

rincisi, nesneyi farkettikten bir-iki saniye sonra, kontak mercekten göz içine yansıtılan imgenin gittikçe zayıflaması ve birkaç saniye sonra tekrar belirmesidir. Burada bizi ilgilendiren şey imgenin solup yok olması ve tekrar belirmesinin nasıl gerçekleştirdiğidir. Çünkü her ne kadar imgeler solup yok olmakta ve tekrar belirmekteyse de bu durum rastlantısal değil, anlamlı birimlerle gerçekleşmektedir. Örneğin, retinanın yorulan bölgesinin işlevselliğini belli bir süre yitirmesiyle "R" harfi "P" harfi olarak belirmektedir.

1.12- Bir Algı Modeli İçin İpuçları:

Bundan önceki bölümlerde açıklanan algı fenomenlerinde olduğu gibi bir algı modeline esas olabilecek ipuçları da, anlama dayalı tercihlerdir İçgüdüsel tercihlerin -kilidi açan anahtar'ın seçimi örneğindeki gibi- bir sonraki veya ilerideki başka bir algılamada hiçbir işe yaramayan uyarıcının tersine, burada organizmanın görsel yaşamında önemli olan uyarıların seçimi söz konusudur. Bu model bir bakıma ilkel bir radar sistemine benzetilebilir. İnsan algılaması savunma mekanizmasına göre düzenlenmiştir. Bu modeli algılamaya uygularken, bilinçli algılama ile giren bilgilerle tasarlanan şey veya daha önce edinilen düzenli bilgiler arasındaki iki yönlü ilişkiyi de göz önüne almak gerekmektedir.

Aslında algı sürecinde, zamanında bilinçli olarak algılanmayan şeylerin bir sonraki algılamada ortaya çıkabileceğine ilişkin bazı kanıtlar da vardır. Örneğin; zamanında bilinçli olarak algılanmayan bir resim içindeki bölümlerin rüya ögesi olarak bir sonraki gecede ortaya çıktığı görülmüştür. Bu durum, rüyaların bir önceki günün algılamasıyla ilgili olduğunu savunan Freudian düşünce tarafından da desteklenmektedir.

Görüldüğü gibi insan, kimi potansiyel imgelerin bir tür deposu gibidir. Bu depo çeşitli biçimlerde beyne giren duyu verilerinin anlamlı dış dünya tanımlamalarına dönüşmesine yardım eder. Bu düşünceyi destekleyen en az üç özel durum vardır: Birincisi, -uyku durumunda olduğu gibi- dış algı verilerini durdurmakla ortaya çıkar. İkincisi dış dünyadan ayrılma olgusu veya "psikotik" hastalıklardaki algısal olgular ve üçüncüsü de ilaç almak veya beynin görsel

bölgesine elektrik şoku vermek suretiyle normal beyinsel işlevin durdurulması ve bu suretle geçmiş görsel deneyimlerin silik imgelerinin ya da bu deneyimlerin özü olan temel imgelerin kendiliğinden bilinçliliğe geçmesi durumudur.

1.13- Sonuç:

Bir uyarının algılanmasıyla önceki algıların bu algılamadaki katkıları arasındaki süreçlerin kısaca gözden geçirilmesi bizi başlangıcın sonundan sonun başlangıcına götürmüştür. Algılamanın başlangıcı üzerindeki çalışmalar görsel algılamanın birçok aşamalı süreçlerden meydana geldiğini belirlemiştir. Dış ve iç dünya arasındaki uyumu belirleme bakımından, gözün beyine bağlı olarak gelişimi, iç ve dış dünya arasındaki uyumun belirlenmesinde önemli bir noktadır. Alıcı, yapı bakımından inceliğe varıp geliştikçe ve fonksiyonların yönelebilirliliği (versatility) arttıkça uyaranın ölçüleri, biçimi, rengi, şekli ve hareketi algılanabilir verilere (data) dönüşür. Aynı şekilde beynin büyüyüp karmaşık biçimine kavuşması ile de bu verilerin kullanabilirliği artar. Bu bölümde, insan algılamasına esas olan algı süreçleri birbirine bağlı olarak incelenmiştir. Algılamada deneyimlerden yararlanma kapasitesi, insan algılamasını diğer ilkel canlıların algılamasından ayıran (bitki ve hayvan türleri dahil) en belirleyici özelliktir.

Sorular:

1- Fotoğraf makinası ile kaydedilen bir imge ile göz algılaması arasındaki benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?

2- Fotoğraf makinası ile kaydedilen bir dış dünya gerçekliğinin göz algılamasından farklı olduğunu gösteren bir deney üzerinde her iki gerçekliğin doğruluk düzeyini tartışınız.

3- "Işık Yeğinliği", "uyarı eşiği" gibi kavramları açıklayarak insan ve hayvan türlerinde ışık yeğinliği tepkisini inceleyiniz.

4- Göz nasıl algılar? "dış dünyaya uygun imge" ne demektir?

5- Harekete karşı tepki konusunu tartışınız.

6- Çocuklar form ve şekilleri hangi yaşlarda algılarlar? Bu konuda yapılan deneyler nelerdir?

7- Renk tepkisi ve derinlik algılaması konusunda yapılan deneylerin sonuçlarını tartışınız.

8- Algılamada serebral faktörleri açıklayınız.

9- İçgüdülerin algılamaedaki önemini vurgulayan deneyleri ve bu deney sonuçlarını açıklayınız.

10- "İzleme" ya da "Örnek Alma" davranışı deyince ne anlıyorsunuz? Bu konuda yapılan deneyleri açıklayınız

11- İnsan algılamasını diğer türlerin algılamasından ayıran en önemli özellikler nelerdir?

12- Algısal savunma veya sensetizasyon ne demektir?

13- Radar sistemiyle insan algılamasını karşılaştırınız.

14- "Renk Sürekliliği", "Biçim Sürekliliği" kavramlarını örneklerle açıklayınız.

15- İnsan gözünün fizyolojik yapısını inceleyiniz.

İkinci Bölüm

GÖRSEL ALGILAMA

2.1- Ön Bilgiler:

Schopenhauer, "akıl yürütme karakter itibariyle dişi bir olgudur: Sadece alınca verir" diyor. Beyin, zaman içinde olup bitenler hakkında bilgi sahibi olmadan çalışamaz. Buna karşın, beyin, dış dünya ile ilgili olay ve nesnelerin katkısız duyumsal yansımasıyla işgal edilmişse, özümlenmemiş ham bilginin çok az yararı olabilir. Sonsuz görünümlerin her zaman yenilenen görsel partikülleri bizi uyarabilir, ancak bilgilendiremezler. Partiküllerde, yani parçalarda bütünü göremezsek, kullanılan bir şeyle ilgili hiçbir şey öğrenemeyiz. Kuşkusuz bu nedenle akıl, dünyanın üstesinden gelebilmek için iki işlevi yerine getirmek zorundadır: Bilgi toplamak ve topladığı bilgileri işlemek. Kuramda birbirlerinden kesinlikle ayrılan bu iki işlev pratikte de ayrı mıdır? Bu iki işlev, bir oduncunun, marangozun, ipekböceğinin, örgücü veya terzinin çalışmasında olduğu gibi, yapılan işin sürecinin sekanslarını birbirlerine bağımlı safhalara böler mi? Böylesine mantıklı bir bölümleme olsaydı, aklın işleyişi daha kolay anlaşılır ya da öyle görünürdü.

Gerçekte, ileride de açıklayacağımız gibi, eğer böyle bir bölümleme olsaydı, kavrama olgusundaki düşünme ve algılama işbirliğini anlamak mümkün olamazdı. Şunu önereceğiz: Nesnelerin öz nitelikleri hakkında bize bilgi veren şey sadece algıdır. Bu nedenle algısal malzemeler, düşünme sürecinde kullanılabilir. Yani, bunun tersine, algı malzemeleri olmadan aklın düşüneceği hiçbir şey yoktur. Buna karşın popüler felsefe, düşünme ile algılamanın birbirlerinden farklı şeyler olduğunda ısrar eder. Kuşkusuz bu filozoflar, duyu verisi olan ham malzemeyi yadsımıyorlar. Duyumcu (sensüalist) düşünürler

bize, önce duyu verisi olarak yer almamış birşeyin bellekte de yer almadığını kanıtlamışlardır. Her ne kadar görsel dataların toplanması işlemini bir tür vasıfsız işçilik gibi, "alt düzeyde" bir olgu olarak görmüşlerse de, bu olgunun düşünmedeki yerini yadsımamışlardır. Onlara göre kavram yaratma, bilgi toplama, bağlantı kurma, ayırdetme ve sınıflandırma işlemleri aklın yüksek düzeydeki fonksiyonlarıdır: Yani, aklın kavramaya yönelik işleyişleri olup sadece algılanabilir görsel datalardan sakınılarak gerçekleşmektedir. Duns Scotus gibi ortaçağ filozoflarından onyedinci ve onsekizinci yüzyıl rasyonalistlerine kadar filozofların bir çoğu, duyulardan elde edilen mesajların belirgin olmadığı ve bu nedenle duyu verilerinin açıklanması için akıl yürütmek gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Ne gariptir ki, estetiğin bir dilim dalı olarak kurucusu sayılan Baumgarten, akıl yürütmük gibi, algılamanın da kusursuz bir duruma gelebileceğini ileri sürmesine rağmen bu konudaki geleneksel görüşü devam ettirerek algılamayı, akıl yürütmeye göre, daha aşağı bir kategoriye sokar.

Bu görüş sadece, psikoloji kuramlarıyla sınırlı değildir. Yani, algılamanın akıl yürütmeden daha alt düzeyde olduğunu kabul eden görüş, güzel sanatları, beşeri bilimlerden ayıran gelenek tarafından da desteklenmiş ve uygulamaya konmuştur. Çünkü sadece, gramer, diyalektik, hitabet (retorik) gibi şeyler sözcüklerle ifade edilen; aritmetik, geometri, astronomi ve müzik ise matematik üzerine kurulmuş sanatlardı. Resim ve heykel ise, ustalık ve işçilik gerektiren mekanik sanatlar sınıfına giriyordu. Kuşkusuz, müziğin yüksek itibarlı ve güzel sanatların daha aşağı düzeyde olmasının kaynağı Platon'dur: Platon, "Devlet" adlı yapıtında müziğin kahramanların eğitiminde yer alması gerektiğini, çünkü; onun insanları, duyuların ötesinde yer alan kainatın matematiksel düzenine ve uyumuna soktuğunu ileri sürer. Ona göre, güzel sanatlara -özellikle de resme- kuşku ile yaklaşılmalıdır, çünkü resim, insanın, hayali imgelere olan bağımlılığını güçlendirmektedir.

Bugün, görsel algılama ile düşünme arasındaki bu önyargılı ayırım hala devam etmektedir. Bu yaklaşımın örneklerine felsefe ve psikolojide de rastlanmaktadır. Tüm eğitim sistemleri, sözcükler ve rakamların incelenmesi üzerine kurulmuştur. Okul öncesi eğitiminde çocuklar, algılama aracılığı ile düşünmekte, ilgi çekici formları elleye-

rek ve görerek öğrenmekte, ya da, kendi formlarını kağıt ve kille yaratmaktadır. Fakat, ilkokul birinci sınıfından itibaren çocukta mevcut olan bu duyular eğitsel statülerini kaybederler. Giderek artan bir şekilde güzel sanatlar bir tür "kabul edilebilir becerileri öğretme biçimi" ya da bir tür eğlence ve psikolojik rahatlama yolu olarak görülmektedir. Belirleyici bilim dalları olarak beşeri bilimlerin sözcük ve rakamların incelenmesine bu denli ağırlık vermeleri sonucu, bu disiplinlerin plastik sanatlarla olan akrabalıkları da giderek daha belirsiz hale gelmektedir. Böylece güzel sanatlar, asıl önem taşıyan beşeri bilimler disiplinlerinden arda kalan zamanlarda yapılan bir iş durumuna getirilmiştir. Üniversitelere girme yarışı başladığında, öğrencilerini güzel sanatlarla uğraşmaya teşvik eden liseler çok azdır. Sanatın düşünen ve yaratan insanın gelişmesindeki rolünü bilinçli bir şekilde ele alan kurumlara da ender olarak rastlanılmaktadır. Bu eğitim sistemindeki boşluk, ünversitelerde de devam eder. Güzel sanatlar öğrencilerinin, tamamen ayrı ve entellektüel açıdan daha alt düzeydeki becerilerle uğraştıkları kabul edilir. Oysa daha önemsenen akademik alanlardaki öğrenciler, boş zamanlarda stüdyolarda sağlıklı bir dinlenme olarak sanatla uğraşmaya teşvik edilirler. Üniversitelerin Sanat bölümlerindeki Lisans ve Yüksek lisans eğitimlerinde de halen el ve gözün yaratıcı deneyleri yüksek öğrenimin bir parçası olarak kabul edilmemektedir. Dünyanın çoğu üniversitelerinde, Lisans ve yüksek Lisans düzeylerde okutulan derslerin ağırlığı kuramsal çalışmalar üzerindedir

Güzel sanatların şimdiye dek ihmal edilmesinin asıl nedeni, bütünüyle algılamaya dayalı olmalarıdır. Algılama ise, düşünceye katılamaması dolayısıyla genelde hor görülmektedir Aslında eğitimciler ve yöneticiler, sanatın algılamayı güçlendirici bir öğe olduğunu ve bu öge olmadan herhangi bir uğraş alanında üretici-yaratıcı düşüncenin olanaksız olduğunu bilmemelerinden dolayı müfredat programlarında sanata önemli bir yer vermektedirler. Sanatın ihmal edilmesi, aynı zamanda diğer tüm akademik alanlarda sık görülen duyu verilerinin kullanılmasına ilişkin en somut belirtidir. En gerekli olan şey, daha fazla estetik ya da sanat eğitimine ait daha fazla yol göstericilik değil, genelde, görsel düşünce için ikna edici gerekçeler yaratmaktır. Eğer bunun doğruluğunu kuramsal olarak anlarsak, pratikte de akıl yürütme gücünün eğitimini sakatlayan bu yakışıksız

ayrımı ortadan kaldırmaya çalışabiliriz.

Tarihe bakınca, bu garip ayrımın nasıl ortaya çıkıp çağlar boyunca süregeldiği açıklığa kavuşur. Örneğin, Musevi geleneklerinde putkırıcılık'la başlayan resim düşmanlığı Hz. Musa'nın "Altın Buzağı"yı ateşte yakıp kül haline getirdikten sonra elde ettiği tozu, su ile karıştırıp İsrailoğullarına içirmesine kadar uzanan eski bir geçmişe sahiptir.

Şimdi, Antik Yunan düşünürlerinin yazılarında bu sorunun nasıl yansıdığına bakalım.

A- Güvenilmeyen Duyular: İnsanlığın gelişiminin ilk dönemlerinde insan aklı, psikolojik fenomenleri fiziksel nesne ve olaylara tercih etmiştir. Bu nedenle, burada sözü edilen ayırım ilk düşünürlerde önceleri insan aklında değil de, dış dünyada mevcuttu. Pitagoras'çılara göre, alemlerle dünya yüzeyindeki varoluş arasında bir ilke farkı vardı: Yıldızların yörüngeleri, aynı şeyin sürekli yenilenmesinin kuralları içinde sabitti. Basitçe şekillenmiş kütleler geometrik olarak kusursuz bir yörüngede dönüp duruyorlardı. Onların dünyası, basit rakamsal değerlerle yönetilen bir dünya idi; oysa ölümlülerin yaşadığı dünya, önceden tahmin edilemeyen karmakarışık değişmelerden oluşan bir manzaraydı. Pitagorasçıları duyularımızla algıladığımız dünya ile alemler arasındaki zıtlığı ortaya koymaya götüren şey, onların gözlemleri sonucu elde ettikleri biçimlerin saflığı ve matematikle astronomi olaylarının güvenilirliği miydi? Yoksa, halâ doğa ve insan varoluşlarının genel kanunlardan çok, bireysel nedenler tarafından yönetildiğini ileri süren ilkel ve çok yaygın bir düşüncenin etkisi altında mıydılar? Fakat M.Ö. 6 yüzyıl Yunan filozofları asla ilkel değillerdi. Astronomilerinde de yasal bir düzen kavramına sahiptiler.

Öte yandan, duyularımızla algıladığımız dünyanın, kendisini bize düzensiz ve akıldışı bir görünümde sunduğunu da söyleyemeyiz. Örneğin; aynı dönemlerde ve aynı kültürel gelişim evresinde bulunan Tao ve Ying-Yang okullarına mensup Çinli düşünürler her yeri kapsayan duyular aleminin, kozmik güçlerin iç etkileşimleriyle ortaya çıktığını düşünmüşlerdi. Bu kozmik güç, yıldızları, mevsimleri ve dünyadaki en küçük şeyden, her türlü hareketteki her şeyi yönetmekteydi. Bu yönetimde çıkabilecek bir terslik, karmaşa ve

çatışma yaratacaktı. Fakat doğum ve ölümün tüm insan çabalarının altında, "her şeyin kanunu" yatmaktaydı. Arthur Walley, "Kral Tao-Te" adlı kitabında şöyle demektedir:

> "Tekerlek yapımcısı, marangoz, kasap ya da yüzücü kendi hünerlerini ve kendi sanatına ilişkin doğruları biraraya getirmekle başarıya ulaşmıyor; onların başarılarının temelinde kasların ya da duyu organlarının kullanımından çok tüm farklılık ve çeşitliliğin ötesinde kendi varlıklarıyla kullandıkları malzemenin özünü birleştiren temel bir akrabalığı doğru bir şekilde kullanmaları yatmaktadır."(*)

Batı dünyasında, fiziksel alemin nitelik açısından iki farklı alana ayrılması düşüncesi sonsuza dek sürmemiştir. Sonuçta alemlerin hesaplanabilir düzeni ile bu dünyaya ait sonsuz çeşitteki biçim ve olaylar arasındaki gözlemlenebilir fark gözlem araçlarına, yani duyu organlarımıza dayandırıldı. Belki de gözün yaptığı "muhabirlik" görevinde yolunda gitmeyen birşeyler vardı.

Nitekim, Elea okuluna mensup filozof Parmenides "herkesin tersini görmesine rağmen dünyada asla bir değişiklik ya da hareket yoktur" demişti. Bunun asıl anlamı, duyumsal deneyimlerin bir yanılsamadan ibaret olduğudur. Parmenides algılamayla akıl yürütme arasında kesin bir ayrım yapmak istiyordu. Çünkü, doğrunun ortaya konması ve duyuların düzeltilmesine esas olan şey akıl yürütmeydi:

> "Şey"lerin göründükleri gibi oldukları fikri hiçbir zaman kanıtlanamaz; fakat onlar bu yöndeki bir incelemeden kaçmıyorlar. Gelenekler de fazla deneysel olamıyor ve bu nedenle de onlar, bu yolda, kararsız bakışları , kendi sözleriyle uğuldayan kulakları ve dilleriyle amaçsız bir şekilde dolaşıyorlar; fakat söylediğim kanıtları içinde bulundukları çelişkilerle ölçüp biçiyorlar mı?"(**)

(*) Arnheim, Rudolf: Visual Thinking, University of California Press Londra 1969, s: 5.

(**) Arnheim, Rudolf: a.g.e, s: 5.

Algılamanın yanıltıcı olduğuna ilişkin örnekler kolayca bulunabilir: Suya sokulmuş bir çubuk kırık, uzaktaki bir nesne ise küçük görünür. Sarılığa yakalanmış bir hasta nesneleri sarı renkte görür. Demokritos'a göre ise bal bazı kişilere ekşi, bazılarına tatlı gelebildiği için bundan yola çıkılarak kendi başına "tatlı" ya da "ekşi" gibi kavramların olmadıklarını söylemek mümkündür. Soğuk, sıcak ve renk duyumları yalnızca bir alışkanlık biçimi olarak vardır. Oysa gerçekte atomlar ve boşluk dışında hiçbir şey bulunmaktadır. Duyulara olan bu güvensizlik, Sofistlerin kuşkucu felsefelerine de büyük ölçüde destek oluşturacaktı. Fakat bu olgu aynı zamanda, doğal düzen ve yasalar tarafından belirlenen parçalanmamış bir dış dünya kavramının ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Dış dünyanın bu karmaşık çeşitliliği belki de öznel (subjektif) bir yanlış anlamaya dayandırabilirdi.

Kuşkusuz Batı uygarlığı, nesnel olarak var olan dünya ile onun algısı arasındaki ayrımdan büyük ölçüde yararlanmıştır. Bu ayrım ilk kez fiziksel olanla, "zihinsel olan" arasındaki farkı ortaya koymuştur. Psikolojinin başlangıcı da zaten buydu. Uygulanma biçimiyle psikoloji bizi, algıladığımız dünyayı gerçekten var olan dünya ile saf bir yaklaşımla özdeşleştirmememiz konusunda uyardı. Fakat bunu yapmakla içinde rahatça yaşadığımız dünyaya karşı olan güvenimizi kaybettirdi. Bu nedenle Batı dünyasının ilk büyük psikologlarının Sofistler olduğunu söyleyebiliriz.

Eski Yunan düşünürleri sadece duyusal deneyimleri mahkum edecek kadar katı değillerdi, fakat duyusal deneyimlerin akıllı ve akılsızca kullanımlarını birbirinden ayırdılar. Algının nasıl değerlendirileceği konusundaki ölçüt, akıl yürütme yoluyla ortaya çıkmalıydı. Heraklitus, barbarların duyuları doğru olarak yorumlayamayacaklarını ileri sürüyordu: "Duyu organlarının dillerini bilmeyen ruhlar (barbarlar) için gözler ve kulaklar şeytani tanıklardır." Fiziksel dünya kavramındaki bölünmenin aşılmasıyla, bu kez de aklın bölünmesi ortaya çıkmaktaydı. Düzen ve hakikat aleminin dünyadaki yaşamın ötesinde yer almış olması gibi, şimdi de aynı alem iç dünya coğrafyasının duyular aleminin ötesinde yer alıyordu. Duyusal algılama ve akıl yürütme, birbirinin karşıtı olarak temellendirilmişti. İlke olarak birbirlerinden farklı olmalarına rağmen, birbirlerine ihtiyaçları vardı.

Eski Yunan filozofları bu ayrımın yarattığı sorunun

farkındaydılar. Bu filozoflar, doğmatik bir şekilde duyuları aşağılamak adına aklı yüceltmekten yana değildiler. Bu ikilemle en dolaysız bir biçimde karşı karşıya gelen filozof Demokritus'tur. O, duyuların "karanlık" dünyasıyla, aklın "parlak ya da hakiki" kavrayışı arasındaki farkı gördü ve duyuları akla karşı, kızgın bir şekilde şöyle konuşturdu: "Namuzsuz akıl! Bütün kanıtlarını biz duyu organlarından alıyor, fakat bizi başından defetmek istiyorsun. Bizim gidişimiz aslında senin de yıkımın olacaktır!"

B- Eflatun'un İki Aklı: Eflatun'un diyaloglarında hayli muğlâk bir tavır birbiriyle çok zor uyuşan iki farklı yaklaşımla ifade edilmektedir. Bunlardan birine göre, nesnel varoluşun değişmez öğeleri mantıki müdahalelerle elde edilebilir. Akıllı insan, şeylerin geniş bir alana yayılmış dağınık formlarını (idelerini) araştırıp, aralarında ilişkiler kurar ve onlar arasındaki genel karakterin ayırdına varır. Bu formları bir kez topladıktan sonra, herbirinin kendine özgü doğasını belirleyerek birbirinden ayırır. Burada dikkati çeken şey, Eflatun'a göre bu yöntemin, kavramları hünerle işleme ustalığının ötesinde bir şey olmasıdır. Ortak karakter, tüme varım yöntemiyle bulunmamaktadır. Yani; Bu yöntem öğelerin değişik cinsleri arasındaki ortak özellikleri izleyip, bu öğeleri yeni bir bütün içinde birleştirmek değildir. Oysa ortak karekteri bulmak için her parçacığın ideasında, genel formun tümüne ilişkin şeyleri ayırt etmek gerekir; Yani, sanki çok belirgin olmayan bir imgede bir figürü ortaya çıkarmak gibi bir şeydir. Bir işlem duyular tarafından algılanan belirli anlara değil, sadece genel formlara gönderme yapar. O zaman, eğer duyusal deneyimler bizi aldatmaktaysa, bu formların nasıl ortaya çıktıkları sorusu gibi bir soru akla gelmektedir.

Eflatun'un mantıksal düşünme işlemleri yoluyla sabit genellemelere varmaya çalışması onun doğrudan algılamanın mantıksallığı konusundaki derin inancıyla örtüşür ve belki de çelişir. İşte onun mağara istiaresiyle ifade edilen ikinci yaklaşımını buruda görmekteyiz. Daha önce sadece önlerinden gelip geçen gölgelerin görüntüleriyle sınırlanmış olan tutsaklar serbest bırakılarak bu aşağılanmış durumlarından kurtarılırlar. Artık hakiki gerçekliğe bakmaya zorlanmışlardır. Sanki çok kuvvetli bir ışığa bakıyorlarmış gibi gözleri kamaşır ve giderek görmeye ve kabullenmeye alışırlar.

Eflatun, bu hakikate ulaşmaya başlangıç öyküsünde sadece biçimsel şeylerden, söz etmemekte; gerçeğin yalnızca doğrudan doğruya görüngüler yoluyla kavranabileceğini ileri sürmektedir. Bu durum onun "ideler evrenini anımsama" doktriniyle tam olarak açıklanmaktadır. "Meno"da da Sokrates "Tüm soruşturma ve öğrenmenin bir anımsama olduğunu gösterir. Ruh ölümsüzdür ve birçok kez doğmuştur:

> "Ruh, bu dünya veya aşağıdaki dünyada var olan her şeyi gördükten sonra onlar hakkında tüm bilgilere sahip olmuştu: Doğruluk ve fazilet ve başka her şey hakkında, daha önce bildiklerini anımsamayı başaracağına kuşku yoktu; çünkü tüm doğa ona yakında ve ruh herşeyi öğrenmişti. Böylece ruh, insanların öğrenmek dedikleri şekilde: tek bir anımsamada herşeyi öğrenmiş olmaktadır." (*)

Eflatun, burada, genelde "tecrübe yoluyla öğrenmek"ten söz etmiyor. O, gerçek bilginin ilgi alanına giren asıl varoluştan, hakikate göz atmaktan söz ediyor: Yalnızca akla görünen, renksiz, formsuz, ruhun yöneticisi, yani elle tutulamayan bir öz. Bu, arıtılmış nesnelerin arıtılmış algısıdır. Fakat buna rağmen, bu da bir tür algılamadır. "Meno'da Sokrates, karakteristik bir biçimde, körlükten söz eder. Duyulara güvenmenin tehlikelerini anlatırken de, "aklın, gözünü kaybettiğini" ifade eder. Bu durum, birini korumak için, bir diğer tür algılamayı reddetmektir. Onun bu iki yaklaşımı arasındaki çelişki dışlanırsa, Eflatun'un bu konudaki tavrı yorumlanamaz. Okur bu ikilemin Eflatun'un görüşleriyle, onun baş oyuncusu Sokrates'in görüşleri arasındaki farklılıktan kaynaklandığını düşünerek bu konudaki tedirginliğini giderebilir. Belki de Eflatun'un görüşleri, yaşam süreci içerisinde değişmiştir ya da "doğrudan görüntü" sözünü salt mecazi anlamda kullanmış olabilir. Bu Yunan düşünürünü modern düşüncenin sistematik alternatiflerine uyarlamya çalışmak yalnızca bu karmaşık insanı anlamımızı zorlaştıracaktır. O, mantıki işleyişin ilk görünümünün etsisi altında kalmış ve duyu verilerine kuşku duymakla birlikte, "görme yoluyla düşünme" temel deneyimine oldukça yaklaşmıştır.

(*) Arnheim Rudolf, a.g.e., s: 7

Bizim amacımız için, Eflatun'un dünşa görüşündeki ayrımın ne derece Pitagorasçı olduğunu kararlaştırmak; yani, Eflatun'un "Sofist Protagoas'ın" tavrı içinde, ne denli psikolojik ve Pitagoras tavrı içinde ne denli ontolojik (varlık bilimsel) olduğuna karar vermek gerekli değildir. Eflatun'a göre, duyularımızla algıladığımız nesneler acaba kendi içlerinde de mükemmel değiller miydiler ki, bu nesneler değişken oldukları için mi duyular tarafından algılanan imgelerin aşağı düzeyde olmasına yol açıyorlardı? Ya da objektif olarak varolan, ilk örnekler (porotypes), duyu organlarımızın hakkında bilgi elde ettiği öğelere dek ulaşıyor da, gerçekliğin zavallı çarpıtılmışlığı (perspektif algı yanılması, renk-biçim yanılması v.s.) salt algı sürecende mi ortaya çıkıyordu? Yanıt hangisi olursa olsun, önemli olan şey Eflatun'un basit algılamaya karşı olan güvensizliğidir. Eflatun bu konuda, daha da ileri giderek, duygusal imgeleri tümel'den, dokunulabilir tikel'lere (tangible particulars) kadar uzanan bir hiyerarşi içine hiçbir zaman sokmamıştır. Mantıksal ayrımlamaların ağacı Eflatun için, türler düzeyinde sona ermektedir. Ona göre duyusal imgeler, gerçeklik sisteminin dışında kalan silik yansımalardan oluşmaktaydı. Duyuların vereceği şeylerden yararlanmak için, görünür şeylerden yararlanan ve onlar hakkında akıl yürüten -fakat doğrudan bu nesneler üzerinde değil de benzedikleri ideler üzerine düşenen- matematikçilerin örneği takibedilmeliydi. Hakiki görünümün, yani ruhun "mutlak iyi" (supreme good)ye doğru nasıl gitmesi gerektiği aşağıdaki alıntıdan da anlaşılabilir.

> "Ruh göze benzer. Hakikat ve oluş'un üzerinde parladığı bir şeye dayandığı zaman algılar ve anlar. Bilgi saçmaya başlar. Fakat oluşmanın ve yok olmanın alacakaranlığına döndüğünde sadece fikri vardır; yanıp sönmeye başlar ve bir fikirden ötekine atlayıp hiç zeki değilmiş gibi görünür." (*)

Sorular ve Tartışma Konuları:

1- Duyumcu filozoflara göre aklın yüksek düzeydeki fonksiyonları nelerdir?

(*) Arnheim Rudolf, ibid, s:9.

2- Duyulardan elde edilen mejajların niteliği konusunda ilk ve ortaçağ düşünürlerinin görüşleri nelerdir? Estetiğin kurucusu Baumgamrten'in akıl yürütme ve algılama konusundaki düşüncelerini tartışınız.

3- Akıl yürütme ile algılama'nın farklı kategorilerde düşünülmesinin tarihsel kökenini; İkonoklastizmin kaynaklarını inceleyiniz.

4- Pitagoras'cılara göre alemlerle dünya arasındaki ilke farkı neydi?

5- Platon "Devlet" adlı yapıtında, Müziğin didaktik (eğitsel) işlevi hakkında neler söylemektedir?

6- Görsel algılama ile matematiksel düşünme arasında ne gibi ilişkiler vardır? Sözcükler ve rakamların bilgisi ile imgelerin bilgisi arasındaki ön yargılı ayrımın tarihsel ve güncel nedenlerini tartışınız.

7- Tao ve Ying- Yang Okullarına mensup Çinli düşünürler duyularımızla algıladığımız dünyayı nasıl açıklamaktadırlar?

8- Batı düşüncesinde, fiziksel dünyanın nitelik açısından iki farklı aleme ayrılması fikri hangi dönemlerde sona ermiştir?

9- Batı uygarlığı, "nesnel olarak var olan dünya ile onun algısı" arasındaki ayrımdan büyük ölçüde yararlanmıştır. Bu konuyu psikoloji bilimi açısından inceleyiniz.

10- Eflatun'un ideler kuramını, "mağara istiaresi" örneğinde açıklayınız.

11- Eflatun'un görüşleri ve onun baş oyuncusu sayılan Sokrates'in görüşlerini "Sokrat'ın savunması "adlı diyaloğu okuyarak tartışınız.

2.2- Şekil

"Bir nesneyi görüyorum", "çevremdeki dünyayı görüyorum" gibi önermelerden kastedilen şey nedir? Günlük yaşamın amaçları açısından, görmek, zorunlu olarak pratik bir yönelme (oriyantasyon) dir. Bir şeyin belirli bir yerde bulunduğunu ve belirli bir şey yaptığını ifade eder. Bu, ayırtetme olgusunun en alt düzeyidir. Fakat görme eylemini salt bu en alt düzeydeki işleyişiyle sınırlı tutamayız. Bu eylem çeşitli kategoriler içinde incelenmesi gereken bir olgudur.

A- Aktif bir araştırma olarak görüş (görüm-vision): Fizikçilerin görme'yi tanımlamaları aşağı yukarı herkesçe bilinir: Objeden yansıyan ışık ışınları göz merceğinden geçerek retinada bir görüntü oluşturur ve bu görüntü, elektro-manyetik sinir uçlarıyla beyne ulaşır. Fiziksel olarak durum buysa, acaba işin psikolojik yönü nasıldır? Öncelikle göz, sözgelimi, basit bir fotoğraf makinası gibi pasif bir kaydedici değildir; bir nesneye baktığımızda, sanki ona doğru yöneliyor gibi oluruz ve sanki görünmez bir işaret parmağının önderliğinde çevremizde dolaşırız. Görmek istediğimiz şey uzakta ise ona yaklaşır, orada bulunan şeylere dokunuruz, onları yakalarız, yüzeylerini inceler dokularını araştırır ve bu objeyi mekanla sınırlayan çizgilerini keşfederiz.

B- Temel öğeleri kavrama: Görüş, eğer aktif bir kavrayışsa, bu neyin aktif kavrayışıdır? Sayısız bildirişim öğelerini mi? Yoksa bunlardan bazılarını mı? Görmek demek, bakılan nesnenin en belirleyici özelliklerini kavramak demektir: Göğün maviliğini, bir kuğu boynunun kavisi bir kitabın dikdörtgen formunu, bir sigaranın bükülmemişliğini ve bir metalin parıltısını. Basit bir yuvarlak çizgi ve içindeki iki noktadan oluşan şekil sadece belirli bir işaret dilinde anlaşmış 'uygar' Batı'lılar tarafından değil; bebekler, ilkel insanlar ve hatta hayvanlar tarafından bile 'insan yüzü' olarak kabul edilir. Köhler'in şempanzelerle yaptığı deneylerle yüzünde gözler yerine iki siyah düğme bulunan dolma bir bebek, şempanzeleri dehşete düşürmüştür. Usta bir karikatürist birkaç çizgi ile bir kişinin karekterini kolaylıkla verebilir. Bir arkadaşımızı, daha bizden çok uzakta iken bile, kendisine özgü biçimsel özellikleri dolayısıyla hemen tanırız.

Belirgin birkaç görünüş, sadece algılanan şeyin kimliğini değil, aynı zamanda onun kendi içinde birleşik bir bütün olarak görünüp bir örüntü oluşturmasını sağlar. Bu durum görüntünün tümünde olduğu gibi ayrıntılarında da geçerlidir.

Buradan görme duyusunun ayrıntıları ihmal ettiği ya da salt en önemli şeyler üzerinde durduğu gibi bir anlam çıkarılmamalıdır. Tam tersine; Küçük çocuklar bile iyi bildikleri şeylerin görünümlerindeki çok ufak değişiklikleri anında farkederler. Bir insanın yüzüne bakar bakmaz, yüz kaslarındaki en küçük bir faklılık ya da cilt rengindeki değişmeden o kişinin yorgun mu olduğunu, yoksa endişeli ya da

kızgın olup olmadığını hemen anlayabiliriz. İzlenen birşey, eğer bir takım görünümlerin karmaşık bir bütününden ibaret olup, kendi içinde bir bütünlük taşımıyorsa ayrıntılar kendi anlamlarını yitirir ve bütünü algılamak olanaksızlaşır. Antropologlar yaptıkları deneylerde, fotoğrafla hiçbir şekilde daha önce karşılaşmamış insan gruplarının, bize çok gerçekçi görünen bir fotoğraftaki insan figürlerini ayırtetmekte güçlük çektiklerini görmüşlerdir. Bizim bu fotoğrafları gerçekçi olarak görmemizin nedeni, o belirsiz şekilleri deşifre etme yeteneğini öğrenmiş olmamızdır.

C- Algısal Kavramlar :

Organik gelişmede algılamanın, en önemli yapısal özelliklerin kavranmasıyla başladığına ilişkin sağlam deliller vardır. Örneğin; iki yaşındaki çocuklara ve şempanzelere, birinin üzeri boş,diğerininse üzerinde üçgen şekli bulunan iki kutu verildiğinde, çocuk veya şempanzeler daha önce kendilerine içinde lezzetli yiyecek maddesi olduğu gösterilen üçgen işaretli kutuyu, üçgenin pek çok değişik fon ve renk ilişkilerinde gösterildiği durumlarda bile diğer kutudan ayırtedebildikleri gözlenmiştir. Bu tür davranışları ortaya koyduğu algılama süreçlerini psikologlar, "genelleme" olarak nitelemektedirler. Bu tanım, deneylerle yanlışlığı kanıtlamış olan bazı teorik yaklaşımlardan arda kalan bir tanımdır. Daha önceleri, yalnızca entellektüel düzeyleri yüksek ve soyutlama yapabilen kişilerin tekilden tümele vararak eşyaları tanıyabildikleri ve genel kavramlar oluşturdukları düşünülüyordu. Oysa yapılan deneylerde hiçbir eğitimi olmayan küçük çocukların ve şempanzelerin de hiç zorlamadan tümel kavramlar oluşturabildikleri ortaya çıkmıştır.

Deneysel bulgular, algılama kuramında büyük bir dönüşüme yol açmıştır. Daha önce insanın bir şeyi tekilden tümele, yani ayrıntılardan genel bütünlüğe varmak suretiyle algıladığı sanılırken artık tam tersine: Bir şeyin genel karekterinin önce algılandığı ortaya çıkmıştır. Nitekim, bir şeyin üçgen olarak algılanması bir kavramlaştırma ya da entellektüel soyutlama olmaktan çok yalın ve doğrudan bir algısal deneyimdir. Sözgelimi, çocuk için önemli olan belli bir köpek değil "sadece köpek" kavramıdır.

Bu yeni teori, garip bir sorunu kapsar. Algılayanın belleğinde oluşan bu bir uçtan bir uca kapsamlı tümel yapı, herhangi bir

açıklayıcılığı olan uyarıcı bir örüntüyle bezenmemiştir. Eğer, örneğin bir insan başı yuvarlak olarak algılanıyorsa, bu yuvarlaklık, uyarıcının bir parçası değildir. Her başın kendine özgü bin yapısı vardır ve bu ancak "yuvarlaklık"a yaklaşır. Her baş tam olarak yuvarlak değildir. Eğer bu yuvarlaklık, yani başın yuvarlak olarak görülmesi hali, entellektüel olarak değil de sadece görme ile anlaşılan bir şeyse, böyle bir algılama önceliği nasıl gerçekleşmektedir? Bunun en mantıklı açıklaması şudur: Uyarıcı konfigürasyon (şekilsel kümeleşme), algılama sürecine girerken, beyindeki genel duyu kategorilerinin belirli bir örüntüsünü uyarmaktadır. Bu örüntü, uyarının yerine geçer (şifre gibi).

Kare gibi basit bir şekle bakarken , yukarıda açıkladığımız durum hemen ortaya çıkmaz. "Kare" olma özelliği uyarıcının kendisiymiş gibi gelir. Fakat, yapay ve belirgin şekiller dünyasını bir yana bırakıp karmaşık bir doğal manzarayı ele alırsak ne görürüz? Belki çalılar ve ağaçların oluşturduğu bir görsel karmaşa. Bazı ağaç gövdeleri ve dalları belli yönleri gösterebilir. Bazı ağaçlar "koni", bazılarının gövdeleri ise "silindir" biçiminde görülebilir. Manzaranın yeşilliği de onun belirleyici bir özelliği olabilir. Fakat bu manzarada gözlerin basitçe kavrayamayacağı ölçüde ayrıntılar mevcuttur. İşte bu nedenledir ki, göz bu manzarayı kavrayabilmek için onu belirli şekiller ve biçimler içinde, belirli yönler, ölçüler, geometrik şekiller, renkler ve dokular bağlamında algılar.

Eğer bu tanımlama doğruysa, algılamanın "algısal kavramların oluşturulması" olarak anlaşılması gerekir. Genel ölçütlere göre bu tanımlama pek kabul edilebilir bir tanımlama değildir. Çünkü, şimdiye kadar, duyuların somut şeylerle, kavramların ise soyutlarla ilgili olduğu düşünülmüştür. Oysa yukarıda anlattığımız görme süreci daha çok kavram oluşturmaya dayanmaktadır.

Bugünün psikoloji düşüncesi ise görme olayını, insan aklının yaratıcı bir etkinliği olarak kabul etmemizi öngörmektedir. Duyular düzeyinde tamamlanan algılama, akıl yürütme düzeyinde "anlama"ya tekabül eder. Yani gözün gördüğü, bir bakıma aklın gördüğüdür!

D- Şekil Nedir?: Bir nesnenin fiziksel şekli, onun sınırları tarafından belirlenir. Bir dosya kağıdının dikdörtgen kenarları, bir koni'nin taban ve yan yüzeyleri gibi. Nesnelerin diğer uzamsal

özellikleri, örneğin, onların doğru ya da ters durdukları, yanlarında bulunan diğer nesnelerle olan ilişkileri genellikle fiziksel şeklin öğeleri olarak değerlendirilmezler. Fakat bunun aksine, algısal şekil çevreye ve uzamsal oriyantasyona göre değişir. Görsel şekiller birbirlerini etkilerler.

Görmekte olduğumuz bir nesnenin şekli onun o andaki retinal yansıması değildir. İmge, ona ilişkin diğer görsel deneyimlerimiz yoluyla belirlenir. Eğer bir otomobilin içinde motor olmadığını bilirsek, o otomobil artık bize eskisinden daha farklı görünecektir.

Buna bağlı olarak eğer biz, deneyimlerimizden gelen bir imgeyi kafamızda oluşturmak istersek onun şekline istediğimiz ilaveler yapabiliriz. Rönesans tarafından yaratılan Batı resminde şekil tek bakış noktasından görülen şeylerle sınırlıdır. Oysa eski Mısırlılar ya da Amerikan Kızılderilileri bu kurala bağlı kalmazlar. Çocuklar, resimlerinde bebeği annelerinin karnında gösterirler. Avusturalyalı ilkel yerliler de kanguru resmi çizerken onun iç organlarını ve barsaklarını da resme eklemeyi unutmazlar. Yine örneğin kör bir heykeltraş, büst yaparken önce göz oyuklarını yapar, sonra gözleri onun içine yerleştirir. Bir kimseye, döner bir merdivenin neye benzediği sorulduğunda, eliyle havada bir spiral çizer. Bunu yapmakla aslında nesnenin dış hatlarını çizmiyor, fakat ona ait bir niteliği belirliyordur. Yani bir nesnenin şekli,en önemli uzamsal özellikleri tarafından belirlenmektedir diyebiliriz. Örneğin, bir insan yüzünün basit şekli gibi (Bkz. Şekil: 1).

E- Geçmişin Etkisi:

Her görsel deneyim, bir zaman ve mekân bağlamı içinde gömülüdür. Nesnelerin görünümü, onların yanında yer alan diğer nesnelerin etkisinde kaldığı gibi, zamanın içinde, daha önce görülen görünümlerin etkisi altında da kalır. Kişinin şimdiki zamanda gördükleri, aslında daha önce gördüklerinin bir sonucudur. Şekil 8'de gördüğümüz dört noktayı hemen kare olarak algılamamızın nedeni daha önce görmüş olduğumuz karelerle ilgilidir.

Fakat yine de algılama, salt geçmişle ilgili değildir. Algılamada zorunlu olarak bir başlangıç noktası bulunması gerekmektedir. Gaetano Kanizsa'ya göre: "Çevremizdeki nesneleri tanıyoruz. Çünkü bu nesneler algısal güçler tarafından görme alanımıza giriyorlar. Fakat bu,

deneyimlerimizden kaynaklanan bir algılama değildir; deneyimlerden bağımsız ve öncel olarak meydana gelir ve bu nesneleri deneyimlememizi sağlar."

İkinci olarak şunu söyleyebiliriz. Gördüğümüz nesne ile daha önce görmüş olduğumuz nesnelerin şekli arasındaki etkileşim her zaman ve otomatik olarak meydana gelmez. Bu durum daha çok aralarında bir ilişki bulunup bulunmadığına bağlıdır. Örneğin Şekil (2/d) kendi başına ele alındığı zaman, düşey bir çizgiye yapışık bir üçgen olarak algılanır. Fakat, aynı şekil, a, b, c şekilleriyle birlikte algılandığında, dikey bir çizgiye gömülmekte olan bir karenin görülen son köşesi gibi algılanır. Bunun nedeni, şekiller arasındaki uzamsal bağlantıdır. Ya da bir çizgi filmin birbirini izleyen karelerinde olduğu gibi, geçici bir bağlantıdır. Benzer olarak, şekil (3)de gördüğümüz figür, onun pencerenin önünden geçmekte olan bir zürafa olduğu söylendiğinde, biçimini anında, tümüyle değiştirir. Burada, sözsel bir açıklama, hafızamızda, geçmişe bağlı bir imge yaratmış olmaktadır. Şekil (4)de gördüğümüz figürlerde ise farklı bir durum söz konusudur. Örneğin şekil 4-a'daki figür oldukça belirsiz ve çeşitli çağrışımları olan bir figürdür (masa, kum saati vs. gibi). Fakat, bu figürü hiçbir zaman, bir zürafa olarak algılayamayız. Çünkü, her ne kadar bir şeklin algılanması geçmiş deneyimlerle ilgiliyse de bu durum sadece şekilsel olarak birbirlerini çağrıştıran nesneler için geçerlidir.



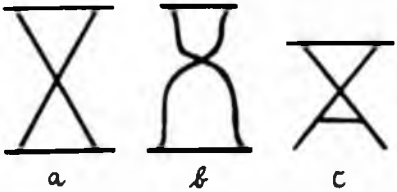
Şekil:1



Şekil:2

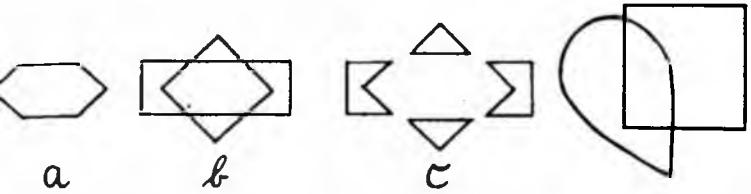


Şekil:3



Şekil:4

Diğer deneyler, yüzlerce defa gösterilmiş olsa bile aynı denekler tarafından, farklı bağlamlar içinde gösterildiği durumlarda algılanmayabileceğini ortaya koymuştur. Örneğin şekil: (5-a); şekil (5-b)'de bir kare ile bir dikdörtgen biçiminde görünüp şekil (5-c)'de olduğu gibi değişik şekillerle çevrelenmiş benzeri bir altıgen gibi algılanmaz. Şekil 6'daki "4" rakamını algılamak oldukça zordur. Çünkü burada 4 rakamı kamufle edilmiştir. Algılamada önemli olan şey burada şekillerin grublaşmasıdır.



Şekil:5

Şekil:6

Hafızanın etkisi motivasyon ögesiyle de ilgilidir. E.H. Gombrich'in de belirttiği gibi, objenin bize olan uyumu ne kadar fazla ve büyükse onu karşı o kadar duyarlı olur ve ona karşı iletişim standartlarımızı daha toleranslı tutarız. Bir caddenin köşesinde kız arkadaşını beklemekte olan bir adam, onu, kendine doğru yaklaşmakta olan tüm diğer kadınlarda görmek ister ve çoğu kez de gördüğünü sanır.

F. Şekli görme:

Şekli belli olan uzamsal bir durum nasıl tarif edilir? Bunun en kesin yöntemi belki de görünümü oluşturan noktaların yerlerini belirlemektir. Leon Battista Alberti bu konudaki tezinde, Rönesans heykeltraşlarına tavsiye ettiği bir yöntemi geliştirmektedir. Şekil (7)de görülen düzenek sayesinde, bir heykelin tüm noktaları başka bir yere nakledilerek, o heykelin bir kopyası yapılabilir. Albertin'nin dediğine göre, bu yöntemle figürün yarısı Paros adasında diğer yarısı da Carrara dağında yapılabilir ve birleştirince hiçbir dengesizlik ortaya çıkmaz. Bu yöntemin karakteristik bir yönü vardır: Bu yöntemle objeler teker teker kopya edilebilir ve sonuç şaşırtıcı olabilir. Çünkü son biçimi belli olmadan sadece hesaplamalarla bir heykelin şeklinin doğasını ortaya koymak mümkün değildir.

Bu işlem analitik geometride, bir figürün şeklinin belirlenmesinde kullanılan Kartezyan Koordinat sistemine benzemektedir. Bu sistemde figürü oluşturan noktalar bir dikey (y) ve bir de yatay (x) koordinata olan uzaklıklarına göre belirlenir. Fakat matematikçi doğal olarak, bu birbirleriyle bağlantısız dataların biraraya getirilmesinden oluşan sistemin ötesine geçmek ve konstrüksiyonun tümü için geçerli olabilecek bir kural bulmak isteyecektir. Örneğin bir çemberin bir yarıçapla olan eşitliği:

$(x-a)^2 + (y-b)^2=r^2$ dir.

Eğer çemberin merkezi y eksenine göre a uzaklığında yer alıyorsa, ve x eksenine göre de b uzaklığında yer alıyorsa, bu formül geçerli olmaktadır. Fakat böyle bir formül bile bir heykelin kopyasında, heykelin doğasına özgü yapıyı tam olarak veremez.

(x) Dik Koordinat Sistemi



Şekil:7

Leon Battista Alberti'nin "Della Statua" adlı tezinde yer alan ve bir heykelin nasıl kopya edileceğine ilişkin tekniği gösteren çizim.

Şekil (9) a'ya tekrar bakalım. Bu şekle birkaç tane daha siyah nokta ekleyecek olursak daha önce gözümüze görünen kare şekli kaybolacak ve ortaya sekizgen ve hatta bir yuvarlak bir örüntü çıkacaktır. Bu tür olayın nedeni, görsel algılamanın en temel kuralından kaynaklanmaktadır: Herhangi bir uyarıcı örüntüsü öyle bir biçimde görülmeye eğilimlidir ki, sonuçta ortaya çıkan şekil, verilen şartların izin verdiği en basit biçimdir.



Şekil: 8



Şekil: 9



Şekil: 10



Şekil: 11



Şekil: 12

G- Yalınlık:

Yalınlıktan neyi kastediyoruz? Belki de yalınlık kendisine sunulan objeyi algılamakta ve o konuda bir yargı vermekte güçlük çekmeyen gözlemcinin öznel (subjektif) deneyimidir. Spinoza'nın düzen hakkında söylediklerinin "yalınlık" konusunda da geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Spinoza, Ethics (Ahlak) adlı yapıtında ne işe yaradıklarını bil-

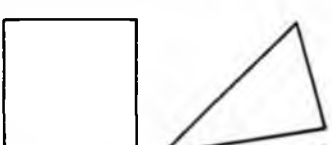
mediğimiz nesnelerde bile bir düzenin var olduğunu ileri sürmektedir. "Eğer bazı şeyleri kolay algılıyor ve daha sonra da bunları çok kolay hatırlayabiliyorsak, onların iyi düzenlenmiş olduğunu ileri sürebiliriz. Bunun tersi olarak, algılanması güç ve karmaşık şeylere de düzensiz deriz. Bir deneyci, bazı örüntülerin ne kadar kolay bazılarınınsa ne kadar zor algılandığını denekler üzerinde nesnel ölçütler kullanarak saptayabilir. Christopher Alexandre, ve Susan Carey bu konuda şu sorulara yanıt aramışlardır. Bir örüntü kümesinde, hangi örüntü daha çabuk farkedilir? Yalınlık açısından örüntüler nasıl tasnif edilirler? Hangi örüntüler daha kolay tanınır, hangileri daha kolay hatırlanır? Hangileri, diğerleriyle daha kolay karıştırılır? Kelimelerle hangileri daha kolay ifade edilir?

Böyle bir testte ortaya çıkan sonuçlar, deneklerin öznel değerlendirmeleriyle ilgilidir. Oysa bizi ilgilendiren şey, nesnel olarak yalınlığın belirlenip belirlenemediğidir. Öznel ve nesnel yalınlık, her zaman birbirine paralel değildir. Örneğin, müzikle ilgili bir kimse bir heykele baktığında onu çok basit bulabilir. Oysa bu görünür yalınlık altındaki karmaşıklığın farkına varamamıştır. Ya da tam tersine, heykeli son derece karmaşık bulmuştur da aslında daha karmaşık ve kapsamlı yapılar üzerine en ufak bir bilgisi yoktur; belki de heykel karşısında şaşkınlığa düşmüştür. Çünkü yeni ve "Modern" heykel biçimleri konusunda hiçbir görsel deneyimi yoktur. Hatta bu stil ona basitmiş gibi gelse bile gerçekte o kadar da basit değildir. Özel kişilerin tepkilerini dikkate almaksızın şunu sorabiliriz: Bir örüntü oluşturan şekillerin analiziyle yalınlık nasıl belirlenebilir? Bu konuda en çekici ve temel yaklaşımlardan biri, ögelerin sayısını bulmaktır: Bu resim kaç çizgi ve renkten oluşmuştur? Bu tür bir değerlendirme kuşkusuz yanıltıcıdır. Eğer elemanların sayısı bütünün yalınlığı üzerinde bir etkide bulunuyorsa bu doğrudur. Fakat, şekil (12)deki müzik notası örneğinde görüldüğü gibi çok elemanlı (uzun) dizin, az elemanlı (kısa) dizinden daha yalın olabilir. Tam tondaki yedi eleman (a), eşit aralıklarla belirli yönde tizleşen bir yapıya sahiptir. Eğer bu dizini kendi başına ele alırsak -Diyatonik Mod'un dışında- şekil (12-b) deki dört tonlu temadan çok daha yalın olduğunu görürüz. Çünkü (12-b) deki tema, alçalan bir dördüncü, yükselen bir altıncı ve yine yükselen bir üçüncü notaya sahiptir. Buradaki tema iki değişik yön ve

üç değişik ara kullanmaktadır, bu nedenle de yapısı daha karmaşıktır.

Yukarıda belirtilen deneyimin temel bir görsel örneği, üç siyah ve dört beyaz kareden meydana gelmiş bir dikdörtgeni kullanan Alexandre ve Carey'in deneyinde de görülebilir. Elde edilebilir en küçük parçalar sayısı ikidir: üç siyah kareli çubuk şekil (15)de görüldüğü gibi dört beyaz kareli çubuğun yanına konmuştur. Denekler bu 35 alternatif içinden eğer siyah çubuk solda olursa, bu kombinasyonu "ikinci"; beyaz çubuk solda olursa bu kombinasyonu "dördüncü" yalın kombinasyon seçmişlerdir. Bu ikisinden daha basit olan şekil olarak da en alttaki şekli, yani bir beyaz bir siyah noktadan meydana gelen şekli seçmişlerdir.

İki boyutlu çizgisel şekillerden hareket edecek olursak, örneğin, bir karenin bir çokkenar üçgenden daha basit (yalın) olduğunu görürüz. Karede kenarlar birbirine eşit olup merkezle aynı uzaklıktadırlar. Karede sadece iki yön, yani dikey ve yatay yön kullanılmıştır. Bu şekilde görsel örüntü dikey ve yatay eksenlerde simetriktir. Üçgeninse, elemanları daha azdır, fakat bu elemanlar birbirlerinden farklıdır. Üçgende simetri yoktur. (Bkz. Şekil: 13)



Şekil: 13



Şekil: 14

Düz çizgi yalındır. Çünkü düz çizgide kullanılan yön tektir. Bu yön değişmeyen yöndür. Paralel çizgiler, birbirleriyle birleşen çizgilerden daha yalındır. Birbirlerine bir noktada kavuşan çizgilerin kendi aralarındaki ilişkisi bir değişmeyen uzaklık noktasıyla belirlenmektedir. Şekil (19-a ve b), aynı elemanlardan oluşan şekiller olmasına rağmen 'b' de görülen şekil a dan daha yalındır. Çünkü bu şekli meydana getiren parçaların ortak bir noktası yani merkezi vardır. Şekil: (14)de, bir dik açı ile dar açı gösterilmektedir. Dik açı dar açıdan daha

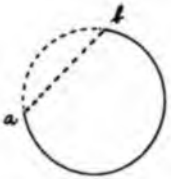
yalın algılanır çünkü dik açı kendisini tekrarlamak suretiyle uzamı alt bölümlere ayırmaktadır.

Bu örnekler bize aşağı yukarı iyi bir "yalınlık" tanımına götürür. Bu tanımda öge sayısı yerine yapısal görünüm sayısı önemlidir. Biçimi ilgilendirdiği kadarıyla böyle bir görünüm, uzaklık ve açı ile tarif edilebilir. Örneğin; eğer bir daire içinde eşit aralıktaki yarı çapların sayısını ondan yirmiye çıkarırsak, bu şekilde öge sayısı artacak fakat şeklin yapısal görünümü değişmeyecektir. Yarıçap sayısı ne olursa olsun şeklin tümünü oluşturmak için bir "uzaklık" ve bir "açı" ögesi yeterlidir.

Tümel bir örüntü için yapısal görünümün de belirlenmesi gerekir. Belli bir alan içindeki daha az sayıda görünüm bütün içerisinde daha fazla görünümün ortaya çıkmasına yol açacaktır. Başka bir deyişle, bir parçayı yalınlaştıran bir öge bütünü karmaşıklaştırabilir. Şekil (16)daki düz çizgi, a ve b noktaları arasındaki en kısa yoldur. Fakat çemberi tamamlayan kavisin daha yalın bir tümel örüntüye yol açacağı unutulmamalıdır.



Şekil: 15



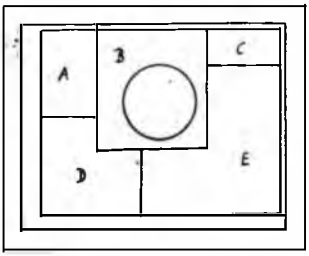
Şekil: 16

Eğer kişi bir şeyi açıklamak, bir işlevi yerine getirmek istiyorsa kendisine şu iki soruyu sormalıdır: "Amaca ulaşmakta kullanılacak en yalın yapı hangisidir?" (Parsimony/tutumluluk ilkesi) "Bu yapıyı organize etmek için başvurulacak en yalın yol nedir (Düzenlilik/ Orderliness İlkesi). Yalın nesneler, kısıtlı işlevleri doğru dürüst yerine getirmek yoluyla bizi tamin edebilirler. Fakat, gerçek sanat yapıtları,

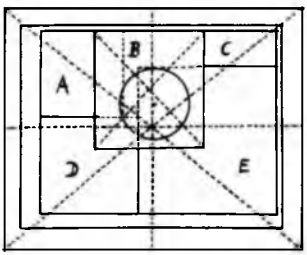
yalın görünseler bile aslında oldukça karmaşıklırlar.

Daha önce de söylediğimiz gibi, göreceli yalınlık, karmaşıklık düzeyi ne olursa olsun, "tutumluluk" ve "Düzenlilik" ilkelerini içerir. Bir zamanlar Charlie Chaplin'in Jean Cocteau'ya dediği gibi; "Bir filmi çektikten sonra (kurgu aşamasında) kişi ağacı sallamalı ve dallarda kalan yapraklarla yetinmeli." Bilim adamları sözünü ettiğimiz "parsimony" (tutumluluk) ilkesiyle hareket ettikleri zaman, sözgelimi ellerinde doğruya uyan birden fazla hipotez olduğunda bunlar arasından en yalın olanını seçerler. Bu ilke sanatta kullanıldığında sanatçı yapıtını oluştururken kendi amacı için gerekli olan şeylerin dışına çıkmamalıdır. Sanatta çok şey söylemek çok az şey söylemek demektir. Bir noktayı çok karmaşık hale getirmek ise o noktayı çok basit bir yaklaşımla ortaya koymak kadar iyi değildir. Büyük sanat yapıtları karmaşıktır, ama bu yapıtlarda her ayrıntının işlevi ve yeri bir yapı (overall structure) ya da tümel bir örüntü tarafından belirlenmiş ve yapıtın zenginliğini de bu tümel yapı oluşturmuştur.

Sanat yapıtındaki "ince ve ustaca" karmaşıklık, temel geometrik biçimlerin organizasyonu yoluyla elde edilebilir. Şekil (17)de Ben Nicholson'ın bir rölyefinin şeması görülmektedir. Komposizyon, bir daire ve birkaç dikdörtgenden oluşmaktadır. Dikdörtgenler birbirlerine ve çerçeveye pareleldirler. Hatta, derinlikte hiçbir farklılık olmadığı halde bu rölyefteki düzlemler birbirlerine dayalıdırlar. Buradaki form birimlerinden ya da ünitelerinden birçoğu birbirlerine müdahale etmeyen bağımsız ünitelerdir. Fakat, "B" diktörtgeni "D" ve "E" dikdörtgenin üzerine taşmaktadır. Kompozisyonu çerçevleyen en dışdaki üç dikdörtgen, aşağı yukarı aynı gibi gözüken fakat, kesinlikle aynı olmayan oranlarda ve onların merkezleri de, oldukça birbirlerine yakın, fakat tam olarak üst üste değildir. Oranların ve merkezlerin bu aşağı yukarı birbirlerine yakınlığı, izleyicileri bu inceliği farketmeye götürmekte ve bu şekilde kompozisyonun tümünde büyük bir gerilim oluşturmaktadır. Aslında bu durum düzlemlerde de aynıdır; komposizyonu oluşturan "A" ve "c" düzlemleri dikdörtgen, "D" elemanı kareye yakın bir dikdörtgen, "B" ve "E" elemanları ise "marjinal" birer dikdörtgen niteliğinde olup bunların tümü, kare'ye kur yaparlar. Tüm kompozisyonun merkezi, komposizyonda yer alan diğer nesnelerin hiçbir noktası ile çakışmamaktadır.



Şekil: 17



Şekil: 18

Aynı biçimde, komposizyonun merkezinde yer alan yatay çizgide bu elemanların hiçbir kenarı ile çakışmamaktadır. Tablonun dikey ekseni, komposizyondaki "B" dikdörtgeninn dikey eksenine oldukça yakındır. Bu durum çalışmanın tümü ile bu dikdörtgen arasındaki ilişkilerinde "yalınlık" yaratmaktadır. Aynı durum daire için de geçerlidir. Daire, bu dikdörtgenin merkezinde olmadığı gibi tümel yapısının merkezinde de yer almamaktadır. "B" nin ise diğer elemanlar üzerine taşan köşelerinin, "D" ve "E" nin yapısıyla yalın ilişkileri yoktur.

Bütün bunlara karşın, tüm örüntüyü birbirine bağlayan şey nedir? Bazı yalınlaştırıcı faktörler üzerinde zaten durmuştuk. Buna ek olarak "C" elemanının alt kenarının uzantısı daireye teğet geçmektedir. Eğer "A" elemanının kareye tamamlanmış şeklini göz önüne alırsak, bu karenin sağ kenarının da aynı daireye teğet geçeceğini görebilmekteyiz. Bu çakışmalar veya teğet geçmeler daireyi kendi yerinde tutarlar. Bu

arada, kuşkusuz, kompozisyonun bir de burada bahsettiklerimizden daha zor açıklanabilen ve kompozisyonun tümü aynı derecede önemli olan uzaklık yön ve oranların tümel dengesi vardır.

Her resim ya da heykelin bir anlamı vardır. Taklitçi ya da soyut olsun, mutlaka bir şeyle ilgilidirler; Bu varoluşumuzun doğasına özgü bir durumdur. Aynı biçimde, işlevsel bir nesne, örneğin bir çaydanlık ya da bir bina, biçimsel olarak kendi işlevlerini belli ederler. Böyle bir nesnenin yalınlığı, bu nedenle, sadece onun dış görünümünü değil aynı zamanda dış görünümle, bu görünümün taşımak istediği ifade arasındaki ilişkileri de kapsamaktadır. Konuşma dilinde bile sözsel yapının karmaşıklığı ile, ifade edilmek istenen düşüncenin karmaşıklığı tam olarak çakışınca ortaya çıkan durum hoş karşılanan bir yalınlığı içerir.

Sanatta, biçim verilmiş bir kil yığını ya da bir çizgi düzenlemesi, bir insan figürü olarak yapılmış olabilir. Soyut bir resime ise "Ormanın Gölge Ruhları" gibi bir isim verilebilir. Çoğu kez tablonun anlamı ve içeriği buna oranla daha basit olabilir. "Yatan Çıplak" gibi. Ya da tam tersine "Bir Ahlaksızın İlerlemesi" gibi karmaşık ta olabilir.

Karmaşık anlam ve basit form arasındaki zıtlık, somut örüntü ile anlam arasındaki yapı içinde bir iletişimi gereksinir. Gestalt psikologları bu tür yapısal iletişime "eşbiçimcilik" (isomorfizm) demişlerdir. İsoformizm, uygulamalı sanatlarda da bir gereklilik olarak kabul edilmektedir. Eğer televizyonun dış görünümüyle bir daktilonun dış görünümü aynı olursa, insan gözünün, form ve fonksiyon arasındaki ilişkileri görme isteğinden mahrum kalırız. Görsel dünyamızın güçsüzleşmesi bir yana, formların yalınlaşması ve birbirlerine bu kadar benzemesi durumunda "iletişim", yani, form ile onun ifade ettiği anlam arasıdandaki alış-veriş ortadan kalkabilir.

Sorular ve Tartışma Konuları:

1- Aktif bir araştırma olarak "görüş" ten ne kastedilmektedir?

2- Basit yuvarlak çizgi ve içinde iki noktadan oluşan bir şekil niçin evrensel olarak "insan Yüzü" olarak kabul edilir?

3- Algısal kavramları inceleyiniz.

4- Şekil nedir? Retinal yansıma ile şekil arasındaki fark nedir?

5- Görsel deneyimde geçmişin etkisi konusunda örneklerle açıklamalarda bulununuz.

6- Şekli belli olan bir uzamsal durum matematiksel olarak yeniden nasıl tarif edilir? Bunu Leon Battista Alberti'nin heykel örneğinde açıklayınız.

7- Gestalt psikoloji okuluna göre, "Herhangi bir uyarıcı örüntüsü öyle bir şekilde görünmeye eğilimlidir ki, sonuçta ortaya çıkan şekil verilen şartların izin verdiği en basit biçimi oluşturur." Bu hipotezi örneklerle kanıtlamaya çalışınız.

8- Spinoza Etik adlı felsefi yapıtında "Eğer bazı şeyleri kolay algılıyor ve bunları daha sonra aynı biçimde kolayca anımsayabiliyorsak, şekilsel olarak onların iyi düzenlenmiş olduklarını söyleyebiliriz" demiştir. Algılama olgusundan örnekler vererek bu sözü açıklamaya çalışınız.

9- Algılama olgusunda "öge sayısı" yerine niçin yapısal görünüm sayısı daha önemlidir?

10- Algılamada "Parsimony" (Tutumluluk) ilkesi nedir? Örnekler üzerinde inceleyiniz.

11- Temel geometrik birimlerin oluşturduğu gerilim açısından Ben Nicholson'un yapıtlarından birini inceleyiniz.

12- Eşbiçimcilik (İsomorphism) nedir? Açıklayınız.

2.3- Biçim (Form)

A- Giriş:

Çoğu soyut resimle uğraşan ressam formu tarif ederken "form içeriğin görünen şeklidir" der. Bu tanım, ilerideki başlıklar altında incelerken göz önünde tuttuğumuz "şekil" ve "form" arasındaki ayırımı betimleme bakımından iyi bir formüldür. "Şekil" bölümünde göz tarafından algılanan görsel materyalin, insan beyni tarafından kavranması için kendisini nasıl düzenlediğine ilişkin bazı ilkeleri tartışmıştık. Bununla birlikte belirtmek gerekir ki, yalnızca dışsal çözümleme açısından yerini aldığı şeyden ayırt edilerek incelenebilir. Ne zaman şekli algılasak, bilinçli ya da bilinçsiz olarak onun bir şeyi temsil ettiğini ve böylece bir içeriğin formu olduğunu kabul ederiz.

Çoğu kez pratikte şekil herşeyden önce dış görünüşlü ile bize

eşyanın doğası konusunda bilgi verir. Bir tavşanın şekli, rengi ve dışsal davranışları hakkında gördüğümüz şeyler, bize daha çok, bir tavşanın doğasını anlatır. Aynı şekilde, bir çay fincanıyla bir bıçak arasındaki görünüş farkı, hangi şeyin bir pastayı kesmeye, hangi şeyin bir sıvıyı taşımaya uygun olduğunu gösterir. Ayrıca tavşan, fincan ve bıçak bize kendilerinin ne olduğunu bildirirken, bir taraftan da her biri otomatik olarak bütün eşya kategorilerini; tavşanlar, fincanlar, bıçaklar ve yaygın olarak hayvanları, kapları ve kesici aletleri öğretir. Bu nedenle, bir şekil, hiçbir zaman belirli bir şeyin şekli olarak değil, fakat daima bir eşyanın türü olarak algılanır. Şekil iki bakımdan kavram oluşturur: Birincisi, her şekli bir şekil türü olarak gördüğümüz için; ikincisi, herbir şeklin, her tür eşyanın formu olarak göründüğü için. Wittgenstein'ın bir örneğini kullanalım: Yalnız çizgiyle oluşturulmuş bir üçgen, bize üçgen bir delik, katı bir cisim, geometrik bir figür, bir dağ, bir kama, bir ok ya da bir yön işareti gibi görünebilir.

Eşyaların tümünün, şekilleri tarafından, kendi fiziksel yapılarına ilişkin bilgi verme kapasitesinde olduklarını söyleyemeyiz. Yağlı boya bir peyzajda boya pigmentleriyle kaplı bir tuvale ilişkin çok az gönderme bulunur. Taşa oyulmuş bir figür, mermerin cansız parçalarından çok farklı yaratıkları -canlı yaratıkları- gösterir. Fakat bunlar da bütün eşya kategorileri için bir form işlevi görürler: Grand Canyon'a ait bir tablo manzaralara, Lincoln'ün büstü ise düşünen insanlara ilişkindir.

Form daima, yuvarlaklık ya da keskinlik, güçlülük ya da çekimsizlik, uyum ya da uyumsuzluk durumlarının görsel niteliklerini, onların şekillerinde bulmak yoluyla, eşyanın pratik işlevlerinin daha da ötesine uzanır. Böylelikle onları, insan durumunun imgesi olarak, simgesel tarzda gösterir. Aslında, görünümlerin bu tür arı görsel nitelikleri en güçlü olanlarıdır. Bizlere en derinden ve en dolaysız erişenler de işte bunlardır. Bu konu kitap boyunca tekrar tekrar gündeme gelecektir. Detaylara girmeden önce, bir konunun daha altını çizmemiz gerekiyor: Şekil, tümüyle semantiktir; Yani, yalnızca görülmek yoluyla süjeler hakkında bildirilerde bulunur. Fakat böyle yapmakla, süjelerin basit olarak tıpkıyapımlarını, taklitlerini ortaya koymaz. Bir tavşan olarak görülen bütün şekiller birbirlerinin aynı değildir. Örneğin Dürer'in ünlü tavşan karakalem resmi, herhangi bir

kişinin görmüş olduğu herhangi bir tavşan değildir. Dürer'in tavşan resmi aslında gerçek bir tavşana o denli benzemektedir ki, aralarındaki temel farkı ancak eğitilmiş bir gözlemci ayırt edebilir. Goethe bir keresinde ressam bir arkadaşı için şunları söylemişti: "O çok hünerli bir sanatçıydı... Sanat yapıtını doğaya, doğayı da sanat yapıtına dönüştürebilen çok az sayıda sanatçı arasında yer almaktaydı. Onlar sahte doğalcılık doktrinine yol açan bazı faziletleri yanlış anlayanlardı."

Bundan çok önceleri, Goethe'nin değinmiş olduğu ve hala geçerliliğini koruyan, sanatın bir yanılsama olduğu ve bu mekanik idealden herhangi bir sapmanın açıklama gerektirdiği konusunda doktrin haklı görülmüş ve doğrulanmıştır. Bu, 15. ci yüzyıl Rönesans sanatı ilkelerinden geliştirilmiş bir yaklaşımdır. Eğer bir resim bu standartlara uygun düşmüyorsa -bütün sanat stilleri, modern ya da klasik olsun uygulamada az çok kuşkulu bir biçimde bunu yapmakta başarısız olmaktadır- Bu, standartlara karşı olan uyumsuzluk, aşağıdaki yollardan biriyle açıklanmaktadır:

Ressamların, tasvir etmek istedikleri şeyi gerçekleştirebilmek için belli düzeyde bir çizim becerisine ihtiyaçları vardır. Çoğu kez ressamlar gördüklerini değil, bildiklerini çizerler. Aynı biçimde, çoğunlukla, ustalarının çizim yöntemlerini kendi stillerine bilinçsizce dönüştürürler. Sinir sistemi ve gözlerindeki kusurlardan ötürü gördüklerini yanlış algılarlar ve doğru ilkeleri, anormal bir görüş noktasından uygularlar ve dolayısıyla, bilinçli olarak, doğru taklit etmenin kurallarını ihlal ederler.

Bu yanılsamacı doktrin, yanlış yönlendirici pek çok yorumlar üretmeyi hala sürdürmektedir. Bu nedenle, sanatsal olsun olmasın, imge yapımı gerçeğin tam olarak taklidi değil, aşağı yukarı bir taklidi-dir.

Bu yanılsamacı doktrin, felsefede naif gerçekçilik olarak bilinen çifte bir uygulamadan kaynaklanır. Bu görüşe göre, fiziksel nesne ile algılanan nesne arasında hiçbir fark yoktur; akıl nesnenin ta kendisini görmektedir. Aynı şekilde, bir resim ya da heykel görünen şeyin kopyası olarak kabul edilir. Masanın bir fiziksel nesne gibi algılanmasında olduğu gibi, bir masanın resmi de ressam tarafından gerçeğin taklidi olarak algılanır. Bu konuda tüm en çarpıcı örneklerden biri, Rönesans sanat yazılarında belirtilen ve Pliny'nin ünlü söz ettiği

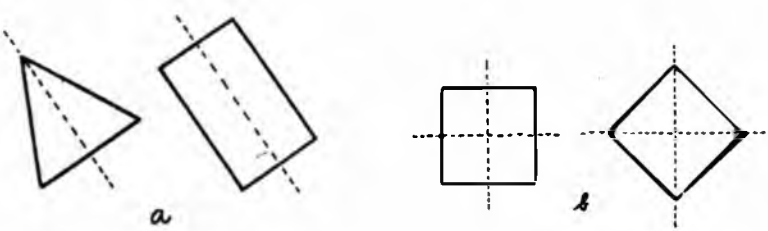
Yunan ressamı Zeuxis'e ilişkindir: Ressam Zeuxis, Truva'lı Helen'in tablosunu yapmak için model olarak yararlanacağı yeterli güzellikte bir kadın bulamayınca, şehirdeki tüm kızları çıplak olarak teftiş etmiş ve içlerinden beşini seçerek, her birinden bir ayrıntı ya da özellik alarak onları tek bir modelde birleştirmek yoluyla resmini bitirmiştir.

Bu kuramdan yola çıkılarak ürün veren sanatçıların yapıtlarına "Kozmetik" adı verilebilir. Çünkü ilke olarak, bu manipülasyonlar bir model üzerinde de aynen uygulanabilir. Fakat bu süreç aslında, sanatı nerdeyse bir tür plastik cerrahi düzeyine indirgemektedir.

Yanılsamacılar, maddesel gerçekle onun imgesi arasındaki farkı görmezlikten gelmiş, adeta unutmuşlardır.

B- Uzayda Orientasyon:

İmgelerin biçimi hakkında az önce söylediklerimiz, ister iki boyutlu, ister üç boyutlu olsun, özellikle belirli bir aracın (media) özümsenmesine ilişkindir. Bununla birlikte, bir eşyayı olduğu gibi veya o türden olan bir şey olarak tanıdığımız ya da tanıyamadığımız zaman, sıradan bir kavrayış içinde rol alan form özellikleri vardır. Belirli bir nesnenin görünümü her zaman aynı kalmaz ve belirli bir örnek aynı türün diğer üyelerine tam olarak benzemez. Bundan ötürü şunu sormamız gerekir: Bir imgenin tanınabilmesi için görüntü formunun hangi koşulları yerine getirmesi gerekir?



Şekil: 19 a/b

Göreceli olarak daha basit bir faktörden yola çıktığımızda, uzaysal orientasyon ne derecede önemlidir? Bir nesneyi doğru kenarı üzerinde değil de, alışılmamış pozisyonda görsek ne olur?

Daha önce görüldüğü gibi, bir nesnenin kimliği, o nesnenin şekli tarafından yaratılmış olan yapısal iskelete o derece bağlı değildir. Yan-

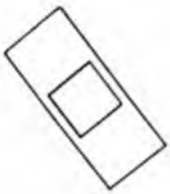
lamasına bir eğiklik, nesnenin iskeletiyle çakışmayabilir. Fakat aynı zamanda çakışabilir de. Bir üçgen ya da dörtgen eğikleştirilirse (Şekil 19/a) o başka bir nesne haline gelmez. İnsan onu sadece normal pozisyonundan sapmış olarak görür. Bu durum, küçük çocuklar ve şempanzelerin bildikleri bir üçgenin çeşitli durumlarıyla karşılaşmalarının yer aldığı ve Louis Gellerman'ın yıllar önce yapmış olduğu deneylerde çarpıcı bir şekilde gösterilmiştir. Üçgen altmış derece döndürüldüğünde, hem çocuklar hemde şempanzeler, şeklin normaldeki durumunu yeniden bulmak için başlarını da aynı açıda döndürmüşlerdir.

Bununla birlikte, bir "kare"ye benzer bir açı ile eğikleştirildiğinde tümüyle farklı bir şekilde dönüşür. Okadar farklı ki, kendine ait bir isim bile alır. Elmas ya da eşkenar dörtgen (Şekil-19/b). Bunun nedeni, yapısal çerçevenin şekille birlikte yer değiştirmemiş olmasıdır. Yani, yeni bir simetri dikey ve yatay eksenleri köşelerden geçirmekte ve kenarları eğik çatı şekline sokmaktadır.

Bu durum aşırı materyalist bir deneyci açısından şaşırtıcı sonuçlara yol açar. Örneğin, deneycimiz kartondan kestiği bir kareyi çeşitli konumlarda tutarak çocuk deneklere gösterse ve "Bu kare her durumda aynı kare mi?" diye sorsa 7 yaşından küçük çocuklardan alacağı yanıt karenin her durumda aynı kare olmadığı yanıtı olacaktır. Deneycimiz buradan yola çıkarak çocuğun, işin doğrusunu bilmekte yanılgıya düşmüş olduğu sonucuna varabilir. Fakat çocuk bir karton parçasından mı yoksa bir görüntü nesnesinden mi bahsetmektedir? Aynı oluşu, görüntü ölçütünden çıkarıp, eşya ölçütüne dayandıran zaten deneycinin kendisidir. O halde asıl hata çocukta değil deneycidedir.

Uzaysal orientasyon belirli bir referans çerçevesi önerir. Hiçbir çekici gücün yer almadığı boş bir uzayda, yukarı, aşağı veya eğik diye bir şey olmamak gerekir. Görüş alanımız böyle bir çerçeve oluşturmaktadır. Buna daha önce "retinal orientasyon" demiştik. Çocuklar ve şempanzeler, başlarını eğdiklerinde, şeklin görüş alanlarıyla ilgili olan eğrilik durumunu ortadan kaldırmışlardır. Bir de "çevresel orientasyon"dan bahsetmiştik; Bir tablo, duvara yamuk olarak asılmışsa, başımızı buna uygun biçimde eğsek bile duvarın çevresiyle ilgilendiğimiz sürece tablodaki eğriliği farkederiz. Tablonun daha dar dünyası içinde de çerçevenin dikey ve yatay kısımları iki ana ekseni belirler. Hertha Kopfermann tarafından yapılan bir uzaysal

algılama araştırmasından alınmış olan aşağıdaki çizime bir bakalım. (Şekil: 20)



Şekil: 20

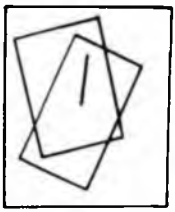
Burada, eğik dikdörtgenin içindeki küçük dörtgen, büyük dikdörtgen çerçevenin etkisiyle, eğik bir dörtgene, kendi başına ele alındığında ise bir elmas ya da eşkenar dörtgene dönüşür. Şekil (21)de ise Picasso'nun bir ölü doğasından alınmış bulunan bir masa örtüsü süslemesi görülmektedir. Burada bulunan ve birbirlerini izleyen eşkenar dörtgenler orientasyon bakımından, farklı konumlarda bulunmalarına rağmen, içinde yer aldıkları kuşağın etkisiyle sanki birbirlerine paralel durumdaymış gibi görünmektedirler. Çocuklar genellikle evlerin bacalarını çatıya dik olarak çizerler. Bu nedenle bir kural olarak



Şekil: 21

şu söylenebilir ki; Bir resim ünitesinde uzaysal oriyentasyon, değişik bir çok etkiyle belirlenmektedir. Eğer bir insan yüzü yan tarafa dönerse, o insan yüzündeki burun, yüze göre yukarı doğruymuş gibi algılanacaktır. Fakat aynı burun tüm pozisyonlara göre yan duracaktır. Sanatçı buna yalnızca istediği etkiyi ortaya çıkarmak amacıyla değil, aynı zamanda bölgesel çerçevelerin belirlediği referansların çok açık bir şekilde oranlanmış olmasına dikkat etmelidir. Tersi durumda izleyici karmaşık bir yaylım ateşiyle karşı karşıya kalacaktır. Şekil (22)de

gözü son derece rahatsız eden, tam olarak belirlenmemiş dikey çizgiye dikkat ediniz.



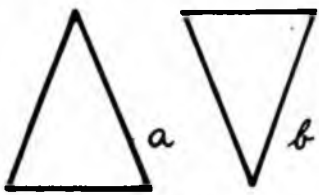
Şekil: 22

Görsel ve retinal oriyentasyonunun belirlediği koordinatlara ek olarak, algılamada esas oluşturan üçüncü bir öğe de kassal duyumlarımızdır. Bu durum, insanın iç kulak mekanizmasında yer alan öğelerin konumlarıyla belirlenir. Gövdemiz, başımız ve gözlerimiz hangi yöne çevrili olursa olsun, yer çekimini her zaman duyumsarız. Günlük yaşamda bu kinestetik duyumsama biçimimiz genellikle çevrenin görsel esasları ile uyum içindedir. Fakat, örneğin, yüksek bir binaya baktığımız zaman, fasadın çok belirgin olan geriye doğru çekilişi başımızın geriye doğru eğikliğiyle telafi edilmeyebilir. Aynı durum bir film perdesinde görüldüğü zaman, izleyicilerin başları kalkık durumdaki pozları, resim düzleminin de dikliğiyle birleştiği zaman, fotoğrafik dünyayı eğik gösterebilir.

Herman Witkin tarafından yapılan bir deney, insanların kinestetik ve görsel oriyentasyonlara ne düzeylerde bağımlı olduklarını göstermektedir. Bir kişi görsel duyulara ne denli bağımlıysa, dış dünyadan almış olduğu tiyöler de o denli dışardan yönledirilmiş olur ve çevresel standartlara o ölçüde bağımlı kalır. Oysa kinestetik olarak çevreyle ilişkide bulunan kişi, daha çok bedeninden gelen sinyalleri dinleyerek kendi içinden yönlendirilmiş olup, kendi yargılarını geçerli olan ölçütlerin dışında bağımsız olarak verebilir.

Şimdiye kadar, görsel iskeleti bağımsız kılan az eğiklikten söz ettik. Oysa, doksan derecelik bir çevrimde görsel şeklin tüm niteliğini değiştirdiği görülür. Bir yanına dayanmış bir keman ya da bir heykelciği gördüğümüz zaman, simetri eksenleri birbirlerine olan çekici güçlerini yitirirler. Böylelikle şekil bir ok ya da gemi burnu gibi yansal bir yönü gösterir hale gelir. Eğer nesne tam olarak ters çevrilirse,

daha köklü bir değişime uğrar; Şekil (23)deki iki figür de üçgendir, ancak şekilleri farklıdır. (a) şıkkı sabit bir tabandan keskin bir tepe noktasına doğru yükselirken, (b)şıkkı geniş b bir üstle alttaki noktaya güçlü bir şekilde yüklenmekte, şekil alt sivri noktada dengelenmektedir.



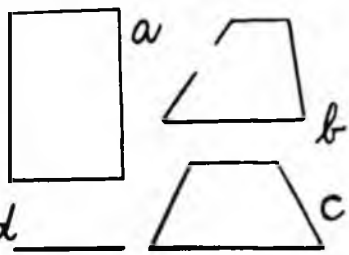
Şekil: 23

Demek oluyor ki, fiziksel dünyanın uzaysal oriyentasyonu farklı bir olay, onların resmini yapmak daha farklı bir olaydır. Bu durum özellikle çocuklar için geçerlidir. Fiziksel dünyada, binaları, ağaçları yol üzerindeki otomobilleri izlerler, fakat insanları ve hayvanları başları üstünde amuda kalkmış biçimde görürlerse, buna çok şaşırırlar. Çizim kağıdındaki boşluk buna rağmen zorlamaya neden olmaz ve başlangıçta bir uzaysal oriyentasyon herhangi diğer bir uzaysal oriyentasyon kadar geçerlidir. Örneğin, bir insan resmi çizerken, uzaysal oriyentasyon o denli belirleyici değildir. Ancak resmin tümü tamamlanırken figürün dik durup durmadığı dikkat çekmeye başlar. Bu durumun nedenleri kesin olarak ortaya çıkarılmamıştır. Ancak, bu nedenlerden biri hiç kuşkusuz, bizim ya da çocuğun normal koşullardaki retinal yansımaları ile ilgilidir. Bu yansımalarda örneğin, dik duran bir resimden elde edilen retinal yansımanın, çocuğun fiziksel modelden elde ettiği retinal yansımaya senkronize olması gibi kimi faktörler de önemlidir. Çocuğun yaptığı basit bir resimde bile yer çekiminin tekyanlı olarak bozulması,yukarı ve aşağı kavramlarının ortaya çıkmasına neden olur. Modern bir ressam ya da heykeltraş, her yandan bakılabilir bir resmi ya da bir heykeli yaptığı zaman bu serbestliği elde etmek için oldukça büyük bir çaba gösterir. Çünkü bu durum, tablo ya da heykeldeki göreceliğin yapıtın her yerinde aynı olmayan bir homojenlikle dağılımıdır.

C-İzdüşümler/Yansımalar:

Görsel oriyantasyonda bir şeklin ya da formun görsel kimliğinin geometrik şekil sabit kaldığı süre değişmediği kabul edilebilir. Ancak, yeni oriyantasyonların yeni yapısal iskeletler ortaya çıkardığını ve bunun da algılanan nesnenin karekterini belirleyebildiğini söylemeliyiz. Şimdi, geometrik biçimlerin tadilatları ile ilgili bölüme dönersek yapısal iskelete yaptığı etkiye bağımlı olarak ufak tefek değişikliklerin görsel örüntünün kimliğini nasıl etkileyebileceğini göreceğiz.

Şekil: 24



Kartondan bir dikdörtgen kesip bir ışık kaynağına tutarak bu dikdörtgenın duvardaki izdüşümünü inceleyiniz. Bu deneyde, dikdörtgenin izdüşümleri elde edilebilir. Bunlardan bazıları şekil (24/a) ya benzer ki, bu şekil dikdörtgeni, ışık kaynağına dik tutarak elde edilmiştir. Şekil (24/b)de görülen dikdörtgen yansısı aslında bir dikdörtgen olmadığı halde onun gibi algılanacaktır. Burada da basitlik ilkesi geçerli olmaktadır: Bir figürün üç boyutlu görünümü yeterince sağlam ve düz izdüşümünden daha simetrik göründüğünce izleyici de bu basit şekli derinlik (üç boyutlu) olarak algılayacaktır. Şekil (24/c) nin bu bağlamda, bir dikdörtgenin izdüşümü olarak görülme olasılığı azdır. Çünkü bu şeklin bir dikey simetri ekseni vardır ve şekil dikey doğrultuda simetriktir. Bu basit bir eşkenar yamuktur. Eşit olmayan açılarının meydana getirdiği gerilim duygusu düzlemle telafi edilmiştir. Yapısal iskeleti, dikdörtgen'e işaret etmemektedir.

Son olarak şekil (24/d) de artık hiç de bir dikdörtgen değildir. Bu şekil daha ziyade dikdörtgeni oluşturan kartonun kalınlığı gibi durur. Bu şeklin de elimizdeki kartondan meydana geldiği anlaşılabilir ancak burada elimizdeki dikdörtgenin deformasyonu diye birşey görülemez. Üç boyutlu nesnelerin algılanmasına özgü bu sorun bizi kısa bir süre daha meşgul edecektir.

Sorular ve Tartışma Konuları:

1-"Form içeriğinin görünen şeklidir" sözü size ne ifade etmektedir? Açıklayınız.

2-Şekil ile form arasında hangi temel farklılıklar bulunmaktadır?

3- Sahte Doğalcılık ya da Naif Gerçekçilik Doktirinini örnekler vererek inceleyiniz.

4-"Kozmetik" bir sanat yapıtı nasıl bir sanat yapıtıdır? Açıklayınız.

5- "Bir nesnenin kimliği, o nesnenin şekil tarafından yaratılmış olan yapısal iskeletine o derece bağımlı değildir." sözünden ne anlıyorsunuz?

6- Uzaysal oriyantasyon olgusunu örnekler vererek açıklayınız.

7- Fiziksel dünyanın uzaysal oriyantasyonu farklı bir olay, onun resmini yapmak farklı bir olaydır. Niçin? Açıklayınız.

8- Çocuklar niçin genellikle evlerin bacalarını çatıya dik olarak çizerler? Açıklayınız.

9- Kartondan bir dikdörtgen kesip, bunu bir ışık kaynağına tutarak dikdörtgenin duvarda oluşturduğu gölgeleri, kartonu çeşitli konumlarda tutmak suretiyle inceleyiniz ve geometrik bir biçimin yapısal iskeletine yaptığı etkiye bağımlı olarak, o biçimin görsel kimliğinin de buna göre değişebileceğini kanıtlamaya çalışınız.

2.4- Denge

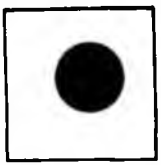
A- Kare'nin Gizli Yapısı: Siyah fon kağıdından bir daire kesiniz. Bu daireyi beyaz bir kare içine yerleştiriniz.

Eğer daire, karenin merkezinde değilse, cetvelle ölçmeye gerek kalmaksızın bu durumu bir bakışta anlarız. İnsan gözü bu durumu bir bakışta nasıl fark etmektedir? Bu işlemde, daire ile kare'nin birbirinden ayrı değil de bir bütün olarak algılamasının payı vardır. İşte, daire ve karenin bakışımsız (asimetrik) konumu, bu şeklin temel görsel özelliğidir. Bu tür göreceli deneyimler, günlük yaşamımızda sık sık karşılaşılan görsel deneyimlerdir. Sözgelimi, günlük yaşantımızda sık sık "bu kitap şundan daha kalın", "bu ağaç ötekinden daha uzun", "bu oda şu odadan daha geniş "gibi yargılara varırız.

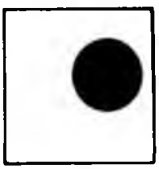
Bu tür yargıların nedeni, algılama olgusunun niteliğinden kaynaklanmaktadır: Her nesne bir bütün içerisinde algılanır, hiç bir nesne tek

başına ve tümüyle izole edilmiş halde algılanmaz. Öte yandan, görsel algılama mekanizmamızda oluşan imgeler durağan değildir. Kare içindeki yuvarlığın merkezden kaçık (asimetrik) görünmesinde hareketli bir durum vardır, ya merkeze doğru geliyormuş gibi ya da merkezden iyice uzaklaşıyormuş gibi görünür. Aynı biçimde bu yuvarlağın, karenin kenarlarıyla da aynı türden hareketli bir ilişkisi vardır. İşte bu nedenle "Görsel algılama dinamiktir" diyoruz. Bir insan veya hayvanın gördüğü karmaşık şeyler sadece renkler, nesneler ve hareketlerden oluşmaz; aslında bu görünüm, yönlendirilmiş gerilimlerin kendi aralarında kurdukları etkileşimden doğmaktadır. Bu gerilimler, algılama sistemimizde nesnelerden bağımsız olarak yer alan psikolojik güçlerdir. Eğer, kare içindeki yuvarlığı, merkeze doğru çekiliyormuş gibi görüyorsak, bu durum orada işaretlenmiş bir merkez olmasından değil de, orada sanki belirli bir kutup, manyetik bir çekim gücü olmasından kaynaklanmaktadır. O halde, görsel algılama olgusunda optik olarak görülen şeylerin sadece bir retina'ya yansıma olgusu olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Eğer, sözünü ettiğimiz daire, karenin tam ortasında yer alırsa, algılanan şekil merkezi bir karekter kazanıp, dingin bir hale gelecektir. Fakat, bu daireyi, karenin bir kenarına iyice yanaşırırsak, bu kez daha önceki dinginlik duygusu kaybolacak ve daire ile karenin kenarı arasındaki alanda bir sıkışıklık duygusu belirecek, öbür taraftaki alanda ise giderek genişliyormuş gibi bir izlenim ortaya çıkacaktır. Algı mekanizmasını belli bir düzeyde geliştirmiş olan sanatçılar bu gibi konulara son derece duyarlıdırlar. Bu duyarlılığı, bir resmin komposizyonunda, bir binanın tasarımında veya herhangi bir yerin organizisyonunda ister istemez göz önüne almak zorundadırlar. Bu konu ile ilgili olarak Şekil: (25) ve Şekil: (26)yı inceleyiniz.



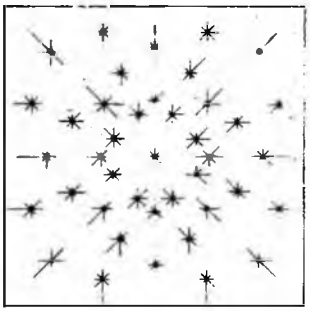
Şekil: 25

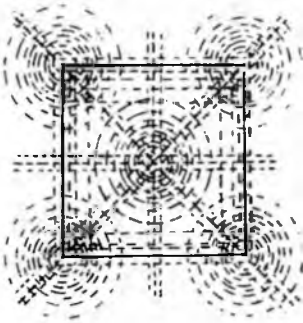


Şekil: 26

Araştırmalar bize, dairenin sadece merkez ve karenin kenarlarına göre değil; ayrıca köşelerden geçen diyagonaller ve yine karenin dikey-yatay eksenlerine göre algısal bir dinamizm ortaya koyduğunu göstermektedir. (Bk.Şekil 27).

Şekil (27)deki merkez, aynı şekildeki çizgiler üzerindeki noktalara ve köşelerdeki merkezlere göre daha güçlü görülmektedir. Şekil 27 de görülen algılama motifi (şema) karenin yapısal iskeletidir.





Şekil: 27

Daire karenin neresinde olursa olsun, bütün yapısal faktörler tarafından etkilenecektir. Bu faktörlerin göreceli güçleri ve uzaklıkları, tüm şeklin oluşturduğu etkiyi belirleyecektir. Merkezde, tüm görsel güçler birbirlerini dengelerken, merkez durağan bir karakter kazanacaktır.

Daireyi, karenin diyogonalleri üzerinde, köşelere doğru hareket ettirdiğimizde, köşelerin merkeze göre daha güçsüz olması nedeniyle, bu kez merkez, ilave bir güç kazanmakta ve köşeler durağan hale gelmektedir. Genellikle, karenin yapısal iskeletinde yer alan bir daire kare ve daireden meydana gelen bu şekle belli bir durağanlık kazandıracak, bu iskeletin dışında yer alması durumunda ise aynı şekil daha devingen gözükecektir. Daireye yönelik herhangi bir yönden gelen etkinin baskın olması durumunda ise daire, aynı yöne doğru çekiliyormuş gibi bir etki oluşturacaktır. Daire, eğer merkezle köşenin arasında yer alan diyagonal çizginin tam ortasında yer alıyorsa, merkeze doğru gidiyormuş gibi algılanacaktır.

Daire üzerine farklı yönden gelen etkinin eşdeğer olması durumunda, göz, dairenin ne tarafa gitmekte olduğu konusunda bir yargı oluşturamayacak ve algılamada rahatsız edici bir durum meydana gele-

çektir. Bu tür gel- git'ler, görsel bildiriyi anlaşılmaz hale sokan öğelerdir. Bu öğeler, algılayıcıda kararsızlığa yol açar. Eğer sanatçı, özellikle bu tür kararsızlıklara yol açmak istemiyorsa kompozisyonu daha anlaşılır ve algılanabilir hale sokmak zorundadır.

Bizim gözlemlerimiz, deneysel olarak Stockholm Üniversitesi, psikoloji laboratuvarında Gunnar Goude ve Inga Hjortzberg tarafından doğrulanmıştır. Yapılan bir deneyde 46x46cm. bir beyaz kare üzerinde dört santimetre çapındaki bir daire değişik yönde hareket ettirilmiş ve izleyicilere, dairenin hangi yöne doğru gitmekte olduğu sorulmuştur. Eğer gidiyorsa da, dairenin, karedeki sekiz temel merkezden hangisine doğru yol almakta olduğunun belirlenmesi istenmiştir. Şekil 27'deki sekiz temel vektör, izleyicilerin algısal yargıları sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Bu deneyler sonucunda, merkeze yönelik kesin bir çekim (çekme) gücü belirmemekle birlikte, merkezin etrafında belirli bir dinginlik gözlemlenmiştir.

Gözün, dairenin kare içindeki yerini saptamadığı durumlarda, burada tartışılan görsel güçler, dinamik çekimlerin yönü doğrultusunda belirli bir yer değiştirmeye yol açabilir. Eğer şekil 1, saniyenin çok az bir süresince görülürse ortaya çıkan izlenim, aynı şeklin uzun bir süre izlenmesi sonucunda ortaya çıkan izlenimden daha farklı olabilir: İlk bakışta, şekil merkeze daha yakın görülür.

Kare üzerinde serbestçe hareket eden daire, retina tarafından kaydedilen şekillerden daha fazla bir görsel örüntü (pattern) oluşturur. Burada, retinal uyarılar açısından sadece kare ve daire vardır. Fakat, algısal deneyimin bütününde ise bu uyarıcı örüntüsü yapısal bir iskelet yaratır. Bu yapısal iskelet, her resimsel elemanı, bütünün denge sistemi içerisinde değerlendirir. Bu durum tıpkı bir müzik parçasına benzer; komposizyon içindeki her ses tonunun tizlik değeri, portre tarafından belirlenir.

Kısaca, yaşayan bir organizma, nasıl ki yalnızca anatomisi tarafından belirlenemiyorsa görsel bir algılama da sadece uzaklık, ölçü, açı ve renkler tarafından belirlenmez. Bu durağan ölçütler, sadece göze giden mesajın uyarılarını kapsar. Oysa, bir algının yaşamı dışavurum ve anlamı algısal güçlerin etkinliği sonucunda ortaya çıkar. Bir kağıt üzerine çizilmiş bir çizgi, çamurdan yapılmış bir model, sadece suya

atılan taşlar gibidir. Bunlar, durağanlığı bozar ve mekanı hareketlendirir. Görmek, bir anlamda hareketin algılanmasıdır.

B-Görsel Güçler: "Görsel Güç" deyimi nereden gelmektedir? Gerçekte bu tür bir güç var mıdır? Varsa bu güçler neredeydirler?

Varlığın her iki aleminde de bu tür güçlerin varolduğu kabul edilir. Yani, bunlardan biri psikolojik diğeri de fiziksel güçlerdir. Psikolojik olarak daire örneğinde duyumsanan hareket olgusu herhangi bir insan tarafından algılanabilir. Çünkü, bu hareketlerin bir saldırı noktası, yönü ve yeğinlikleri vardır. İşte bu nedenle, psikologlar, psikolojik güçlerden söz ederler. Bu güçlerin karekterleri, fizikçiler tarafından, fiziki güçler için kullanılan tanımlara da uyar.

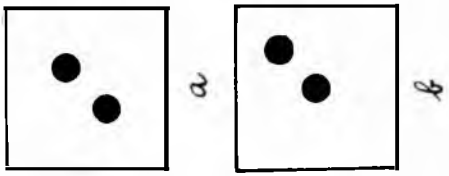
Hangi anlamda, bu güçlerin, sadece deneyimlerimizle değil, aynı zamanda fiziksel dünyada da yer aldığı söylenebilir? Tabii ki bu güçler, baktığımız nesnelerin; beyaz kare ve üzerindeki siyah dairenin içlerinde bulunmazlar. Bu güçlerin nerede yer aldığını açıklamak için önce izleyicinin kare ve daireye ait bilgilerini nasıl sağlandığına bakmalıyız. Güneşten ya da başka kaynaklardan gelen ışık ışınları nesneye çarpar. Işınlardan bazıları emilir bazıları da yansıtılır. Yansıtılan ışık ışınlarından bazıları göz merceğine ulaşır ve adına retina dediğimiz çok hassas bir bölge üzerinde görüntüye dönüşür. Retinada bulunan birçok alıcı hücreler (receptors) ganglion hücreleri tarafından oluşturulan küçük gruplar halinde olurlar. Bu gruplar aracılığıyla görsel bir imgenin ilk organizasyonu ortaya çıkar. Elektro-kimyasal mesajlar, beyindeki son duraklarına giderlerken daha fazla biçimlenmeye uğrarlar ve en sonunda imge, görsel korteks'in değişik düzeylerinde tamamlanır.

İzleyici, algılanan görünümde itici ve çekici örüntüleri (pattern) algıladığı nesnenin bir parçası olarak görür. İlk bakışta, kare merkezindeki eksantrik dairenin hareketliliğini fiziksel olarak, elinde tuttuğu kitabın o sayfasındaki fiziksellikten ayıramaz. Tıpkı, fiziksel olarak varolan şeylerin gerçeğinden bir rüyanın ya da halüsinasyonunun gerçeğini ayıramadığı gibi. Bunlara, ister illüzyon diyelim ister demeyelim, bu güçlerin varlığı gördüğümüz her şeyin imgesinde etkilidir. Bir sanatçı için sanat eseri sonuçta tuval üzerindeki boya değil, algılanan imgedir. Resimde bulunan bir duvar dikey olarak görünü-

yorsa, o dikey demektir. Eğer aynada, içinde yürünebilir bir mekan görünüyorsa, tıpkı filmlerde olduğu gibi izleyicilerin oraya doğru yürümeye çalışmamaları için bir neden yoktur. Bizim kare üzerindeki küçük dairemizi çeken güçler yalnızca sanatçı olmayan insanlar için birer "illuzyon"dur. Algılama açısından ve sanatçı için se bunlar tümüyle gerçektir.

C- Kare İçinde İki Daire

Bir sanat eserinin karmaşıklığına doğru biraz daha yol almak için, şimdi de karemizde iki tane daireye yer vereceğiz. Bu durumda ortaya



Şekil: 28

çıkan sonuç nedir? Öncelikle, daha önce, daire ve kare arasında gözlemlediğimiz ilişkiler yeniden ortaya çıkar. İki daire birbirlerine çok yakın bulunuyorlarsa, birbirlerini çekerler ve adeta ayrılmaz bir bütün gibi gözükürler. Belli uzaklıkta, birbirlerine çok yakın mesafede bulunduklarında ise birbirlerini iterler. Bu etkinin ortaya çıktığı uzaklık, dairelerin ve karenin ölçülerine ve kare içinde dairelerin bulunduğu konuma bağlıdır.

Daireler, bulundukları yerler açısından birbirlerini dengeleyebilirler. Şekil (28/a)da görülen dairelerden herbiri tek başına, bulunduğu konum açısından dengesiz görülebilir. Fakat, ikisi bir araya gelince, durağan ve dengeli bir çift oluşturur. Aynı ikili, Şekil (28/b)de olduğu gibi, belirli bir yönde konumlanırsa ortaya çıkan görüntü oldukça dengesiz olacaktır. Daha önce incelediğimiz yapısal iskelet olgusu göz önüne alındığında bunun nedeni anlaşılacakır. Bu örnekler bize, son derece basit görsel düzenlemelerde bile, komposizyon ögelerinin uzamsal (spatial) çerçeveler tarafından çeşitli şekillerde etkilendiğini gösterir.

D- Psikolojik ve Fiziksel Denge: Artık "denge"ve "güçler dengesi" kavramlarından neyi kastettiğimizi anlatmamızın zamanı gelmiştir. Eğer bir sanat yapıtında tüm görsel elemanların bir denge durumu oluşturacak biçimde yayılmasını istersek, dengenin nasıl yaratılacağını da bilmek zorundayız. Fakat bazı sanatçılar, denge durumunun sanat yapıtlarında gerekli olmadığını dengesiz durumların da, sanat yapıtında geçerli olabileceğini ileri sürmektedirler. O halde, görsel düzenlemeler için denge niçin gereklidir?

Fizikçi için denge, kinetik enerjinin potansiyel enerjiye dönüştüğü bir noktada gerçekleşir. Yani, bir yere etki eden güçlerin, bu yerle olan ilişkilerindeki (güç etkileşimindeki) eşitliğidir. En basit biçimiyle denge, birbirlerini karşı yönlerde çekmeye çalışan iki güç arasında gerçekleşir. Bu tanım, görsel denge için de geçerlidir. Tıpkı bir fizik öğesi gibi, her belirli görsel düzenlemenin bir dayanak noktası ya da çekim merkezi vardır. Düzensiz şekillendirilmiş bir nesnenin parmak ucunda dengede durması gibi, görsel düzenlemelerde de bu merkez, sınama-yanılma yöntemiyle bulunabilir. Denman W. Ross'a göre bu merkezi bulmanın en basit yolu desen üzerinde bir çerçeveyi, çerçeve ve desen birbirlerini dengeleyinceye kadar dolaştırmaktır. Böylece, çerçevenin merkezi, desenin ağırlık merkeziyle çakışır ve tam denge durumu oluşur.

En düzenli şekiller hariç olmak üzere, bir nesnenin dengesi konusunda gözün içgüdüsel denge duygusunun yerini alacak mantıki bir araç bulunamamıştır. Daha önce söylediklerimizden de anlaşılacağı gibi, bu durum, psikolojik görsel deneyimlerin, onlara tekabül eden merkezi sinir sistemindeki fizyolojik güçlerin birbirlerini telafi etmelerinden kaynaklanmakadır.

Fiziksel ve görsel "güç dengesi" arasında daha başka farklar da vardır. Bir dansçı fotoğrafı, kompozisyon olarak dengesiz görünebilir. Oysa ki, dansçı fizyolojik olarak rahat bir denge durumundadır. Diğer taraftan, resim son derece dengeli, model ise rahatsız bir pozisyondadır. Bir ördek, tek bacağı üzerinde, bize son derece dengesiz görünmesine rağmen rahatlıkla uyuyabilir.

Şaşırtıcı ve komik örnek de 15. yüzyılda yapılan ve Aziz Michael'i bir elinde terazi diğer elinde kılıçla, ruhları tartarken gösteren resimdir. Bu resimde Aziz Michael'in elinde tuttuğu terazinin bir kefe-

sinde tek başına duran iyi ruh, öbür kefede yer alan üç kötü ruhtan daha ağır basmaktadır. Sırf dua gücü ile zavallı küçük iyi insan, şeytanların ağrlığına karşı gelmekte ve onları altetmektedir. Aziz Michael'in arkasında görülen pelerin, bu durumu daha fazla vurgulamak için konulmuştur. Pelerinin dengeli duruşu, terazinin dengesiz durumunu daha da vurgulamakta, ve resme gerçek anlamını kazandırmaktadır. (Bkz Resim 1)

E- Niçin Denge?: Resimsel dengenin kaçınılmazlığı nereden kaynaklanmaktadır. Anımsamak gerekir ki, fiziksel ya da görsel olarak denge, tüm hareketin sona erdiği bir dağılım durumudur. Fizikçilere göre, sistemdeki potansiyel enerji bu durumda minimumdur. Dengeli bir görsel komposizyonda da şekil, yön, mekân, hiçbir değişmenin olmasına izin vermeyecek şekilde hazırlanmış gibi görünür ve bu nedenle de bütün, kendi parçaları içinde "zorunluluk" karakteri göstermeye başlar. Dengesiz bir komposizyon ise, rastgele, geçici ve bu nedenle de sakat gibi görünür. Onun elemanları daha dengeli duruma geçmek için bir çaba harcıyormuş gibi görünürler. Geçmek istedikleri yeni denge durumu tüm yapı ile uyum sağlayacaktır.

Doğal olarak denge yalnızca simetriye bağlı bir şey değildir. Örneğin en kolay simetrik denge elde etme biçimi bir görsel komposizyonda, resmin iki kanadını oluşturan öğeleri birbirlerine eşit şekilde düzenlemektir. Oysa bu genellikle sanatçılar tarafından tercih edilmeyen bir tekniktir. Sanatçı için asıl önemli olan şey kompozisyonda eşitsiz bir denge elde edebilmektir. Örneğin El Greco'nun "Meryem'e Müjde" resimlerinden, birinde Cebrail Hz. Meryem'e oranla çok daha büyük boyutlarda çizilmiş olmasına rağmen, bu simgesel boyut farklılığı düşünsel planda aslında iki öğeyi de birbirine eşit kılmaktadır. Belki garip gelebilir ama gerçek olan şudur ki; düzen ancak düzensizlikle, dengesizlik dengeyle, ayrılık ise beraberlikle gösterildiği zaman bir anlam kazanır.

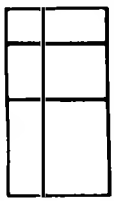
Aşağıdaki örnek, öğrencilerin sanatsal duyarlığını belirlemek için Maitland Graves tarafından tasarlanmıştır. (Bkz. Şekil 29, Şekil 30) Şekil 29 oldukça dengeli gözükmektedir. Bu şekildeki karelerin kombinasyonunda kullanılan ölçüler, oran ve yönler, her kompozisyon ögesini sabit kılmakta ve yerlerini sağlamlaştırmaktadır. Oysa şekil (30)da ölçü, oran ve yönlerin belirsizliğinden kaynaklanan bir hayatiyet eksikliği dikkati çekmektedir. Bu karelerin ölçü, oran ve

yönlerindeki belirsizlik, komposizyonu da belirsiz hale getirmekte ve onun simetrik olup olmadığı, kare veya dikdörtgenlerden meydana geldiği ya da karelerin eşit olup olmadığı konusunda çelişkili durumlar yaratmaktadır.



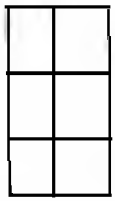
Resim: 1.

Ruhları tartan Aziz Michael (1470 yılında yapılmıştır. Ressamı belirsizdir. Avusturya'da yapılan bu resim halen Allen Memorial Müzesi, Oberlin College'inde bulunmaktadır.



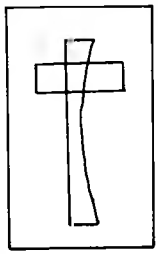
a

Şekil : 29



b

Şekil: 30



Şekil: 31

Dengesizlik her zaman için tüm kompozisyonu akıcı yapmayabilir. Şekil 31'de görülen haç (Latın Haçı) insanların beyninde o denli yer etmektedir ki buradaki kavis sadece bir defa gibi görünür. Oysa bu haç özellikle bu şekilde çizilmiştir. Bu durumlarda, dengesizlik bütün içindeki uyumda ancak bölgesel bir arıza meydana getirmektedir.

F- Ağırlık: Denge üzerinde, görsel nesnelerin özellikle iki ögesinin önemli etkileri vardır: Bunlar, "ağırlık" ve"yön" dür.

İçinde bulunduğumuz fiziksel dünyada "ağırlık" olarak nitelediğimiz şey, yerçekiminin nesneleri sürekli olarak yere doğru çekmesinden başka birşey değildir. Buna benzer bir çekiş resim ve heykellerde de görülür. Fakat görsel ağırlık kendisini diğer yönlerde de belli eder. Örneğin, bir resimde yer alan nesnelere baktığımız zaman, onların ağırlıklarının, gözle kendileri arasındaki eksen üzerinde belli bir gerilim yaratıklarını görürüz. Bunların gözden uzaklaşmakta ya da yakınlaşmakta olduklarını kestirmek güçtür. Burada söylenebilecek tek şey ağırlığın sürekli olarak dinamik olduğu ve gerilimin resim düzlemindeki yerinin sürekli olmadığıdır. Yani, gerilim her durumda resim düzleminde oluşan bir şey değil; resim düzleminin önünde ve arkasında da gerçekleşebilir.

Ağırlık, nesnenin yeri tarafından belirlenir. Şekil 27'de gördüğümüz yapısal iskelette merkezde yer alan güçlü bölge, diğer bölgelere oranla daha fazla ağırlık taşır. Bu durum, merkezdeki objenin, dış alanlarda yer alan daha küçük objeler tarafından dengelenebileceğini gösterir. Tablolarda görülen merkez figürleri, genellikle ağırlık taşır. Burada ağırlıklar, köşelere doğru yönelmektedir. Fakat yine de resmin

tümü dengeli olarak algılanır. Dahası, "kaldıraç ilkesi" (lever principle)'ne göre, bir öğenin ağırlığı, merkezden uzaklaştığı ölçüde artar. Çünkü, dayanak noktasından uzaklaştıkça ağırlığı artacaktır.

Ağırlığı etkileyen diğer bir faktör de uzamsal derinliktir. Ethel Puffer, bir manzarada insan gözünü derinlik boyutuna yönelten perspektif görünümlerindeki karşı-denge gücünün oldukça büyük olduğunu gözlemlemiştir. Bu konuda bir genelleme de yapılabilir. Görsel alan derinliği ne kadar geriye uzanırsa bu derinliğin taşıdığı ağırlık da o kadar artar, yani, ağırlık'ın derinlik'e göre artması konusunda şöylece bir fikir de ileri sürülebilir: Algılamada perspektif algı yanılmasından ötürü bir cisim ne kadar küçük görünürse o kadar uzaktaymış gibi algılanmaktadır. Monet'nin "Déjeuner sur L'herbe" adlı tablosunda, çiçek toplayan bir kız çocuğu imgesi, tablonun arka planında uzakta ve küçük boyutlarda olmasına rağmen tablonun ön planında yer alan gruptan daha ağırdır. Bu ağırlığın ne kadarı, figürün uzaklığıyla ilgilidir? Belki de bu ağırlık duygusunun oluşumunda, figürle ön plan arasındaki derinliğin de etkisi vardır. Bu fenomen, üç boyutlu nesnelerde de kendini gösterir. Örneğin, Rönesans mimarisinin bazı örneklerinde (Roma'daki Paazzo Barberini veya Casino Borghese'de olduğu gibi) merkez binasının oluşturduğu mekansal ağırlık, binanın her iki kanadındaki ilavelerle dengelenmiştir.

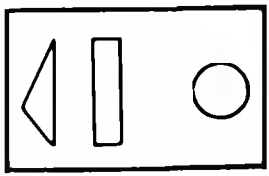
Ağırlık aynı zamanda boyutla ilgilidir. Diğer faktörlerin eşdeğer olduğu durumlarda geniş ya da büyük olan şey ağırdır. Aynı biçimde bu durum renklerin boyutuyla da ilgilidir. Kırmızı maviden daha ağırdır. Açık renkler, koyu renklerden daha ağırdır. Van Gogh'un resmindeki parlak kırmızı yatak örtüsü tablonun genel anatomisinde güçlü bir kaçık-merkez (off centre) işlevi yüklenmektedir. Aydınlatma özelliğinden ötürü beyaz alan siyah alandan daha büyük görüleceğinden birbirlerini dengelemeleri için farklı ölçülerde kullanılmalı; birbirlerini dengelemeleri isteniyorsa siyah alanlara beyazdan daha fazla yer verilmelidir.

Ağırlığı arttıran diğer bir öğe de isolasyon (tecrit)'dur. Bomboş bir gökyüzünde güneşin ya da ay'ın ağırlığı, yıldızlı ya da bulutlu bir gökyüzü imgesinde olduğundan daha fazladır. Sahne ve görüntü sanatlarında başrolde oynayan kişi, önemli sahnelerde tek başına ya da diğerlerinden uzakta gösterilir.

Son olarak, "biçim" öğesi de ağırlığı etkiler. Basit ve düzenli şekiller daha ağır görünür. Bu etki özellikle soyut sanatta Kandinsky'nin yapıtlarına açıkça görülür. Kandinsky'nin bazı yapıtlarına yuvarlak ve kareler diğer biçimlere göre daha ağır gözükürler. Merkez çevresinde yoğunlaşan şıkışmış imgeler kümesi de ağırlık duygusunu arttırabilir. Şekil 17, diğerlerine oranla daha küçük olan dairenin oluşturduğu ağırlık duygusunun dikdörtgen ve üçgene göre daha güçlü bir biçimde hissedildiğini göstermektedir. Ancak bu kuralların birçoğu kesin deneylerle kanıtlanmak zorundadır.

Ağırlık duygusunda "bilgi" ögesinin etkilerine ilişkin neler söylenebilir? Bir resimde, pamuk yığınını aynı görünümdeki kurşun külçesinden daha ağır gösterecek hiçbir bilgi türü olamaz. Bu sorun mimarlık sanatında da gündeme gelmiştir. Mock ve Richards'a göre: "Deneyimler bize, taşın veya ağacın ne kadar sert olduğunu göstermiştir. Çünkü onları çoğu kez başka bağlamlarda da kullandık. Örneğin, bir parça ağaca ya da ağaç konstrüksiyona bakuğımızda onun yapmak zorunda olduğu işin üstesinden geleceğine kesin gözüyle bakarız. Ancak aynı durum betonarme ve cam-çelik yapılar için söz konusu değildir. Çünkü betonun içindeki çelik konstrüksiyonu göremeyiz. Bu nedenle kağgir ya da taş yapılara göre daha zayıf olduğunu sanırız. Aynı durum, cam- çelik konstrüksiyonlar için de geçerlidir. Dış cephesi camlarla kaplı gökdelenlerde, cam malzemesi sanki bir taşıyıcı eleman gibi algılanmakta ve binanın genel görünümü hafifletilmektedir. William Morris'in savunuculuğunu yaptığı elsanatları döneminde bile, bir binanın nasıl olup da ayakta durabildiğine ilişkin önyargılar mevcuttu ve bunlar hâla bugün de devam etmektedir. Bu olgu karşısında iki şeyi birbirinden ayırmak gerekiyor: Biryandan elsanatçısının teknik anlayışı ki, bu anlayışta elsanatçısı kullandığı materyalin gücü ve yapı metodlarıyla ilgilidir. Oysa bitmiş bir binaya bakıldığında bu yöntem ve elemanlar ilk bakışta anlaşılamaz. Öte yandan, sütunların algılanan sağlamlığı ile taşıdıkları çatının ağırlığı arasındaki görsel ilişki de görsel değerlendirmeyi etkilemektedir. Bu noktada göz önüne alınması gereken şey belki de alışılagelmiş stillerdir. Örneğin, kemerlerin genişliği gibi. Bu tür alışılagelmiş biçimler her çeşit sanatta yeniliğe karşıdır. Modern mimarideki görsel statiğe niçin bu kadar karşı çıkıldığı da bununla anlaşılabilir. Burada önemli olan şudur: Bir inşaatta, çok büyük bir

kütle inceçik bir sütun tarafından taşınıyorsa mimar ne kadar güvence verirse versin insan gözü onu yıkılacakmış gibi algılar. Le Corbusier'in ilk yapılarında, böyle inceçik sütunlar üzerinde duran küpler vardı. Başka bir Mimar, Frank Llyod Wright onlara "sopalar üzerindeki büyük kutular" adını takmıştı. Daha sonra mimarlar, küplerin yüzeyini sıyırıp konstrüksiyonu açıkça göstermeye başlayınca, bu tür binalarda görsel ağırlık duygusundan kaynaklanan çökövercecekmiş gibi etkiler kayboldu ve biçim teknoloji ile kaynaştı. Böylece, göz, artık rahatsızlık hissetmiyordu. (Örnek: Paris'te bulunan Pompidiou Sanat Merkezi binası.)



Şekil: 32

G-Yön: Gördüğümüz kadarıyla, ağırlık ve güç dengesi, bir sistem oluşturan güçlerin birbirlerini telafi etmeleriyle ortaya çıkmaktadır. Bu tür bir telafi ediş, güçlerin üç ayrı öğesiyle ilgilidir: Hareket noktasının yeri, bu ögelerin güçleri ve yönleri. Görsel güçlerin yönü birçok faktör tarafından belirlenir. Bunlar arasında komşu ögelerin ağırlıkları dolayısıyla yol açtıkları bir çekme duygusu vardır. Şekil (33)de görülen atlı figüründe at geriye doğru gidiyormuş hissi verecek şekilde yapılmıştır. Bunun nedeni, binicisinin ağırlığıdır. Şekil (34)de ise, atın biçimi değişmediği halde önündeki at tarafından ileriye doğru çekiliyormuş gibi bir izlenim doğmaktadır. Toulouse Lautrec'in kompozisyonundan alınan bu figürlerde iki faktörün birbirini dengelemesi görülmektedir: Ağırlık ve yön. Şekil (27)da daha önce de çekimle ortaya çıkan ağırlık konusunu incelemiştik.

Nesnelerin şekli de kendi yapısal iskeletlerinin ekseni doğrultusunda yön duygusunu ortaya çıkarırlar. Şekil (35)de görülen El Greco'nun Pieta'sındaki üçgen şeklindeki grup dinamik olarak giderek daralan bir üçgen biçiminde algılanır. Bu daralmanın vektörü yer çekimine dayalı aşağı çekişi karşı-dengelemektedir. Avrupa sanatında bu duruma birçok örnek vermek mümkündür.



Şekil: 33



Şekil: 34



Şekil: 35

Yön duygusunu yaratan bir başka öğe de konudur. Konu, resimdeki bir insan figürünü ileri gidiyor, ya da geriliyor gibi gösterebilir. Rembrant'ın "Genç bir kızın portresi" adlı resminde kızın gözleri sola çevrilmiştir. Böylece güçlü bir dolaylı kuvvet figürün simetrik görünümünü değiştirmekterin. Sahnede aktörlerin gözleriyle yaratukları "görsel çizgiler" uzamsal bir yön duygusu yaratmaktadır.

Herhangi bir sanat yapıtında bu sayılan öğeler birbirleriyle ilişkide bulunarak, sanat yapıtının bütününde dengenin yaratılmasına yol açar. Örneğin, renkle ortaya çıkan ağırlık duygusu, yerleştirme ile ortaya çıkan ağırlık duygusuyla dengeleşirler. Şeklin yönü, ilgi merkezine yönelik hareketle dengelenebilir. Bu ilişkilerin karmaşıklığı, bir sanat

yapıtında canlılığın sağlanması (devinim duygusunun yaratılmasında) açısından önemlidir.

H- Dönge Örüntüsü (motif): Görsel denge, sayılamayacak kadar çok değişik yollarla elde edilir. Öğelerin sayısı tek bir figürden, - sözgelimi, boş bir alanın merkezindeki tek bir siyap kare gibi- tüm alanı kaplayan sayısız figüre kadar uzanabilir. Ağırlıkların dağılımı, her şeye egemen gözüken bir tek güçlü figür tarafından dengelenir ya da bir resimdeki Adem İle Havva figürleri, "Cebrail'le Meryem" (The Angel of Annunciation) ya da Adolf Gotlieb'in resimlerinde olduğu gibi kırmızı bir top ve siyah, tüylü bir küme ile dengelenebilir. Boş bir alan ve üzerinde bir iki öğe bulunan resimlerde, hiyerarşik eğilime sık sık başvurulmaktadır. Çoğu kez, çok fazla sayıda öğeden meydana gelen bir düzenlemede, en güçlüden en güçsüze doğru bir sıralama vardır. Tek bir insan figüründe, kompozisyon; yüz, dizler ve eller gibi ikincil denge merkezleri üzerinde inşa edilmiştir. Aynı şey, kompozisyonun tümü için de geçerlidir.

Hiyerarşik eğilim, aynı ağırlıktaki birçok öğenin bulunduğu düzenlemelerde sıfır noktasına ulaşır. Duvar kağıtlarının sürekli tekrarlanan motiflerinde, yüksek binaların pencerelerle kaplı fasatlarında denge homojenlikle sağlanır. Peter Brueghel'in resimlerinde, resmin dikdörtgen mekanı, çocuk oyunlarını ve Hollanda atasözlerini simgeleyen aynı ağırlıktaki küçük gruplar tarafından doldurulmuştur. Bu yaklaşım, içinde bulunulan ruh halinin genel karakterini tasvir etmeye, hayatın tek bir merkezden kontrol edildiğine ilişkin tasarımsal yaklaşımdan daha elverişlidir. Homojen yapıya en uç örnek Jackson Pollock'un son resimleridir. Bu resimler, resim düzlemine yayılmış benzer hareketlerin oluşturduğu, kişinin nereye giderse gitsin kendini aynı yerde bulacağı bir dünyayı canlandırmaktadır.

I- Üst ve Alt: İçinde yaşadığımız dünyaya egemen olan yerçekimi, bizim "anisotropik" bir uzam içinde yaşamamıza neden olur. Bu uzam, görsel dinamiklerin yön öğesine göre değiştiği bir uzam niteliğindedir. Yukarı doğru çıkmak, bir dirence karşı koymakla eşanlamlıdır ve bu karşı çıkış her zaman bir başarı olarak kabul edilmiştir. Düşmek ise yenilgiyi kabul etmektir. Görsel olarak belirli bir biçimi, boyutu ve rengi olan bir nesne, yüksekte olduğu zaman daha ağır görünür. Bir kompozisyonda, dikey eksen üzerinde ve farklı yüksekliklerde yer alan eşdeğer nesneler asla bir denge durumu

oluşturamaz. Denge oluşturabilmeleri için yukarıdakinin daha hafif olması gerekir. Bu konudaki bir deneyin sonuçları Langfeld tarafından açıklanmıştır: Deneklerden, dikey bir çizgiyi iki eşit parçaya bölmeleri istendiğinde, bunlardan büyük bir çoğunluğu otomatik olarak bu çizgiyi ortanın üstünde bir yerden bölmüşlerdir. Çünkü göz, genellikle yukarıda yer alan nesneleri daha büyük görmeye eğilimli olduğundan bu bölümlemede aşağısı ile yukarısı eşitlenmiş olmaktadır. Görme duyusu için dik olma durumu birden fazla anlama gelir: Dik durduğumuzda veya başımızı kaldırdığımızda, dikey/yatay konumumuzun farkına varırız. Bu farkında oluş, çevresel bir oriyentasyondur. Fakat yine de yatay durumda bulunan bir kitabın "üst" ve "alt"ından bahsediyoruz. Sözgelimi, "sayfanın üstü" diyoruz. Masaya eğildiğimizde "yukarı" dediğimiz bölge, bizim altımızda olmasına rağmen görme alanımızın üstündedir. Buna da "retinal oriyentasyon" denilir.

Her ne kadar ağırlık görsel uzamın üst bölümünde önem kazanmaktaysa da, yaşadığımız dünyada birçok nesnenin yukarıdan çok aşağıda kümelendiğini görürüz. Bu nedenle normal görsel deneyimlerimizde aşağı kısmı daha ağır görmeye eğilimliyiz. Modern resim, heykel ve bir ölçüde mimarlıkta, görsel ağırlığı, kompozisyonun tümüne dağıtmak suretiyle yerçekiminden kurtulma girişimlerine rastlanmaktadır. Bu amaca ulaşmak için yapılması gereken şey, yukarı kısmının ağırlığını biraz daha artırmaktır. Bir son dönem Mondrian tablosunu, yapıldığı şekilde, dik durumda algıladığımız zaman ağırlığın, yukarıda ve aşağıda homojen bir şekilde, dengeli olarak dağıtıldığını görürüz. Ama, aynı resmi ters çevirdiğimizde, yukarı bölümün daha ağır olduğunu göreceğiz.

Sinema filmi kamerasında, vizörünün çerçevesi, her zaman yatay bir şekilde tutulmaz. Böylece yer çekiminin dikey ekseni sürekli yer değiştirerek aşağı bölümün yukarıdan daha ağır olmadığı değişik görüntüleri saptar. Bu bağlamda modern dansta da ilginç bir iç çelişki ortaya çıkmıştır; modern dans, bir taraftan klasik balenin reddettiği ağırlık duygusunu ön plana çıkarmaya çalışırken diğer taraftan gerçekçi pandomimden ayrılarak soyutlamaya gitmek istemektedir. Oysa ağırlık, soyutlamaya elverişli bir öge değildir. Aynı şekilde soyutlama olgusunu teorik olarak iyice kavrayamayan ressamların tablolarında "gök" ve "yer", "alt" ve "üst" imgelerinden vazgeçilemediği izlenmektedir. Dikilitaş (obelisk), piramit ve diğer sipiral yapılardan da

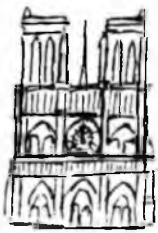
anlâşıldığı gibi, mimarlar, izleyicilerinin doğal algılamalarına esas olan dinamikleri göz önüne alarak ve dünyamızda tüm nesnelerin aşağı doğru çekilmekte olduğundan yola çıkarak, yapılarında aşağıdaki ağırlığı vurgulamak suretiyle onları daha güvenilir ve sağlam görünümlü olarak inşa etmişlerdir.

Onyedinci ve onsekizinci yüzyılın gerçekçi manzara resimlerinde, resmin alt bölümü daha ağırdır. Yerçekimi merkezi, geometrik merkezin altındadır. Bu kural tipografik tasarımcıları tarafından da izlenmektedir. Şekil (36)da görülen "3" rakamı son derece uyumlu bir tasarıma sahipmiş gibi gözükmektedir. Oysa şekli ters çevirdiğimizde bu rakam biçimsiz, büyük başlı (macrocephalic) bir figüre dönüşmektedir. "S" ve "B" harflerinde de durum aynıdır.

1939 New York Dünya fuarındaki küresel bina, izleyicilerde, yerden yükselmek istermiş fakat yere de bağlıymış gibi garip bir izlenim yaratıyordu. Bu özgün mimarlık örneğinde, simetrik küre ve asimetrik mekan arasındaki çelişki, bu dengeli ve güvenceli bir şekilde yukarıyı gösteren binaya sinirlendirici bir hareket duygusu vermiştir. Tam simetrik bir formu, asimetrik bir bağlamda kullanmak oldukça zor ve ince bir çabayı gerektirir. Bunun başarılı bir örneği Paris'teki Notre Dame kilisesinin fasadında yer alan "Gül Penceresi"dir. Bu pencere, binanın ön yüzüne öyle bir şekilde yerleştirilmiştir ki, bir yandan, binanın diğer elemanlara göre daha küçük olması ve dolayısıyla binanın formuna aykırı düşmemekte, diğer yandan ise binanın ön cephesinin meydana getirdiği karenin ortasının biraz üstünde yer ve bu yolla binada bir denge unsuru olmaktadır. (Bkz. Şekil:37)



Şekil: 36



Şekil: 37

Daha önce de belirttiğimiz gibi çevresel oriyantasyon ile görsel alan yani retinal oriyantasyon arasında bir farklılık vardır. Bir Roma yer mozayiği gerçekçi bir sahneyi betimleyebilir. Bu sahnedeki üst ve alt bölümler yatay planda yer alırlar. Ancak mozayiği çevreleyen bordürde (kenar süsleme resimleri) böyle bir simetri yoktur. Jackson Pollock resimlerini, tualini yere sermek suretiyle yapıyordu. Bunun nedenini Pollock şöyle açıklamaktaydı: "Resme böylece kendimi daha yakın hissediyorum. Adeta resmin bir parçasıyım. Bu teknikle resmin etrafında yürüyebilir ve dört kenarından da çalışabilir ve resmin içinde yer alabilirim." Pollock bu tekniği, Batı Amerika 'daki kızılderili kum ressamlarından aldığını söylemektedir. Benzer bir gelenek, Çin ve Japon ressamlarında da görülmektedir. Pollock'un resimleri daha çok, duvarda asılı olarak izlenmek üzere yapılmıştı. Fakat oriyantasyondaki bu farklılık, sanatçının denge duygusunu bozmamıştır.

Tavan resimlerinde sanatçılar birbirlerinden farklı değişik ilkeler ortaya koymuşlardır. Andrea Mantegna, Mantua'daki Ducal Sarayında bulunan "Camera degli Sposi" (Uzay Gözlem Kubbesi)'nin tavanını boyarken, kubbenin çevresinde bir parmaklık ve buradan uzayı seyreden figürler kullanmıştır. Bu "oculus"ta Mantegna, kubbenin resimsel mekanını, binanın fizik mekanının doğrudan uzantısı olarak ele almıştır. İşte Mantegna burada "çevresel oriyantasyondan" yola çıkmıştır. Fakat Mantegna'nın bu yapıtından otuzbeş yıl sonra Michelangelo Roma'daki Sistine Şapelinin Kubbesini "Yaratılış" figürleriyle donatırken, imgelerini, bu şapelden bağımsız olarak düşünmüştü. İzleyici, resimler karşısında tümüyle retinal oriyantasyonuna dayanmak zorundaydı. Yukarı baktığında kendi görsel alanının boyutları ile imgelerin konumları arasında ilişki kurmak zorundaydı. Barok kiliselerinde tavan bir kez daha yükseliyordu; onbeşinci yüzyıl ressamları, binaya resimsel mekanı ilave ederken, onyedinci yüzyıl ressamları binanın fiziksel varlığını "demateryalize" ediyorlardı. Mekan, bu yolla, resimsel görüntünün bir parçası haline geliyordu.

J- Sol ve Sağ: Yönlere bağlı dinamiklerle belirlenen görsel uzayda yukarı ve aşağı belirlemekten daha zor olan bir şey de, sol ve sağı belirlemektedir. Duvara dik olarak dayalı bulunan bir keman tümüyle simetrik olarak algılanır. Oysa, bir kenarına yaslamış halde bulunan bir keman hiçbir zaman simetrik değildir. İnsanlar ve hayvanlar "bilateral" yaratıklardır. Solu sağdan, sağı soldan; "b" harfini

"d"den kolayca ayırtedebilirler. Corbalis ve Beale adlı bilim adamları bu simetrik tepkinin biyolojik olarak avantajlı bir durum olduğunu, söylemişlerdir. Onlara göre sinir sistemi, saldırı ve ödüllendirmenin her iki taraftan da geldiği hareketli bir dünyaya uyum sağlamak zorundadır.

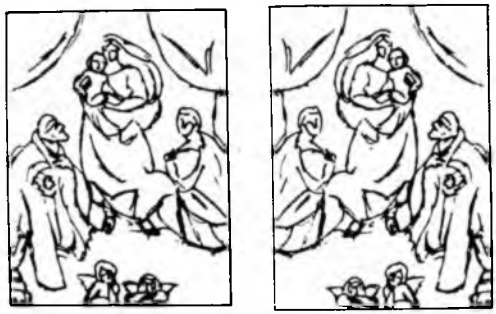
İnsan, aletlerin tek elde daha iyi kullanacağını öğrendikten sonra, sadece sağ ya da sol elini kullanarak kendi başına bir değer haline gelmiştir. Ard arda gelen düşüncelerin çizgisel bir şekilde (yazı olarak) kaydedilmeye başlanmasından sonra bir çizgisel yön değerine üstün gelmiştir. Goethe'nin deyimiyle: "Yaratıklar ne kadar kusursuzlaşırsa onları oluşturan parçalar da o denli birbirinden farklı olur".

Görsel olarak, yansal asimetri kendisini, ağırlıkların eşit olmayarak dağılması, görsel alanda bir dinamik vektörün soldan sağa gitmesiyle belli eder. Bu fenomeni kesinlikle simetrik olan biçimlerde keşfetmek zordur. Fakat resim sanatında bu vektör çok etkilidir. Sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin, resimlerin aynada görüldükleri zaman, görünümlerini tümüyle değiştirip, anlamlarını yitirdiklerini ileri sürmektedir. Ona göre bu durum, resimlerin soldan sağa doğru "okunmasından kaynaklanmaktadır. Doğal olarak, resim ters çevrildiği zamanresimsel sekans değişmektedir. Wölfflin'e göre resimlerin alt bölümlerinde yer alan diyagonal, sol alttan sağ yukarı doğru yükselir. Fakat resim ters çevrildiği zaman (aynada) bu yükseliş bir inişe dönüşür. Örneğin, Raphael'in "Sistine Meryemi" tablosunda resmin solunda yer alan sixtus figürü, resim ters çevrildiği zaman sağa geçer ve bu durumda o denli ağırlaşır ki tüm komposizyon tökezler gibi olur. (Bkz. Şekil:38). Bu durum, iki eşit nesnenin sağda ve solda gösterilmesi durumunda, sağdakinin daha büyük olarak algılanmasına ilişkin deneysel araştırmaları kanıtlamaktadır. İkisinin de eşit olarak algılanması için, soldakinin ölçüleri büyütülmelidir.

Mercedes Graffron, Rembrandt'ın gravür baskıları ile onların orijinal çizimleri arasındaki farkı incelediği bir kitabında sanatçının baskılarından çok, bunların orijinal çizimlerinin daha etkileyici olduklarını ileri sürmektedir. Graffron'a göre izleyici, bir resmi, onun sol tarafına bakıyormuş gibi algılar. Bu yüzden izleyici farkında olmadan (subjektif bir şekilde) resmin sol tarafı ile özdeşleşir. Eğer fotoğrafları, onların ayna imgeleriyle karşılaştırırsak, ön plandaki bir objenin solda olduğu zaman, sağda olduğuna göre bize daha yakınlaştığını görürüz.

Bir tiyatroda perde açıldığında seyirci önce sol tarafa bakar ve bu taraftan sahneye giren oyuncu ile özdeşleşir. Bu durum sinemada da böyledir; iyi karakter, çerçeveye daima sol taraftan girer. Kötü adam da daima sağda bulunur. Gaffron bu durumu insan beyni lobunun sol tarafının egemen olmasıyla açıklar. Bu bölümde, konuşma, yazma ve okuma gibi yüksek beyin merkezleri yer alır.

Resimler soldan sağa doğru algılandıklarından, sağ yöne olan resimsel hareketler daha kolay algılanır ve daha az efor gerektirir. Bunun tersine, eğer, bir atlıyı sağdan sola doğru geçmekteyken gördüğümüzde sanki onun bir tür mukavemetle, karşı-kuvvetle karşılaştığını, daha fazla güç harcadığını ve bu yüzden de daha ağır gitmekte olduğunu sanırız. Sanatçılar kimi zaman sağdan sola hareketi kimi zaman da komposzisyona vermek istedikleri etkiye göre-soldan sağa hareketi tercih ederler. Psikolog H.C Van Der Meer'e göre insan başının soldan



Şekil: 38

sağa doğru yaptığı hareket, sağdan sola doğru yaptığı harekete göre daha hızlıdır.

K- Denge ve İnsan Aklı: Daha önce de belirttiğimiz gibi; görsel örüntüler içindeki ağırlık dengesiz bir biçimde dağılmıştır. Fakat bu örüntüler, soldan sağa doğru giden bir yönde algılanırlar. Bu durum bir dengesizlik öğesi ortaya çıkarır. Eğer denge kurulmak isteniyorsa bu öğe telafi edilmelidir.

Sanatçı niçin dengeli durumları yaratmak istemektedir? Şimdiye dek buna yanıtımız, bir görsel sistemdeki bazı güçler arasındaki

ilişkileri dondurmakla, sanatçının bildirisini anlaşılır hale getirmek istemesi olmuştur. Bir adım daha ileri gidersek görürüz ki; insanoğlu, tüm fiziksel ve psikolojik varoluşu içinde daima denge peşinde koşmaktadır. Bu yönelim tüm organik yaşama egemen olmakla kalmaz, aynı zamanda tüm fiziksel sistemlerde de bulunur. Fizikte, adına "entropi ilkesi" denilen bir ilke vardır. Bu prensibin bir başka adı da termodinamiğin ikinci yasasıdır. Bu yasaya göre, kapalı sistemde bulunan birbirini izleyen durum evreleri aktif enerjinin geri getirilemeyecek bir kaybını içerir. Kainat tüm varolan asimetrik sistemlerin yokedildiği bir "equilibrium" denge durumuna doğru gitmektedir. Aynı durum, dış etkilerden bağımsız olarak varolan dar sistemler için de söz konusudur. Fizikçi, L.L Whyte'ın tüm doğal etkinliklerin ardında bulunduğunu iddia ettiği birlik ilkesine göre, isole edilen sistemlerde (kapalı sistemlerde) asimetri azalmaktadır. Aynı görüşler etrafında, psikologlara göre, motivasyon, bir organizmanın dengesinin bozulması ve bu bozulmanın bir harekete yol açarak sistemdeki dengeyi yeniden kurmasıdır. Freud'a göre zevk ilkesi, akli olayların, hoş olmayan gerilimler sonucu aktivite edildikleri ve bir yön tutturarak bu gerilimi azaltmalarıdır. Sanatsal etkinlik, sanatçı ve izleyicide bulunan motivasyon sürecinin bir tamamlayıcısıdır ve bu etkinliğe, psikolojik denge sağlamak için başvurulur. Görsel görünümlerde elde edilen denge sadece resim ve heykele özgü değildir; Binalarda, mobilya ve seramikte insan tarafından, insanın daha geniş isteklerinin bir ifadesi olarak zevkle duyumsanır.

L- Sarı İskemlede Oturan Madame Cèzanne: Bir yapıtın anlamı, yapıtı hareketlendiren ve dengeleyen güçlerin iç etkileşimi sonucunda ortaya çıkar.

Cèzanne bu resmini 1888- 1890 yılları arasında yapmıştır. (Resim 2) İzleyici resme baktığı zaman hem dışşal bir gevşeklik hem de potansiyel bir etkinlikle karşılaşır. Poz veren figür enerji ile doludur ve bu enerji figürün bakışlarına doğru gitmektedir. Figür oturaklı ve sağlamdır. Fakat aynı zamanda, sanki uzayda asılı duruyormuş gibi hafiftir. Kalkmaya çalışır ama aynı zamanda kendi içinde dinlenir. Bu sukunet ve güçlülüğün incelikle karışımı, sağlamlık ve parçalanmış serbestlik, yapıtın konusunu oluşturan güçlerin belirli bir konfigürasyonundan (gruplaşma) kaynaklanmaktadır. Bu etki nasıl elde edilmiştir?



Resim: 2



Şekil: 39

Resim dikdörtgen bir formattatır. Eni ile boyu arasındaki oran beşe dörttür. Bu oran portrenin yukarı doğru yükselmesini sağlar, aynı zamanda vücudun, başın ve iskemlenin dikliğini vurgular. İskemle, sonra bedene, yüze ve daha sonra da ellere kadar gelir. Yüz ve eller komposizyonun en önemli iki öğesidir. Omuzlar ve kolların meydana getirdiği oval şekil de resmin ortasında bir stabilite merkezi yaratır. Bu merkez Şekil (39)da resmin şemasında görülen üçgenlerin etkileşim merkezidir.

Duvardaki siyah şerit, arka fonu, iki yatay bölüme ayırır. Bu bölümlerde meydana gelen dikdörtgenler, resmin kendi formatı olan dikdörtgenden daha uzuncadır: Aşağıdaki dikdörtgen 3/2, yukarıdaki ise 2/1 oranlarındadırlar. Bu durum, resmin kendi formatının oluşturduğu dikeylik duygusundan daha fazla bir yataylık duygusunun varlığını ortaya koyar. Her ne kadar dikey durumdaki çerçeveye karşı koyuyorlarsa da, yatay dikdörtgenlerden alttakinin büyük ve üsttekinin küçük olması nedeniyle aşağıdan yukarıya doğru bir gidiş vardır. Denman Ross'a göre, göz giderek kaybolan aralıklar yönünde hareket eder- yani bu resimde yukarıya doğru.

Resmin belli başlı üç düzlemini oluşturan fon (duvar) iskemle ve figür en soldan en sağa doğru giden bir hareket içinde yer alırlar. Sağa doğru olan bu yan hareket, resmin sol yanında yer alan iskemle tarafından karşılanır. Böylece iskemle ters bir hareket oluşturur. Diğer taraftan, sağa doğru olan egemen hareket figürün iskemlede oturuşundan kaynaklanan asimetrik duruşuyla daha da güçlendirilir. Figür öne doğru gelmek gelmek ister. Çünkü, iskemlenin sağ yarısında oturmaktadır. Dahası, figürün kendisi devam olarak simetrik değildir, sol tarafı biraz daha geniştir ve bu durumda sağa olan hareketi güçlendirir.

Figür ve iskemle, çerçeveye göreceli olarak aynı açı ile yana yatmışlardır. Fakat iskemlenin ekseni (yatay ekseni) resmin alt bölümünde yer alır ve bu nedenle de iskemle sola doğru dönüktür. Figürün başı dikey eksenin ortasında yer almaktadır. Diğer bir ilgi noktası ise bir çift eldir ve bunlar, potansiyel bir etki belirtircesine ileri doğru uzanmışlardır. Buna ek olarak figürün başının durağan olmasına rağmen, gözlerde yöneltilmiş bir etkinlik sergilemesi ve yüzün asimetrik yarım profilden görünüşü, figürün sağa olan hareketine karşı bir kontrapuan oluşturmaktadır. Eller öne doğru uzatılmış olmasına rağmen, kilitlenmiş olmaları dolayısıyla bu hareketi nötralize ederler.

Başın serbestçe yukarıya kalkık olan hareketi, sadece onun merkezi komposizyonu ile değil aynı zamanda çerçevenin üst kenarına olan yakınlığı ile de denetlenmektedir. O kadar fazla yukarı çıkmıştır ki, yeni bir bölge tarafından yakalanmıştır. Bir müzik notasının kendi oktavında yeni bir bir yer temin ettiği gibi resimdeki figürde çerçevenin alt kenarından yola çıkarak kendi oktavında yeni bir yer olan üst bölüme yükselmektedir. O halde bir müzik kompozisyonu ile resim kompozisyonu arasında da bir ilgi olduğu düşünülebilir. Resim, müzikte olduğu gibi iki yapısal ilkeyi birbirine bağlar: Yerden yükselmek yoluyla yeğinliğin giderek artması; alt ve üst bölümlerin simetrisi ki bu simetri en sonunda aşağıdaki alandan yukarıdaki alana olan yükselmeyi ona yeni bir alan kazandırarak dönüştürür. Bir istirahat durumundan geri çekiliş, sonuçta bir başka istirahat durumuna dönüşün "ayna imgesi"nden başka bir şey değildir.

Eğer bu çözümleme doğru ise iki önemli nokta ileri sürülebilir: Birincisi resmin konusunun yapısal içeriğin içsel bir parçası olduğudur. Resmin içeriğindeki baş, gövde, eller ve iskemle gibi elemanlar kendileri olarak algılandıkları için kompozisyondaki belirli rolleri verine getirirler. Başın, aklın limanı olduğu gerçeği en az onun şekli, rengi ve yeri kadar önemlidir. Soyut örüntüler olarak resmin formel (biçimsel) elemanlarının benzer bir anlamı ortaya koymak için çok daha değişik bir şekilde olmaları gerekirdi. İzleyicilerin iskemlede oturan orta yaşlı kadında neyin gösterildiğini bilmesi, resmin daha derin bir anlam kazanmasına neden olur.

İkinci olarak, görülmektedir ki, resmin kompozisyonu tümüyle nokta karşı nokta (point-counterpoint) üzerine dayanmaktadır. Yani birbirlerini karşılıklı olarak dengeleyen öğeler üzerine dayanmamaktadır. Yani birbirlerini karşılıklı olarak dengeleyen öğeler üzerine. Fakat bu zıt güçler, hiçbir zaman çelişkili ya da çatışmalı değildir. Belirsizlik yaratmazlar. Belirsizlik bir sanatsal bildiriyi anlaşılmaz hale getirir, çünkü bu durumda izleyici, bir bütün oluşturmayan iki ya da daha fazla önerme karşısında bocalar. Kural olarak, resimsel kontrepuan hiyerarşik bir yapıdadır. Yani, kontrepuan, egemen bir gücü, ona oranla daha zayıf bir güç karşısına çıkartır. Burada her ilişki kendi başına dengesizdir. Fakat bütün bu öğeler hep birlikte ve tüm çalışmanın yapısı içerisinde birbirlerini dengelerler.

Sorular ve Tartışma Konuları:

1- "Görsel algılama mekanizmasının oluşturduğu görme alanında meydana gelen imgeler asla durağan değildir" ilkesinden haraketle, bir kare ve bu kare içindeki bir daire arasındaki ilişkiyi inceleyiniz.

2- Kendi deneyimlerinizden yola çıkarak vereceğiniz üç örnek üzerinde optik olarak görülen şey (fotoğraf) ile görsel algılama arasında ki temel farkı üç örnek üzerinde açıklayınız.

3- "Görsel güçler" tanımından ne anlıyorsunuz? Yazınız.

4- Kare içinde iki daire durumunda ortaya çıkan algısal durumu, sonuçlarıyla birlikte inceleyiniz.

5- Psikolojik ve fiziksel denge konusunda bildiklerinizi yazınız.

6- Denge olgusunun salt simetriye bağlı bir olgu olmadığını gösteren algısal örneklerden yola çıkarak, El Greco'nun "Meryem'e Müjde" isimli resmini inceleyip, çözümleyiniz.

7- Ağırlık ve yönün denge üzerindeki etkilerini belirleyiniz.

8- Denge örüntüsü nedir? Adolph Gotlieb'in resminde kırmızı bir top ile siyah tüylü bir kümenin dengelenmesi nasıl açıklanabilir?

9- Aynı ağırlıktaki birçok öğenin dengeleştiği ve sonuçta kompozisyon açısından hiyerarşik eğilimin ortadan kalktığı dengelenme örneklerinden haraketle, Pieter Bruegel'in resimlerinden birini inceleyiniz.

10- Bir minyatürde dengeleşme nasıl olabilir? Hayatın tek bir merkezden kontrol edildiğine ilişkin algısal faktörler açısından, bir minyatür kompozisyonu çözümlemeye çalışınız.

11- Jackson Pollock'un resimleri,denge açısından "homojen yapı"nın en uç örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu tür, homojen yapıya dayalı bir Pollock resmini inceleyiniz.

12- "3", "8" gibi rakamlarla, "B" gibi harflerin üst yuvarlıklarının alttakine oranla daha küçük olmasının algısal nedenlerini açıklayınız.

13- Bir masa üzerinde bulunan nesnelerin konumları açısından"Retinal oriyantasyon" olgusunu inceleyiniz.

14- Görsel ağırlığın resim kompozisyonunun tümüne dağıtma açısından Piet Mondrian'ın son dönem yapıtlarından birini inceleyiniz.

15- Çevresel oriyantasyon ile retinal oriyantasyon arasındaki farkı bir Roma mozayiği ve Jackson Pollock'un herhangi bir resmi üzerinde inceleyiniz.

16- Rönesans sanatçıları, tavan resimlerinde teknik açıdan birbirlerinden farklı ilkeler ortaya koymuşlardır. BunlardanAndrea Mantegna, kubbenin resimsel mekânını binanın fiziksel mekânının bir uzantısı olarak göstermek için hangi eserinde, nasıl bir yöntem uygulamıştır?

17- Simetrik bir formu asimetrik bir bağlamda kullanmak oldukça zor ve incelik isteyen bir tasarım sorunudur. Bunun en başarılı örneklerinden biri olarak niçin Paris'te Notre Dame Kilisesinin fasadı gösterilmektedir? Yanıtlayınız.

18- Görsel olarak, bir dinamik vektörün soldan sağa doğru haraket etmesi ne demektir? Açıklayınız.

19- Sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin'e göre, ünlü resimler aynada izlenince, görünüm ve karakterleri tümüyle değişmektedir. Wölfflin acaba bu olgunun nedenlerini nasıl açıklıyor?

20- Yönlere bağlı dinamikler ve genelde dengenin bütünü açısından Paul Cezanne'nin "Sarı iskemlede Oturan Madame Cezanne" adlı resmini çözümleyiniz.

21- Sanatçılar niçin yapıtlarında dengeli durumlar yaratmak isterler? Bu soruya, tüm fiziksel sistemlerdeki doğal yönelim ve "entropi" ilkesi açısından bir yanıt getiriniz.

2.5- Espas

A- Perspektifin Tarihçesi: Plastik sanatlarda "perspektif" sözcüğü derinlik yanılsamasının, herhangi bir grafiksel yöntem ya da boyama tekniğiyle elde edilmesini ifade eder. Perspektif yanılsama., yani düzlem üzerinde üç boyutlu görünüm; resim üzerinde yer alan imgelerin giderek, derece derece küçülmesi, renklerin giderek azalması, biçimlere esas olan imgelerin resmin ön düzleminden arka düzlemine doğru gidildikçe belirsizleşmesi, boyut, imgeleri ardı ardına sıralama ve taşırma gibi çizim ve boyama yöntemleriyle elde edilebilmektedir.

Derinlik yanılsaması tüm çağların sanatında görülen bir olgu değildir. Örneğin; resim sanatında oldukça güçlü bir geleneğe sahip

olan Antik Mısır'da yukarıda sıraladığımız perspektif yöntemlere rastlanmamaktadır. Bu resimlerde, Grek ve Rönesans sanatlarında görülen dış dünyanın optik belirtilerini göremeyiz. Çocuk resimlerinde de bu tür gerçekliğe rastlamak pek olası değildir. Ancak yine de Antik Mısır, Hitit ve Mezopotamya sanatlarında insan ve hayvan figürleriyle bitki resimlerinin (kabartma/rölyef) oldukça hünerle ve incelikli bir biçimde gerçekleştirildikleri dikkati çekmektedir. Bu ürünlerde etüd edilen dış dünya formları (figürler), genellikle anlatımcı bir yaklaşımla ele alınmış; karakteristik profilleriyle gösterilmişlerdir. Kısa görünüm (rakkursi) veya perspektif kompozisyon kaygısı yoktur. Bazı tarihöncesi mağara resimlerinde belli bir optik taklidin belirtileri - özellikle Antik Meksika resimlerinde- oldukça başarılı sayılabilecek düzeyde kısa görünümler yer almaktadır. Ama yine de bunlardan hiç birinde perspektif gelişimin bilimsel dayanaklarına rastlayamayız. Heinrich Schaefer'e göre (Agyptische Kunst, 1919). Yeryüzünde İsadan Önce 5. yüzyıl Grek Sanatı ile şöyle ya da böyle bir biçimde yüz yüze gelmeyen hiçbir toplum ya da uygarlık "perspektif yanılsama" tekniğini kullanmamıştır.

Perspektif yanılsama Batı Sanatı'nda ilk kez Antik Yunan kültürü ile ortaya çıkmış ve Klasik Antikite Optiği'yle geometrik bir temele oturtulmuştur. Bu sözcük, Latincede, "Perspectiva"dan gelir. Romalı ünlü filozof Boethius (Öl. İ.S. 524), Aristo'nun yazılarını çevirirken bu terimi Grekçe "optiké" (optik) karşılığında kullanmıştır. 15. yüzyılda perspektif, "saydam bir çerçeveden bakıp, tek bir bakış noktasına göre, görülen şeyi resim düzlemine kaydetmek anlamına geliyordu. Latincede daha sonra eski "perspectiva naturalis" veya "perspectiva communis" terimiyle karıştırmamak için genellikle bilimsel ve optik anlamdaki çizimleri ifade etmek üzere "perspectiva artificialis" veya "perspectiva pingendi" terimleri kullanılmıştır.

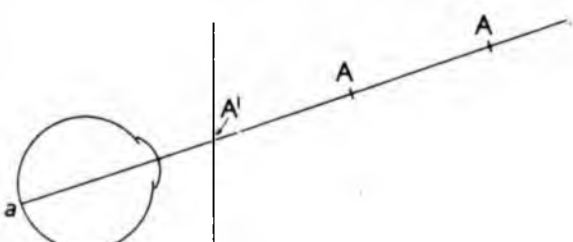
B- Perspektif İmgenin Bilimsel Temeli: Bakış noktasını değiştirmeden belli bir kaçış noktasına göre çizilen perspektif resimlere "merkezi perspektif", "merkezi Projeksiyon", "liner perspektif", ya da "geometrik perspektif" denilmektedir. Bu terimlerin hepsi perspektifin bilimsel ifadeleri sayılabilmektedir. Perspektif'in gelişimi resim sanatı ve geometrinin tarihsel gelişimiyle ilgilidir. Bilimsel perspektif bir bakıma "Camera Obscura" ile de bağlantılıdır. Geometri ve optikten

kaynaklanan bilimsel perspektif, en köklü dayanaklarını Fizik'ten almaktadır: Bu fenomen aslında, ışık ışınlarının tekyönlü çizgisel (rectilinear) dağılımının resimsel bir yönteme uyarlanmasıdır. Merkezi perspektifli resim düzlemi transparan ve dik bir biçimde duran saydam bir düzlem olarak kabul edilir. Model ile sanatçı arasındaki bu düzlem, tek bakış noktasına göre tespit edilen noktalardan yansıyan ışık ışınlarının izdüşümlerini üzerinde taşır. Gerçekte böyle bir kayıt ancak tek gözle gerçekleştirilebilir. Leonardo da Vinci bu kayıt işleminden hareketle perspektif konusunda şu saptamayı yapmıştır: "Perspektif, bir pencereden bakılarak, görülen şeylerin cam yüzeyi üzerine kaydedilmesinden başka birşey değildir. (*)

C- Perspektif Algı Yanılsamasının Psiko-Fizyolojik Temeli: Göz küresi küçük bir diyoptrik kameraya benzer ve dış dünyadan yansıyan tüm imgeleri kendi içindeki bir yüzeye kaydeder. Buna "retinal imge" denir. Retinal imge, ışığın projektif (yansıyıcı) etkisi yani, ışık ışınlarının yansıyıcı eylemiyle gerçekleşir. Basit bir karanlık kutu ve film yüzeyi (cam aydınger kağıdı) ile ince bir delikten oluşan "pin-hole camera", "camera obscura, her türlü alıcı aygıtlarla göz'ün temel yapısı ve işleyişi bu ana fenomene bağlıdır. Karanlık kutu içine daha fazla ışık girmesini sağlamak için kutunun önündeki iğne deliği genişletilince, karanlık kutunun içinde yer alan kayıt düzlemi fazla ışık alacak ve zahiri görüntü oluşmayacaktır. Işık ışınlarının delip geçtiği aydınger kağıdından oluşturulan yarı-saydam yüzey üzerindeki her noktanın manzara içerisinde bir karşılığı bulunmaktadır. Dolayısıyla bu noktalardan çıkan ışık ışınları -ışık enerjisinin tekyönlü akışında olduğu gibi- teker teker ve verilen ince delikten geçmek suretiyle hareket etmek zorundadırlar. Bu ince delik genişletilirse kamera içine gereğinden fazla ışık girecek ve ayrıca ışık ışınlarının birbirlerine paralel bir biçimde kameraya girme olasılığı artacaktır. Bunu önlemek için göz küresi bünyesinde ve kamerada, ışık ışınlarının istenilen miktarda ve istenilen yöne sevkedilmesini sağlayan diyafram ve mercek sistemi bulunmaktadır.

(*) Osborne, Harold: "The Oxford Companion to Art" (edit.), Oxford University Press, London 1971, s.841.

Burada, konuya biraz daha açıklık kazandırmak amacıyla her noktadan çıkan ışık ışınlarının resim düzlemini geçerek göz küresine ulaştığı bir sistemi göz önüne getirelim (bkz. Şekil: 40). Nesneden çıkıp göz küresine giren ışık ışınına "görme çizgisi" diyoruz. Her ne kadar göz ve tüm nesneler bir hareket içindeyse de biz burada, konuyu daha iyi kavramak amacıyla herşeyin duragan olduğunu kabul ediyoruz. Eğer göz'ü tek bir nokta olarak kabul edersek bu noktaya "projeksiyon merkezi" olarak nitelemek zorundayız. Bu merkez aynı zamanda resim düzleminde ve nesnede izdüşümleri bulunan noktaların projeksiyon merkezidir. Bu nedenle bu noktaya "perspektifin projeksiyon merkezi" veya sadece "bakış noktası" diyoruz. Bir ışık ışınına kaynak oluşturan "A" noktası bir yön çizgisi üzerinde, görme noktasına doğru hareket edince bu noktanın resim düzlemindeki perspektifi "A^1" olacaktır. Aynı noktanın retinal imgesi ise şekil üzerinde "a" olarak gösterilmiştir. "A^1" noktası, resim düzleminde "AA" noktalarının izdüşümü olduğundan bu noktaların retinal uyarısı birbirlerinden farklı olmayacak ve aynı biçimde bu noktaların retinal imgesi de tek bir noktanın izdüşümü biçiminde gerçekleşecektir. Göz aldanmasının gerçek nedeni; perspektif algı yanılsamasının psiko-fizyolojik temeli de işte budur.



Şekil: 40

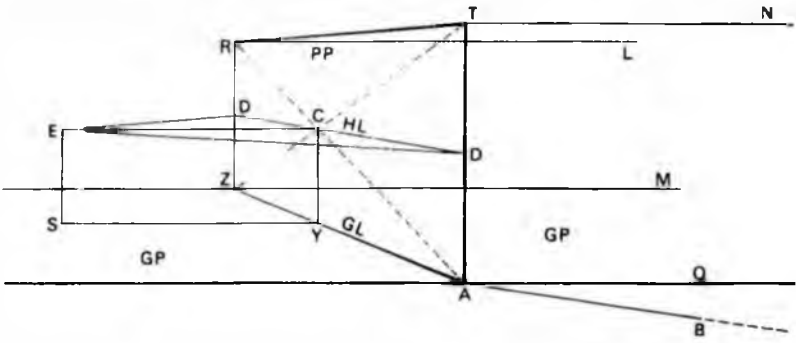
D- Derinlik Algılamasına Temel Oluşturan İpuçları: Retinal imge iki boyutlu olup, nesnenin uzam içindeki (derinlik boyutundaki) konumuyla ilgili olarak beyne sadece yönsel mesajları verebilmektedir. Uyarıcının oluşturduğu noktalar, uzaklık ve büyüklükle ilgili bilgileri içermemektedir. Fakat çift gözle algılamada durum biraz daha farklıdır. Çift gözle algılamada birbirlerinden farklı açılardan elde edilen iki ayrı noktanın füzyonu sayesinde, yani bu noktaların ilettiği bilgilerin birleşmesiyle uzaklık, derinlik ve boyutla ilgili oldukça kesin yargılar verilebilmektedir. Göz'le algılanan üç boyutlu nesnenin sağından ve solundan elde edilen uyarılar sayesinde biz gördüğümüz nesnelerin espas içindeki durumu ve kendi cisimselliğini kavramakta güçlük çekmeyiz. Fakat yine de, "streoskopik vizyon" diye nitelenen bu görme mekanizması belli bir uzaklıktan sonra pek işe yaramamaktadır. Tek gözle ve çift gözle algılamada, aşağı yukarı 15 metreden sonra, derinlik algılamasına temel oluşturabilecek başka faktörler devreye girmektedir. Bunlardan beş tanesi ressamlar tarafından kullanılmaktadır:

a- Taşırma
b- Kontur
c- Linear (çizgisel) perspektif
d- Aerial (hava'ya ilişkin) perspektif
e- Işık-gölge dağılımı

E- Merkezi Perspektif Teorisi İçin Bazı Terimler: Resim düzleminin yer yüzeyine dik olduğu durumlarda geçerli olabilecek merkezi perspektif teorisine esas oluşturan kavram ve terimler aşağıdaki Şekilde gösterilip belli harflerle işaretlenmiştir:

Şekil (41)de "PP" olarak gösterilen AZRT düzlemine resim düzlemi diyoruz. Bu düzlem, yer düzlemine dik durumda olup görme noktasının karşısında yer almaktadır. Şekilde "görme noktası, "E" olarak gösterilmiştir. Bu nokta aynı zamanda perspektif projeksiyonun merkezidir. Resim düzlemine dik ve yatay durumda yer alan düzlem ("GP") yer düzlemidir. Bu üç temel kavram dışında:

GL: Yer çizgisi,
HL: Ufuk çizgisi,
C: Merkez kaçış noktası,
S: Durma noktasıdır.

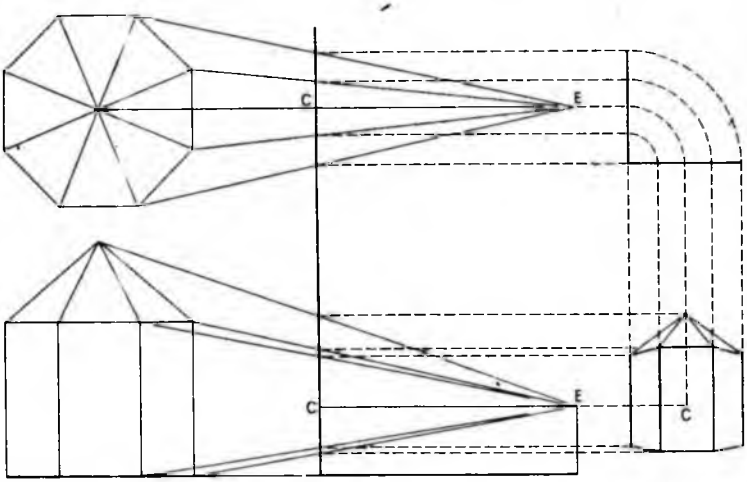


Şekil: 41

Şekilde "C" ve "D" olarak gösterilen noktalar "kaçış noktasına örnek olan noktalardır. Bu nokta ufuk çizgisi üzerinde sonsuz sayıda değişebilir. EC ve ED doğruları da sırasıyla "AQ" ve "AB" ye paralel olarak çizilmişlerdir. Bu durumda bir görünümün perspektifini çizmek için "kaçış noktası"nın manzaradaki yeriyle bu noktanın resim düzlemindeki yerinin bilinmesi gerekmektedir. Perspektif resimde her grup paralel çizgi, belli bir kaçış noktasına göre çizilmelidir.

DD noktaları "uzaklık" noktalarıdır. Bu noktalar aynı zamanda yatay düz çizgilerin kaçış noktalarıdır. Yatay düz çizgilerin kaçış noktaları resim düzlemiyle 45 derecelik bir açı oluştururlar (Resim düzlemindeki perspektifi "AD" ye çakışık olan "AB gibi). Bu noktalar geleneksel olarak, perspektif dikdörtgenlerin ölçülmesinde kullanıldığından ilk "ölçme noktaları" olarak da kabul edilmektedir.

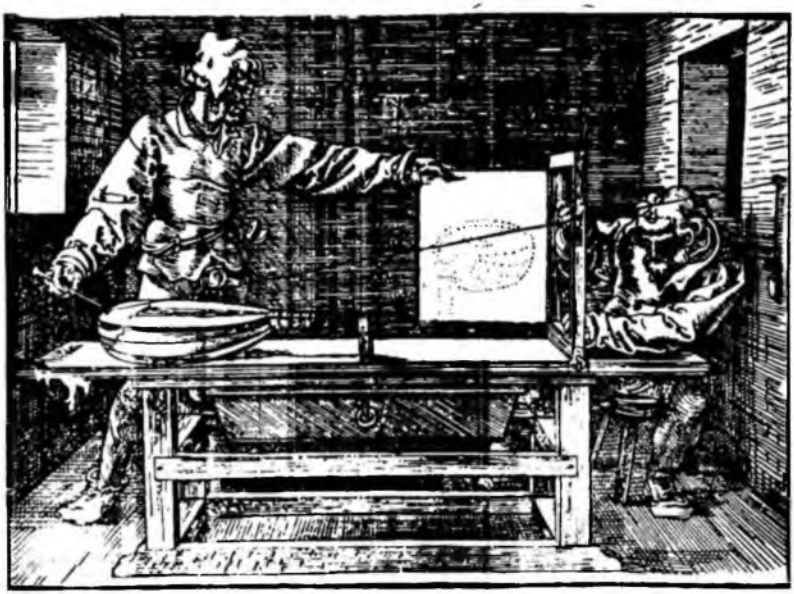
F- Brunelleschi ve Alberti'nin Perspektif Konstriksüyonları: Floransalı'lı mimar Filippo Di Ser Brunelleschi / Brunellesco (1377-1446), bilimsel perspektif çizimin bulucusu ve ilk uygulayıcı ustası olarak bilinir. 1420 yılından sonra yaptığı binalarla ilgili çizimlere ait günümüze ulaşan ayrıntılı bilgiler bulunmamakla birlikte Vasari'nin Brunelleschi'nin yaşamı hakkında yazdığı yazılardan onun, üstten ve yandan görünüşleri verilen bir binanın perspektif



Şekil: 42

görünüşünün çizimini ilk kez gerçekleştiren bir sanatçı olduğunu anlıyoruz (Bkz. Şekil:42). Brunelleschi, bu yöntemle St. Giovanni Signoria kiliselerinde vaftiz ayini için ayrılan bölümlerdeki iki önemli panoyu gerçekleştirdiğini ileri sürmektedir. Işık ışınlarının düz çizgilerle hareket ettiği düşüncesine dayalı olan bu sistemde önce plan ve yandan (ya da önden) görünüşün kaçış noktaları belirlenmekte ve bu noktalarla plan ve yandan görünüş üzerindeki belli noktaların "c" eksen iyle kesiştiği noktalardan dikey ve yatay paraleller çizilmek suretiyle perspektif görünüm elde edilmektedir. Brunelleschi'nin bu mekanik ilkeleri, Albrecht Dürer'in ağaç gravürlerine de konu olmuştur. Sanatçının "Ut (lute) resmi çizen usta", 1525 (*) adlı ağaç baskısı aşağı yukarı bu çizim yönteminin nasıl uygulandığı konusunda bir fikir vermektedir. (Bkz. Resim 3)

(*) Dürer'in "Underweysung der Messung" (Ölçme Üzerine Tezler) adlı kitabı için yaptığı bir ağaç çalışması.

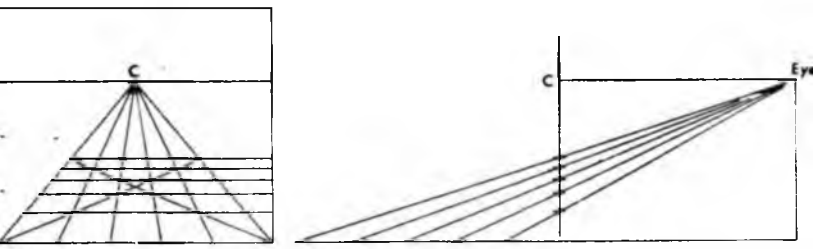


Resim 3

Bu resimde, sanatçılardan bir tanesi, ip germek suretiyle, resmi yapılan enstrumanın belli bir noktasını gösterirken, diğeri, bu ipin (ışık ışınının) resim düzlemini deldiği noktayı işaretlemekte ve tesbit edilen noktaları teker teker -resim düzleminin bir kenarındaki menteşeli kapak üzerindeki kağıda, yani gerçek resim düzlemine- kaydetmektedir. Eğer modelin üstten ve yandan görünüşleri üst üste (yani, şekil 3'de görüldüğü gibi aynı noktalar aynı düşey doğrultuda olacak bir biçimde) resim düzlemine ("c" ile gösterilen dikey eksen) kaydedilirse, bu noktaları dikey ve yatay doğrultuda nakletmek ve perspektif izdüşümleri tesbit etmek suretiyle istenilen üç boyutlu nesnenin perspektif resmi kolayca çizilebilir. Plan ve önden görünüş çizimlerinin perspektif resme uyarlanması -özellikle iç mekânda yer alan yer karolarının perspektifinde- sanatçılara büyük kolaylıklar sağlamıştır. Rönesans ressam-

larından Uccllo ve Piero Della Francesca (Bunlardan ikincisi, aynı yöntemi baş çizimlerinde de uygulamıştır) gibi sanatçıların yapıtlarında bu yöntemle çizilen perspektif görünümler bulunmaktadır.

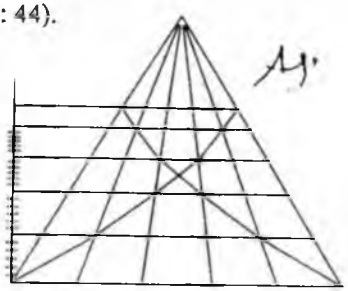
Brunelleschi'den kısa bir süre sonra onun meslektaşı Alberti, ressamların kullanabileceği perspektif yöntemleri içeren "Resim Üzerine" konulu eserini yazdı (1436). Önce Latin'ce ve daha sonra İtalyanca basılan bu eser, özellikle Brunelleschi ve o dönemin "avant-garde" sanatçılarına ithaf edilmişti. Bilimsel perspektifle ilgili olarak bilinen ilk eser budur. Alberti bu çalışmasında konuyu, basit yer karoları görünümündeki karelerin perspektif çizimlerini yaparak incelemiştir:



Şekil: 43

Alberti'nin yöntemi, kaçış noktasının kullanımını da içeriyordu. Onun öngördüğü teknikte sanatçı resme başlamadan önce kompozisyonunda bir mekan oluşturan yer karoları görünümünü çizip istediği figür ya da nesneyi ondan sonra bu mekan içine yerleştirmeliydi. Derinlik boyutunda yer alan karelerin biçimini belirlemek için önce, yukarıdaki şekilde (Şekil 43) (sağda) görüldüğü gibi karelerin yan kesiti olan eşit aralıktaki noktaları "E" ile birleştirmekte ve daha sonra bu çizgilerin, resmin yan kenarını kestiği noktalardan (soldaki şekilde görüldüğü gibi) paraleller çizmekteydi. Gelişigüzel alınan bir kaçış noktası ile resmin alt kenarı arasındaki uzaklık matematiksel bir oran dahilinde, giderek daralan aralıklardaki paralel çizgilerle çizilmek suretiyle bölünebilmesine karşın, elde edilen kare perspektifleri gerçeği olduğu gibi yansıtmıyordu. Daha sonra yapılan çizimlerin doğruluğunu kontrol etmek için karelerin diyagonalleri birleştirildi.

Eğer karelerin diya-gonalleriyle elde edilen çizgi düz bir çizgi değil de belli bir kavis oluşturacak bir biçimde kesik kesikse elde edilen resim "bilimsel" sayılmamalıydı (Şekil: 44).



Şekil: 44

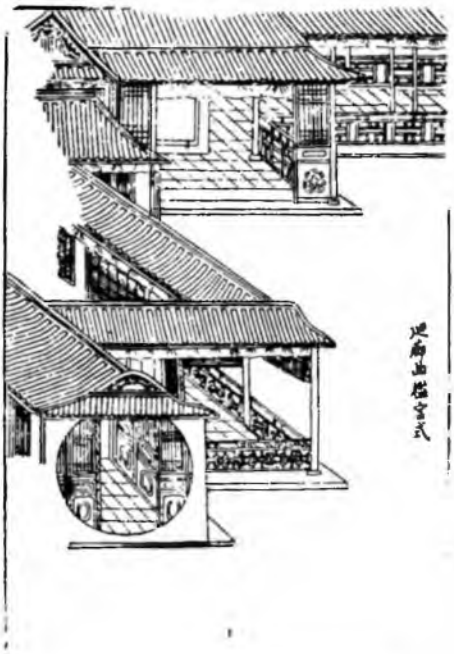
G- Başlıca Perspektif Türleri (Bilimsel ve Bilimsel Olmayan):

a- Paralel Perspektif: Bu perspektif yönteminde kaçan çizgiler tek kaçış noktalı perspektiflerde olduğu gibi giderek daralmayıp birbirlerine paralel bir biçimde devam ederler. Bu nedenle de bu, bilimsel olmayan bir perspektif biçimidir. Resmin erken dönemlerinde "ideoplastik" (düşün/cisimsel) bir öge olarak kullanılmışur. Üst görüş açısı ile birlikte kullanımı Çin Resim Sanatı'nda geleneksel resim yöntemlerinden biridir. Bu konuda 1679 yılında Çin'de yazılan bir el kitabındaki resimler örnek gösterilebilir (*). Paralel perspektif çağdaş "streometri"nin de uyguladığı bir kuraldır. Bu terim aynı zamanda, resim düzleminde nesnenin cephe görünümünün perspektifsiz gösterildiği bilimsel çizimlerde de kullanılmaktadır. (Bkz Şekil: 45). Bu duruma Rönesans Sanatı'nda da çok sık rastlanır.

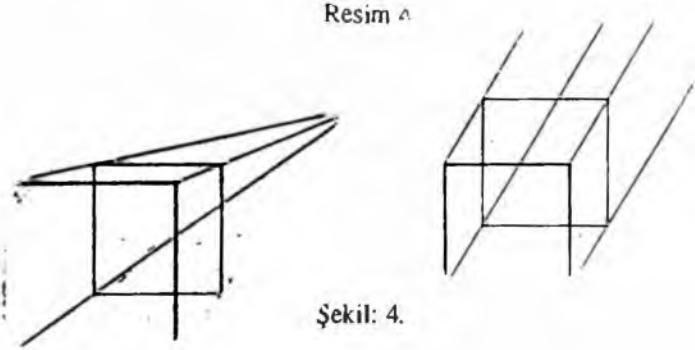
Örneğin; bir ev ya da iç mekan resmi yapılırken önden görülen biçimlerin birbirlerine paralel olan çizgilerinde perspektif daralma söz konusu değildir. Aslında önden perspektif olarak görülmeyen, yani; tam önden görülen bir biçimin yan yüzeylerinin de görülmemesi gerekir. Bkz. Şekil: 45.

---

(2) Mai-Mai Sze: "The Tao of Painting" (1957) 1. baskı 1679, zikreden H. Osborne, a.g.e., s: 844. (bkz. Resim: 4)

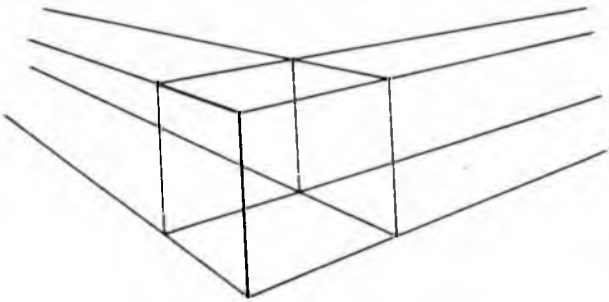


Resim A



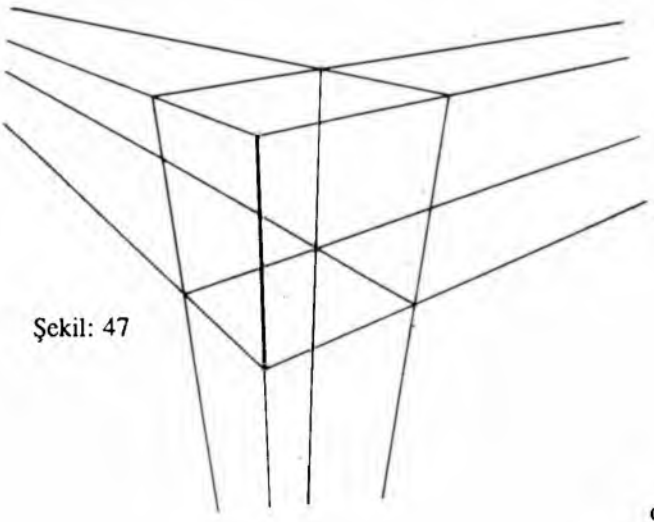
Şekil: 4.

b- Açısal veya Yamuk Perspektif: Sola ve sağa doğru olmak üzere her iki kaçış noktasına doğru daraldığı halde dikey elemanları, gerçekte olduğu gibi paralel kalan çizim biçimine açısal veya yamuk perspektif denmektedir. (Bkz. Şekil 46).



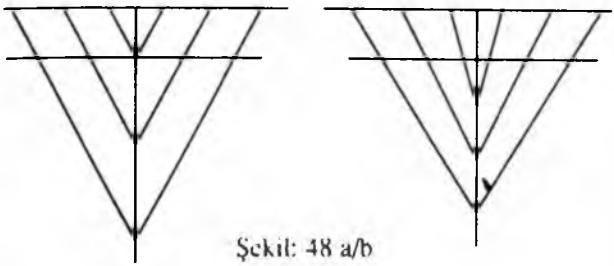
Şekil: 46

c- Üç Kaçış Noktalı, Eğri Yüzeyli Perspektif: Bu perspektif yönteminde nesnenin perspektifi en, boy ve derinlik olmak üzere her üç yönde de daralır. Bu nedenle buna, "üç kaçış noktalı perspektif" de denilmektedir. (Bkz. Şekil: 47).



Şekil: 47

d- Mihveri Perspektif (Düşey Eksenli Perspektif): Nesneden gelen ışık ışınının resim düzlemindeki yerini kesin olarak işaretlemek suretiyle çizilen bilimsel perspektifin ilk örneklerinden biridir. Bunun ilk örnekleri (Bkz Şekil: 48 a/b) paralellerin simetrik olarak merkezdeki



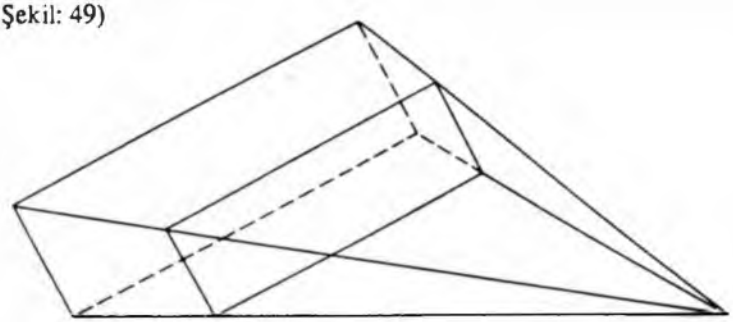
Şekil: 48 a/b

dikey eksene göre sağa ve sola daralmasını öngören bir sistemdir. Sistemin, ilk kez M.Ö. 4. yüzyıl Grek vazolarındaki tavan resimlerinde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu sistemin çeşitlemeleri Klasik Antikite'den Ortaçağ'a ve hatta Rönesans'a kadar gelmiştir. Bu resimlerin çoğunda tavan tahtalarının oluşturduğu çizgiler garip bir biçimde bir noktada birleşir. Bunu gizlemek için sanatçılar çoğu kez bu çizgilerin birleştiği bölgeye hale (halos) veya disk biçiminde bir motif yerleştirirler. Bazen de bu çakışma noktası resmin dışında bırakılarak bu sorun giderilmeye çalışılmıştır (Şekil: 48/b). Daha basit bir yöntem olan tek kaçış noktalı perspektif yerine neden böyle bir yönteme başvurulmuştur? Gerçekte, Pompei'de bulunan birkaç resim dışında M.S. 15. yüzyıla kadar tek kaçış noktalı perspektifin esasları bilinmemekteydi. Bu sorunun cevabı, biraz da, insanın paralel çizgileri algılama biçiminde yatmaktadır. Yakın zamanda yapılan deneylerde ikiden fazla paralel çizginin bir noktada birleşiyormuş gibi algılanmadığını ortaya koymuştur. Aslında sorun, Panovsky'nin de dediği gibi (*), kaçış noktalarının tek ya da çok sayıda olup olmadığıyla ilgilidir.

e- Giderek Genişleyen (inverted) Perspektif: Bu perspektif yöntemi Rönesans-Öncesi resminde neredeyse bir kural haline gelmiştir. (Bkz.

(*) Ervin, Panovsky: "Die Perspektive als Symbolische Form", Warburg Journal, 1925.

Şekil: 49)



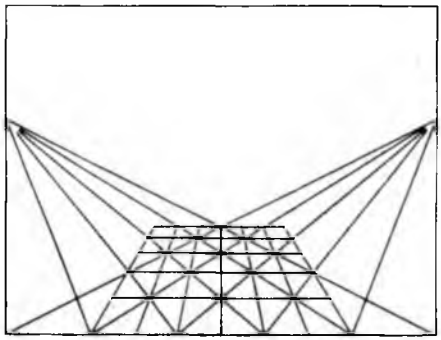
Şekil: 49

Bu durum her ne kadar bilimsel perspektif'e ve modern algılamaya ters düşmekteyse de, insanların kişisel deneyiminde bu tür algılamaya rastlanabilir. Bunun da nedeni, kişinin, çok yakınındaki nesnelerin giderek daraldığını açık bir şekilde algılayamamasıdır. Bu duruma Ortaçağ resimlerinde ve Türk-İslam minyatürlerinde sıkça rastlanmaktadır.

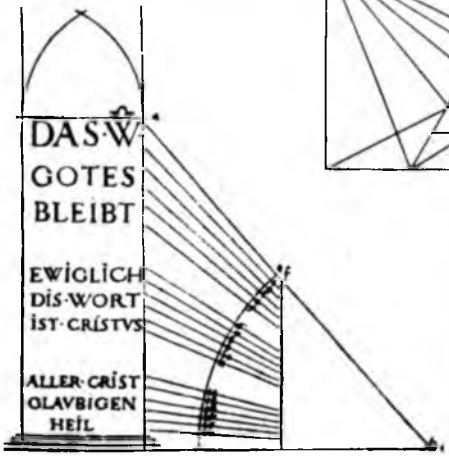
f- Negatif Perspektif: Dürer'in 1525 yılında yazdığı "Underweissung der Messung" (ölçme üzerine tezler) adlı yapıtının illüstrasyonlarında da görüldüğü gibi (Bkz. Şekil: 50), göz seviyesinin üstünde bulunan ve giderek yükselen harflerin, diğerleriyle aynı ölçüde algılanabilmesi için bu harflerin hangi boyutlarda çizilmesi gerekmektedir? Bu sorun negatif perspektif yöntemiyle çözülmüştür. Görme noktasından biraz uzakta, merkezi görme noktası olan bir yay oluşturulmakta ve bu yay eşit parçalarla işaretlenmektedir. Elde edilen noktalar ile merkez noktasının uzantısı, metnin bulunduğu binanın cephesine yansıtılınca satır aralıkları ve harf boylarının hangi oranlarda büyümesi gerektiği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Platon "Sofistler" adlı yapıtında, yaşadığı dönemdeki Grek Sanatçılarının da aynı tekniği kullandığını ifade etmektedir. Bu yöntemle yüksek bir platformda yer alan bir anıt/heykel'in ölçüleri de saptanabilmekteydi. Grekler, gerçekte olduğundan daha görkemli göstermek için tapınaklardaki sütunları, belli bir yükseklikten sonra giderek incelecek bir biçimde gerçekleştirmişlerdir.

g- Çift Kaçış Noktalı Perspektif: "Biofocal perspektif" terimi re-

sim düzleminin her iki yanındaki çerçeve çizgisi üzerinde ve aynı paralelde alınan iki kaçış noktası kullanılarak elde edilen çizimler için kullanılmaktadır. Bilimsel perspektifin bir türüdür. 1504 yılında Floransa'da P. Gauricius tarafından yazılıp yayınlanan "De Sculptura" adlı yapıtta böyle bir çizim örneği verilmiştir. Bu çizim tekniğine ilişkin ünlü bir örnek de Uccllo'nun Floransa'da bulunan "İsa'nın Doğuşu" (Nativity) adlı freskinde görülmektedir (Bkz. Şekil: 51).

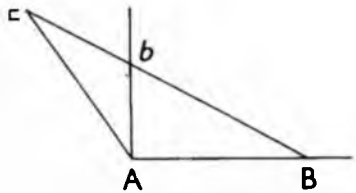


Şekil: 51



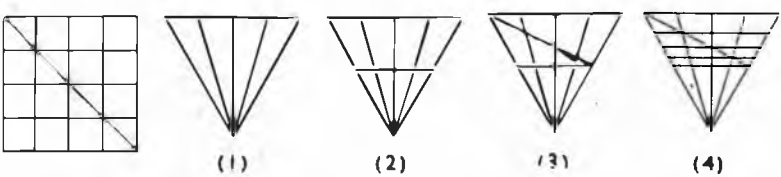
Şekil: 50

H- Perspektifte Ölçüm: Gerçekte, perspektifte gerçek anlamda bir ölçüm olamaz. Örneğin, göz ve resim düzlemi ile nesnenin birbirine ilişkin konumları verilmedikçe böyle bir ölçüm yapmak olası değildir. Bu sorun şekil 52'de iki boyutlu olarak gösterilmektedir:



Şekil: 52

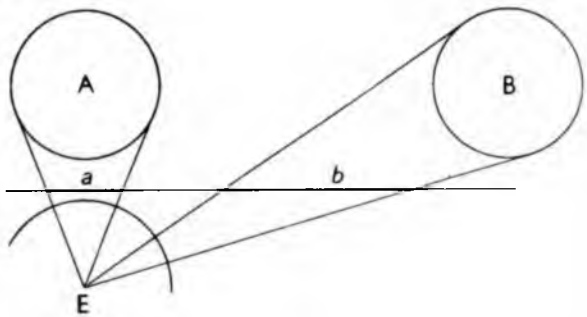
Burada, "E" göz'ü, "AB" nesneyi, "EB" ve "EA" ışık ışınlarını; "Ab" ise, "AB"nin, yani nesnenin perspektif büyüklüğüdür. Kuşkusuz, Brunelleschi tarafından keşfedilen "resim düzlemi" teorisi olmasaydı böyle bir ölçüm yapmak mümkün olamayacaktı. Ancak yine de, bazı Pompei resimleri ve Giotto'nun yaptığı bazı çalışmalarda buna benzer kusursuz kısagörünüm örnekleri de vardır (Bkz. Şekil: 53).



Şekil: 53

Perspektifte başlıca iki ölçüm yöntemi bulunmaktadır. Birincisi, Brunelleschi ve Alberti'nin "ışık ışını ve kesit" sistemi, ikincisiyse, Etienne Migon tarafından 1643'de Paris'te hazırlanan "La Perspective Speculative et Pratique du Sieur Aleaume" adlı kitapta açıklanan perspektif ölçüm yöntemidir. Etienne Migon ve Aleaume profesyonel matematikçiydiler. Buldukları sistem ise çok yararlı ve modern bir geometrik öge olan "ölçüm noktaları"ydı. Bu sistemde uzaklık noktası perspektif dörtgenlerin ölçüm noktalarıydı. Bütün modern perspektif çizimlerin dayanağı budur.

İ- Marjinal Bozulum (Distorsiyon): Optik geometride, aynı büyüklükte ve aynı uzaklıkta nesneler aynı açılarla algılanırlar. Eğer aynı büyüklükte olan iki küre aynı uzaklıkta değil de farklı uzaklıklarda bulunuyorlarsa bu küreler farklı açılarla algılanırlar. Bu durum göz ile nesne arasında bulunan resim düzleminin üzerinde bazı ölçüm yanlışlarına neden olur. Örneğin, karşımızda duran kürenin resim düzlemi üzerindeki büyüklüğü ile karşımızda fakat daha uzakta ve yan tarafta olan aynı büyüklükteki kürenin resim düzlemi üzerindeki büyüklüğü farklıdır. Bu durum uzaktaki kürenin resim düzlemi üzerindeki büyüklüğü diğerine oranla daha küçük olması gerekirken bunun tersi, yani; uzaktaki kürenin resim düzleminde daha fazla yer kaplamasına neden olur (Bkz. Şekil: 54).

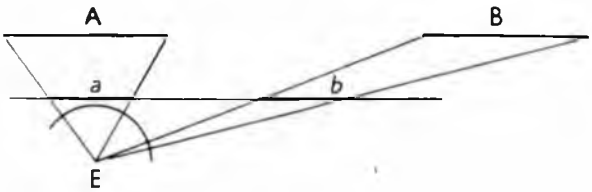


Şekil: 54

Rönesans'ta bu sorun, ressamlar tarafından çeşitli biçimlerde çözümlenmiştir. Örneğin Rafael; "Atina Okulu" adlı panoramik tablosunda yer alan bina ve figürleri onların kendilerine ait merkezi görüş açıları ile etüd etmiştir.

Marjinal bozulum daha çok üç boyutla ilgilidir. Örneğin yuka-

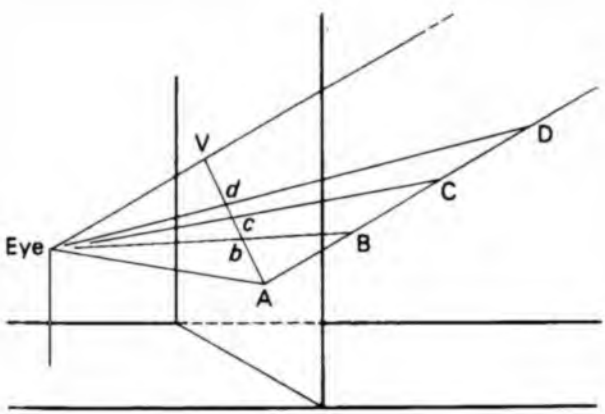
rıdaki şekilde kürelerin yerine aynı uzunlukta iki ayrı çizgi konulduğunda, çizgilerin resim düzlemindeki ölçümleri farklı olmamaktadır (Bkz. Şekil: 55).



Şekil: 55

J- Kaçış Noktaları Teori ve Kuralı /Desargues Teoremi: Bir çizginin perspektif imgesi, onun bize en yakın olan noktası ile kaçış noktası arasındadır. Bu iki noktanın geçerliliği geometride iki teoremle kanıtlanmıştır. Bunlardan biri Kaçış Noktası Teoremi, diğeriyse Desargues Teoremidir. Bu iki teorem perspektif geometrisinin temellerini oluşturur.

Kaçış noktası teorisi basit olarak şu şekilde açıklanabilir: Şekil 56'da göz bir cam yüzeyden birbirlerine paralel iki çizgiye bakmaktadır. Üstteki paralel çizginin göze doğru olan uzantısının cam yüzeyini kestiği noktayı "V" olarak görmekteyiz. Bu iki paralel çizgiyi üzerinde bulunduran düzlemin camla kesiştiği çizgi "VA" çizgisidir. Alttaki paralel çizgi üzerinde "B", "C" ve "D"yi ya da daha fazla sayıda noktalar işaretlersek bu noktaların cam üzerindeki izdüşümü de "VA" üzerinde "b", "c" ve "d" olarak görünecektir. Aşağıdaki çizgi üzerindeki noktalar "A"dan uzaklaştıkça cam üzerindeki "V" noktasına yaklaşacaklardır. Alt çizgi üzerinde "A"dan çok uzakta bir nokta düşünürsek, bu nokta, cam üzerindeki "V" noktasına çok yakın gözükecek ve sanki -akıl almaz bir biçimde- "V" noktasına çakışıkmış gibi gözükecektir. İşte bu nedenle "V" noktası, alttaki çizginin kaçış noktasıdır.



Şekil: 56

Buradan şu kuralı çıkarıyoruz: "Bir çizginin kaçış noktası, bu çizgiye paralel olarak çizilen göz çizgisinin resim düzlemini kestiği noktadır".

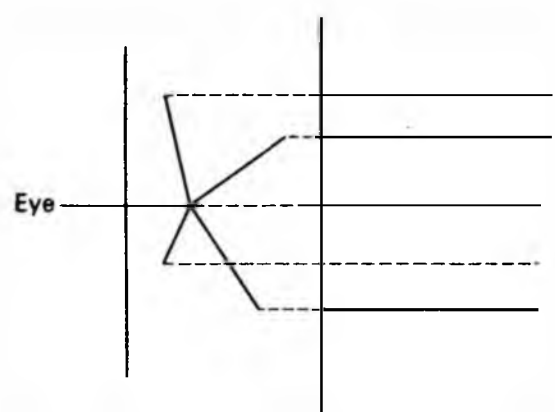
1600 yılından önce "kaçış noktası" konusunda genel bir kuram yoktu. Rönesans'ın öncü sanatçıları tarafından kullanılan "yaklaşma noktası" (The Point of Convergence) sadece bir operasyonel nokta niteliğinde olup, kuramsal bir tabana dayanmıyordu. Konu ile ilgili tartışmalar kişisel gözlem ve deneyimlere ya da görsel ışınlar kuramına dayanıyordu: "Nesneler gözden uzaklaştıkları ölçüde küçülür ve daha dar bir açı ile algılanırlar".

16. yüzyılda "uzaklık noktası" olarak tanımlanan "kaçış noktası"na 15. yüzyılda "merkez noktası" denilmekteydi. Bugün kullanılan "kaçış noktası" teriminin gerçek babası Pesaro'lu Markiz Gui-

dobaldo Del Monte'dir. Bu seçkin bilim adamı Euclid'in çevirmeni Federico Comandino'nun öğrencisiydi. Terim, ("Punctum Concursus") "Pers-pectivae Libri Sex" (1600) başlıkla bir yapıtta ilk kez kullanılmıştır.

1636'da Descartes'in arkadaşı Lyon'lu Girard Desargues "Methode Universelle" adlı matematik kitabında kaçış noktasının son derece açık ve matematiksel bir kuramını geliştirmiştir. Aşağıdaki alıntı Desargues'in adı geçen kitabından yapılmış olup, verilen paralellerin resim düzlemine paralel olmadığı bir durumda kaçış noktasının tanımıyla ilgilidir:

"Birbirlerine paralel olup resim düzlemine paralel olmayan çizgilerin perspektifleri -bu çizgilerin, göz çizgisine paralel olduğu ve onlarla aynı düzlemde olduğu durumlarda- bu çizgilerin herbirisinin göz çizgisinin resim düzlemini deldiği noktaya yönelir." Bkz. Şekil: (57)



Şekil: 57

K-Tarih İçinde Perspektifin Gelişimi: Euclid'in Optik alanındaki çalışmaları Mısır'da Grek ve Arap matematikçileri tarafından geliştirilmişti. Bunlardan en önemlileri Ptolemi (İ.S. 2. yy.) ve Alhazen (Öl. İ.S. 1038) 'di. 1200 yıllarında konu ile ilgili tezlerin bazıları Batı'ya, İspanya ve Sicilya'da yapılan Latince çeviriler yoluyla ulaşıp bu konuda büyük bir ilgi oluşturdu. 13. yüzyılda ise Lincoln Piskopos'u Robert Grosseteste, İngiliz filozof Roger Bacon, Cante-bury

Başpiskoposu John Peckham bu konuda yeni tezler geliştirdiler ve aşağı yukarı Kepler dönemine kadar bu çalışmalarla yetinildi. Batı'da, Optik konusundaki bu yeniden canlanma sanatta natüralizmin yeniden ortaya çıkmasıyla aynı döneme rastlar. Bu iki olay henüz doğrudan birbirlerine bağlı olmamakla birlikte, doğa bilimlerine karşı olan ilginin yeniden canlanması ve matematikle deneysel bilimlerin önemi konusundaki inancın artması, bilim ve sanatı birleştirmeye çalışan yaygın bir hareketin belli bir ivme kazanmasına yol açmıştır.

Floransa'da ve diğer Avrupa kentlerinde (15. yy. ın birinci yarısında) bu tezler esaslı bir şekilde tartışılmaktaydı. Ghiberti'nin 1440 yılında yazdığı "Third Commentary" (Üçüncü Yorum) adlı yapıtı, yukarıda sözü edilen çalışmalardan yapılan alıntılardan oluşuyordu. Filippo Brunelleschi'nin ünlü perspektif deneylerini yaptığı sırada bunlardan haberdar olduğu kesindir. Onun ilk deneyleri Floransa Katedrali'nde gerçekleştirilmiştir. Katedralin giriş bölümüne sehpasını kuran sanatçı, katedralin vaftiz ayinine ayrılan bölümün ayrıntılı bir çizimini yapmıştır. Resim 35x35 cm. lik bir panodan oluşmaktaydı ve bir minyatür hüneriyle yapılmıştı. Resimde gökyüzü gümüş ayna sırı ile boyanmıştı. Brunelleschi daha sonra bu resmin perspektif kaçış noktasını delmiş, önüne bir ayna koymuş ve izleyicilerin, resmin arkasındaki bu delikten, resmin aynadaki yansısına ve aynanın arkasındaki genel manzaraya bakmasını sağlamıştır. İzleyici hem manzaranın bir bölümünü içine alan resmi -gümüş ayna sırı ile boyalı yüzeyine yansıyan bulutların hareketiyle birlikte- algılıyor hem de manzaranın diğer bölümlerini görüyordu. Perspektif görüş noktası böylece ilk kez gerçekte olduğu gibi inandırıcı bir biçimde belirlenmiş oluyordu. (Bkz. Şekil: 58)

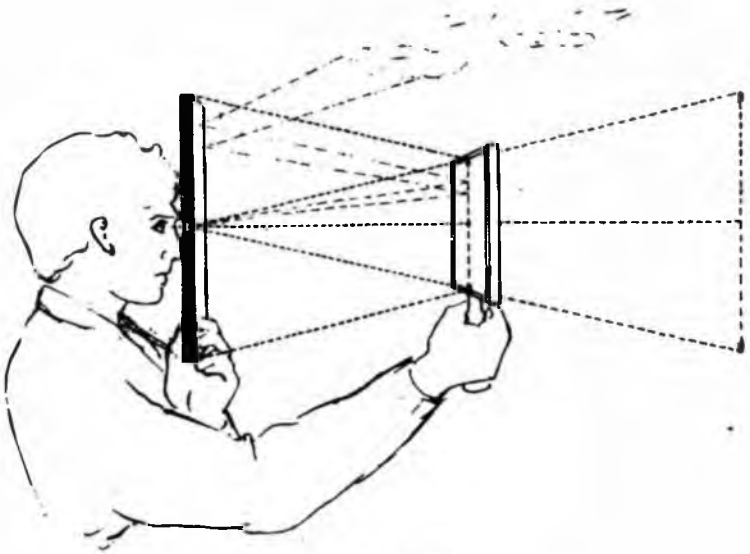
Bu deney merkezi perspektif tarihinin ilk imgesi sayılmaktadır. Burada önemli olan şey Brunelleschi'nin bu resmi gerçek oranlarına göre küçülterek nasıl yaptığıdır. D. Gioseffi, 1957'de Trieste'de yazdığı "Perspectiva Artificialis" adlı yapıtında bu soruya bir yanıt bulmuştur. Ona göre, Brunelleschi bu resmi ayna kullanarak ve aynaya yansıyan imgenin genel çizgilerini ayna üzerinde kopya ederek yapmıştı. Deneyde ayna kullanmasının bir amacı da ilk önce ayna ile kopya edilen bu ters imgeyi düzeltmekti. Eğer, gerçekten Brunelleschi'nin kullandığı teknik buysa, bunun kesinlikle, Ptolemy'nin "Optik" adlı yapıtında önerdiği bir deneyden yola çıkılarak yapılmış olması gerekir.

Çünkü Ptolemy kitabında, bir nesnenin aynaya düşen görüntüsünün nasıl kopya edileceğine ilişkin bilgiler ve geometrik diyagramlar vermişti.

Brunelleschi'nin koyduğu mimarlık perspektif kurallarına dayalı ilk resim, onun arkadaşı Masacio tarafından yapılmışu. Bu resim Floransa'da Sta. Maria Noella kilisesinde "Üçlü Birlik" (Teslis/Trinity) konulu bir freskdir (1427). Brunelleschi'nin perspektif konusundaki çalışmaları ayrıca aşağıdaki sanatçıların şu yapıtlarında görülmektedir:

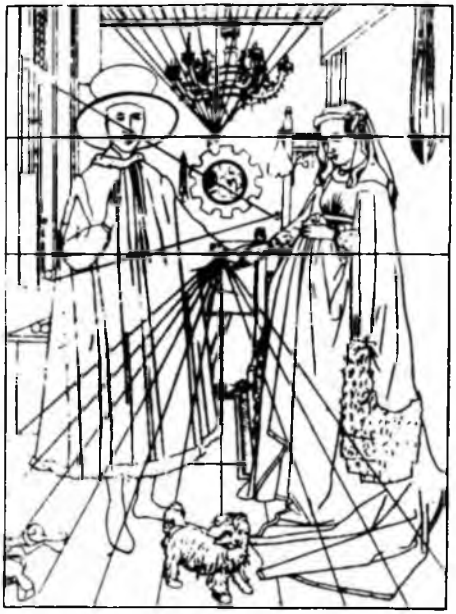
- Donatello, "Aziz John ve Canavar", Rölyef, Floransa 1417.
- Donatello, "Saloma", Rölyef, Siena Vaftizhanesi, Siena, 1425.
- Masolino, "Aziz Klement", Rölyef, Roma, 1430.
- Uccello, "Sir John Hawkwood", Fresk, Floransa Katedrali, 1436.
- Ghiberti, "Porta Del Pardiso", Pano, 1425-52.

Brunelleschi bu çalışmaları yaptıktan sonra 1436 yılında yine onun arkadaşı olan Mimar Alberti "Resim Üzerine" adlı tezinde özellikle ressamların başvuracakları perspektif çizimleri yayınladı.



Şekil: 58

Perspektifin bundan sonraki gelişimi Kuzey Avrupa ülkelerinde görülür. Bu yeni İtalyan icadı, Kuzey'e biraz geç ulaştı. O zamana kadar Kuzey Avrupa'da Gerçekçilik akımı merkezi perspektif kullanılmaksızın gelişmiştir. Jan Van Eyck'in örneğin, "Kilisede Meryem"i bu şekilde yapılmıştı. Yine Jean Van Eyck'in "Arnolfi'lerin Evliliği" konulu yağlıboyası (Bkz. Resim: 5), sistematik bir perspektif kurama bağlı olarak yapılmamış; resmin belli bölümleri farklı kaçış noktalarına göre çizilmiştir.



Resim: 5

Flaman ressamlarının hiçbiri, Viator (1505) ve Dürer (1525)'in perspektif konusunda yayınladıkları tezlere kadar, geometrik yöntemle elde edilen kısagörünümü kullanmamışlardır.

Sanat ve bilimde birçok büyük isim, çağlar boyu, perspektifin öyküsüyle ilgilenmiş -ya da ilgilendikleri söylenmiştir. Belki de bu konu ile çok yakından ilgili bir ressam örneği J.W.M. Turner'dir. Turner, İngiltere Kraliyet Akademisi'nde 1807'den 1828'e kadar Perspektif Profesörlüğü yapmıştır. Günümüzde ise figüratif resim yapan sanatçıların çoğu, perspektif bilgisini deneysel olarak elde etmekte ve bu kuramların ancak ana hatlarını öğrenmektedirler. 1860'larda bile Jean François Millet gibi bir ressam "Otel Thomas"ın tavan resmini yaparken profesyonel bir "perspektif uzmanı"nı kiralamak zorunda kalmıştır. Degas "Bayan Lola" konulu resmini yaparken, trapezden asılı bir kız figürü çizmek için profesyonel bir "perspecteur"dan yararlanmıştır. Günümüzde ise, fotoğraf nedeniyle sanatçılar, perspektif imgesine hiç de yabancı kalmamakta; sanatçılarda bu kavram, kendiliğinden, bilinçsizce ortaya çıkıp gelişmektedir. Deneysel Psikoloji alanında yapılan son araştırmalarda, geometrik perspektifin aslında ölçü, şekil ve renk süredurumu (constancy) etkileri altında gerçekleşen görsel algılamamızın yetersiz bir açıklamasını oluşturduğu ortaya çıkmıştır. Üstelik, bize çok yakın olan nesneler bilimsel perspektifin kurallarına uymazlar. Bu durum Paul Cezanne'dan bu yana pek çok modern sanatçı tarafından ortaya çıkarılıp değerlendirilmiştir. Ama yine de "perspektif"i çağ-dışı saymak yanlış olacaktır. Çünkü, aslında çağdışı olan, ondan yararlanmak değil, çok katı geometrik kurallar içinde resim yapmaktır. Nitekim perspektif, derinliğin ve bütünlüğün algılanmasında "merkezi yansılama" (central projection)'nın ancak bir parçasını oluşturur. Görsel gerçeğin, iki boyutlu resim düzleminde, olduğu gibi saptanabileceğini sanmak aslında bir yanılgıdan başka bir şey olamaz.

L- Taşırma İle Derinlik Etkisi: Resim düzleminde, konturlar birbirlerine değdiği ya da birbirlerine müdahale etmeden kesiştiği zaman elde edilen uzaysal etki çok belirsizdir. Buna rağmen, elemanların biri, diğerinin bir bölümünü kapatınca (Şekil 60/a'da olduğu gibi) ortaya çıkan süperpozisyonun görsel kışkırtıcılığı ilgi çekici bir düzeye ulaşmaktadır. Çünkü bu durum, izleyiciyi, tamamlanmamış

görünümdeki bir şekli zihinsel olarak tamamlamaya yöneltir.

Yukarıda açıkladığımız bu önerme aynı zamanda, önemli bir varsayıma da yol açar. Şekil (60/a)da, üstteki dikdörtgenin tamamlanmamış bir dikdörtgen olduğunu da varsayabiliriz. Ama neden? Neden bu dikdörtgen "L" biçiminde bir şekil olarak değil de, öndeki dikdörtgenin arkasında, tümüyle görülmeyen bir şekil olarak algılanmaktadır? Bu bir dikdörtgene dayalı "L" biçiminde bir şekil olamaz mı? Burada tartışmaya konu olan şeklin neden böyle algılanmadığını anlamak için, biçimlerin hangi durumlarda tamamlanmamış gözükebileceğini incelememiz gerekiyor.

Eğer bitişik iki şekilden biri, -ki tanıdığımız iki ayrı nesne ya da figür imgesi de olabilir- en basit olasılığı ile belirlenmiş ve diğeri, tamamlanmış şekliyle daha basit gösteriliyorsa, bunlardan birincisi, yani, en basit olasılığı ile belirlenen kendi biçiminde algılanacak; her ikisine ait ortak çizgi birincisine ait gözükecektir. Şekil (60/a)da görülen dikdörtgen, kendi türünün en basit olasılığı içinde çizilmiştir. Başka bir anlatımla, bu dikdörtgenin daha basit bir şekli yoktur. Buna karşın, "L" biçimindeki şekil ise daha basit olabilir -ki onun daha basit şekli de bir dikdörtgendir. İşte bu nedenle, alttaki şekil, kendi bütünlüğü içinde ve tamamlanmış bir dikdörtgen olarak görüldüğünde, üstteki şekil, çizimi tamamlanmamış bir dikdörtgen gibi birincisinin arkasında ve kendi biçimini öndeki dikdörtgenin arkasında tamamlayan bir diğer dikdörtgen olarak algılanmaya zorlanmaktadır.

Görsel imgelerin bu şekilde yer aldığı, yani iç-içe yer aldığı durumlarda süperpozisyon ölçütünün araştırılması ile ilgili çalışmalar daha da ilgi çekici sonuçlar ortaya koymuştur. Şekil (60/b)de, görülen geometrik ögelerin konturları iki ayrı noktada üst üste gelerek kesişirler. Bu noktalardan birinde, çizgi devam ederken diğerinde sona ermektedir. Bu farklılık, birinci geometrik ögenin arkada, diğerininse önde gözükmesine neden olabilir mi? Helmhotz'a göre, sadece örten nesnenin konturları yön değiştirmeden devam edersе, algılanan iki imgenin hangisinin önde hangisininse arkada olduğu kolayca farkedilebilir. Helmhotz 1886 yılında şu saptamayı yapmıştı: "Gerçek olan şudur ki, örten nesnenin konturlarını yön değiştirmeyip arkada devam ediyormuş gibi algıladığımızda da öndeki ve arkadaki nesneyi birbirinden ayırdedebiliriz". Daha yakın bir zamanda Philburn Ratoosh, bu gerçeği

matematiksel olarak ifade etmiş ve bunun her durumda doğru olduğunu kanıtlamıştır: "İmgelerin süperpozisyonlarında ipucu veren noktalar bunların konturlarının kesişme noktalarıdır. Sürekli kontur imgeyi önde, kesik kontur ise imgeyi arkada gösterir." Ratoosh, aynı zamanda şu soruyu sorar: "Kenar çizgileri, yani konturların bir yönü sürekli, diğer yönü ise, kendisine ait olmayan başka bir imgenin konturuna taşıyorsa bu durumda ne olur?

İşte bu noktada aslında biz, etkili bir yapısal görünümle ilgilenmekteyiz. Şekil (60/a)da görüldüğü gibi, hangi şeklin konturu sürekli değilse arkada gözükür? Oysa örneğin şekil (60/b)de olduğu gibi birbirleriyle çatışan koşullar belirsiz bir yapı ortaya koyabilirler. Bu konuda eğitsel bir örnek James J. Gibson tarafından verilmiştir. (Bkz. Şekil 60/c) Burada her iki uzaysal dörtgen, arkada dikdörtgen, önde ise köşesi kırık bir dikdörtgen oluşturmaktadır, dahası, bu imgelerin çatışma yerlerinde kontur çizgisi engellenmeden devam eden ünite (köşesi kırık dikdörtgen) de önde gözükebilmektedir.

Bütün bu durumlarda, kararlı şeklin belirleyici bir faktör olduğu doğrudur. Fakat tüm modelin uzaysal durumunu yalnızca, iki bağımsız noktada olup biten şeylerin belirlemesi doğru gözükmemektedir. Şekil -d'den g'ye kadar olan çizimlerde, çatışma noktalarında olup bitenlerin kontekse (bağlam) göre değiştiğini görürüz. Şekil "d" de ve "e " de, yolu kesilmiş çizgi, engel altında yoluna devam etmek ister gibidir. "f" de ise üç boyutluluğa doğru bir yöneliş söz konusudur. Burada, dikey çizgilerin, birbirinden bağımsız oldukları halde aynı bütünün parçaları olarak algılanmaları dikkat çekicidir. "g" de ise kararlı şekil ilkesi yine kendini belli eder. Dikdörtgenle kesişen iki çizgi, dikdörtgenin altında kesintisiz bir şekilde devam ediyormuş gibi gözükmektedir.

60/d-g şekillerinin Ratoosh'un koşullarına uygun olduğunu söyleyemeyiz. Fakat "h" ve "i" şekilleri bu koşullara uyarlar. Kurala göre, kesişme noktalarında, çelişkili durum, uzaysal bir belirsizlik yaratmalıdır (b'de olduğu gibi). Fakat burada üç boyutluluğun hiçbir izi yoktur. "l", "m" ve "n" şekilleri, konturları bozulan ünitelerin üstte yeralıyormuş gibi yapılabileceğini göstermektedir. Bu etki, şeklin tümüyle algılandığı durumlarda daha güçlü, ayrıntılara bakıldığında ise daha zayıftır.

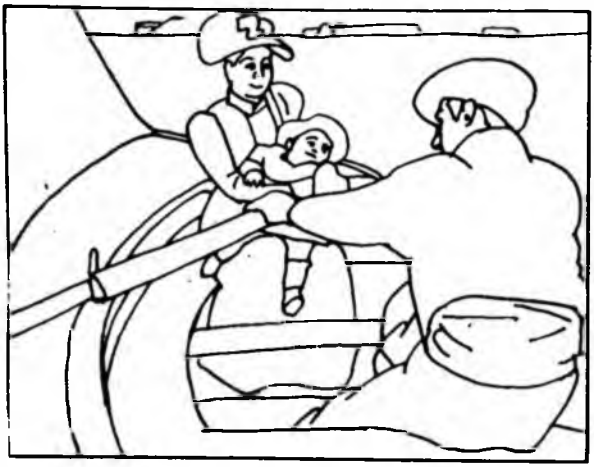
Kesişen konturlar kuralı oldukça yararlıdır. Örneğin Paul Klee'nin "Vigilant Angel" adlı resimdeki algısal etkileri incelerken, çizimde bu kuralın "a", "b", "c" ve "d" gibi ögelerin aynı yöne akışıyla güçlülük kazandığını görmekteyiz. "a"nın dışbükeyliğine, "d"nin üste yerleşiyla karşı çıktığını görmekteyiz. "b"de ve "c"de de bu türden belirsizlikleri görmek mümkündür. Bir resimde başka hiçbir perspektif elde etme olmadığı durumlarda, şekillerin birbiri üstüne gelmesi ile derinlik boyutunda yer alan bir görsel nesne sekansı yaratılabilir. Bu durum Antik Yunan'dan beri bilinen bir yöntemdir.

Şekil (62)de gözün önden arkaya doğru ilerlemesini sağlayan yapı oldukça belirgindir. Akıllıca düzenlenmiş üstüste binmeler her nesneyi uzaysal konumlar skalasında belirli bir yere yerleştirmektedir. Kürek, adamın kolu, adam'dan başlayan sıralama; çocuğa, anneye ve kayığın kıçına, suya ve ufuk çizgisine kadar her öge en uygun yere konulmuş durumdadır. Çin manzara resimlerinde bu tür üst üste koymanın uzay tasarımındaki rolü iyi bilinmektedir. Örneğin, bir dağ zirvesi ya da bulutların konumu üst üste koymalarla (süperpozisyon) sağlanmaktadır. Bir dağın hacmi, aslında, birbiri peşisıra sıralanmış kademeler iskeletinden oluşmaktadır. Yoğunluğun karmaşık bükülümleri öndeki yüzeylerin biraraya gelmesiyle elde edilen bir "integral" (Bütün meydana getiren ayrılmaz parçalardan biri) yoluyla oluşmaktadır.

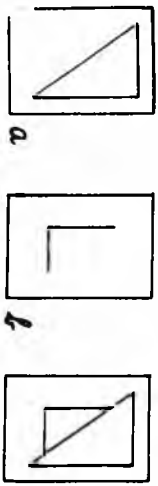
Üstüste gelmenin algısal etkisi, uzaklıktaki gerçek fiziksel farklılıkları yoketmektedir. Hertha Kopfermann, bir bütünün parçalarını değişik cam düzeyler üzerine çizmiş ve bunları birbiri peşisıra yerleştirmiştir. İzleyici, bu bütünü küçük bir delikten görmektedir. Örneğin; eğer "a" düzeyi 5 inç yüksekliğinde ise ve 80 inçlik bir uzaklıktan görünüyor ve "b" düzeyi "a"nın önünde yer alıyorsa, göz bunu böyle değil de; sanki "a", "b"nin üstüne biniyormuş gibi algılar (c). Eğer "a" ve "b" ayrı ayrı (Şekil 61) gösterilse bile izleyici yine aynı birleştirmeyi yapmaktadır. Üstte yer alış, her zaman için görsel bir gerilim oluşturur. Altta kalan imge tüm gücüyle kurtulmaya çalışır gibi algılanır. Eğer sanatçı, gerilim yaratmak istemiyorsa, bu tür üstte yer alma durumlarını resimde kullanmamalıdır.

Her üst üste bindirme (süperpozisyon) yapısal karmaşıklığa yol açtığından, görsel kavramanın ilk düzeylerinde nesneler birbirleriyle kesişmeden tipik bir şekilde uzayda dağılırlar. Yine benzer biçimde, iz-

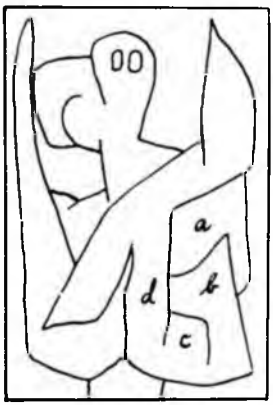
leyicilerden bir resmi akıldan kopya etmeleri istendiğinde hepsinin de bu türden üst üste binmeleri yokettiği ve görüntüyü basitleştirdikleri görülmektedir.



Şekil: 62



Şekil: 61



Şekil: 59

Sorular ve Tartışma Konuları:

1- Derinlik yanılsaması tüm çağlara ve kültürlere özgü evrensel bir olgu mudur? Değilse neden? Örneklerle izah ediniz.

2- Perspektif imgenin, bilimsel temeli nedir?

3- Perspektif algı yanılsamasının psiko-fiziksel temeli nedir? Perspektif niçin bir "Yanılsama" olarak kabul edilmektedir?

4- Görsel algılamada 15 m'den sonra derinlik algılamasına temel oluşturan hangi faktörler devreye girmektedir?

5- Brunelleschi ve Alberti'nin perspektif konstrüksiyonları hakkında bilgi veriniz.

6- Bilimsel ve bilimsel olmayan başlıca perspektif türlerinin bir dökümünü yapınız.

7- Çin resimlerini hangi perspektif türü karakterize etmektedir? Bir Çin resminde bu perspektif türünü inceleyip, özelliklerini belirtiniz.

8- Düşey eksenli perspektif kullanılan Antik Grek resimlerinde ve Rönesans'a kadar sürdürülen bu gelenekte çakışma noktasının gizlenmesine niçin gerek duyulmuştur? Açıklayınız.

9- Albert Dürer'in "Ölçme Üzerine Tezler" adlı kitabında kullandığı illüstrasyonlardan birinden yola çıkarak, "Negatif Perspektif" olgusunu inceleyiniz.

10- Perspektifte ölçümü, şemasal örnekler üzerinde açıklayınız.

11- Marjinal Bozulum nedir? Şekil üzerinde izah ediniz.

12- Desargues Teoremini şekil üzerinde anlatınız. Bu teoremden hangi önemli sonuç ortaya çıkmaktadır?

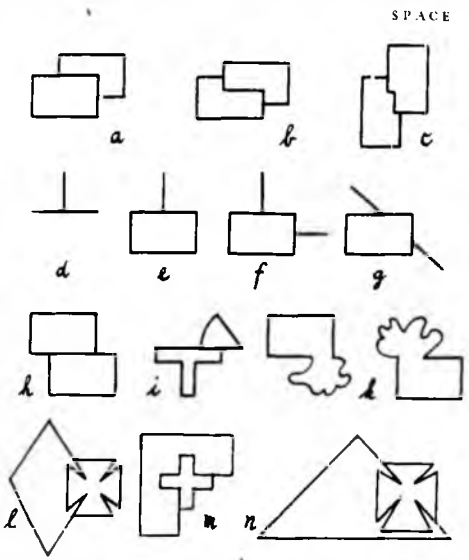
13- Brunelleschi'nin Floransa Katedrali'nde gerçekleştirdiği tarihin ilk defa merkezi perspektif kullanılarak yapılan resmi acaba nasıl bir teknik kullanılarak elde edilmiştir? Bir şekil üzerinde açıklayınız.

14- Taşırma ile derinlik etkisini çeşitli yapıtlardan örnekler vererek inceleyiniz.

15- Algılamada "karalı şeklin" belirleyici olduğuna ilişkin örnekler veriniz.

16- Algılamada "Keşişen Konturlar" kuralını açıklayınız.

17- Bir sanat eserinde gözün önden arkaya doğru aşamalı ilerleyişini yani algısal vektörün önden arkaya doğru akışına dayanak oluşturan ögeleri örnekler üzerinde açıklamaya çalışınız.



Şekil: 60

2.6- Renk

A- Giriş:

Renkle ilgili araştırmalar ve bu alanda yapılan çalışmaların büyük bir bölümü fizik, psikoloji ve fizyoloji bilim dallarını ilgilendirmektedir. Fizikçiler, gördüğümüz şeyleri uyarıcı hale getiren yani onları görünür kılan ve yine onların nesnel karakterlerini ortaya koyan "ışınım" enerjisi üzerinde dururlar. Buna ek olarak kimya biliminde renklerin pigment ve reaktif boyarmadde özelliklerini inceleyen özel bir alan bulunmaktadır.

Fizyoloji bilimi, göz ve beyinde yer alan sinir sisteminin elektro kimyasal aktivitelerini, psikoloji ise, görsel deneyimlerin bir ögesi olarak rengin farkedilmesini inceler.

Bu alanlarda birbirlerinden farklı renk kavramlarının kullanılması, konuyu biraz daha anlaşılması güç hale getirmektedir. Ancak, tüm yaklaşımların ortak bir yönü rengin sanatsal bağlamdaki sorunları kapsamasıdır.

B- Psikolojik Yaklaşım:

Psikolojide renk, algılanan şeyin bir parçasıdır. Bu kavram en geniş anlamıyla, görsel deneyimlerin zaman ve mekan boyutlarından soyutlanması durumunda, arda kalan şey olarak açıklanabilir.

Renkler üç ayrı biçimde görünürler:

1- Film renkleri: Film renkleri ışık renkleridir; durgun bir havada gökyüzünün maviliği gibi, film renklerinin izleyiciye olan uzaklığı belirsizdir. Belirli bir dokusu olmayıp süngerimsi bir niteliği vardır. İçine girilebilinirmiş gibi bir etki uyandırır. Film renkleri, nesnelerin bir parçasıymış gibi algılanamazlar. Bu renklerin, nesneden bize yansıyan ve onları belirgin hale getiren renklerle ilgisi yokmuş gibi değişik bir özelliği vardır. Ayrıca, film renkleri bir yüzeyi de belirleyemezler.

2- Derinlik (volume) renkleri: Saydam nesnelere özgü renklerdir. Örneğin; bir şarap şişesinden yansıyan renkler, aydınlatılmış sigara dumanında görülen renkler ya da bir bardak'tan yansıyan renkler, derinlik renkleridir. Bu renkler, kapladıkları üç boyutlu mekâna tümüyle nüfuz eden renklerdir.

3- Yüzey renkleri: nesnelerin yüzeylerindeymiş gibi görünürler. İzleyiciyle aralarındaki uzaklık belirgindir. Örtücüdürler. Normal olarak nesnelerin bir niteliğiymiş gibi algılanırlar.

Yüzey renkleri arada sırada, nesne olarak kabul etmediğimiz nesnelerin (örneğin; saydam olmayan bulut ya da duman gibi) bir kalitesi olarak da algılanabilirler.

C- Renk Kaliteleri

Renklerin belli diğer kaliteleri de ortaya konabilir.

a- Lustre: Parlaklığın, ışıklılığın çeşitlemeleridir. Seramik bir kaptan yansıyan renkler, metal yüzeylerden ya da ipekli kumaşlardan yansıyan renkler Lustre'nin değişik niteliklerine birer örnek oluştururlar.

b- Metalik renk: Film renkleri gibi, algılanan yüzey veya objenin ardındaymış gibi görünürler. Metalik nesnelerden çıkan ışık ışınları ve renklerin ışıldama derecelerini belirleyen şey onların, yani, metalik nesnelerin yüzeyleridir.

c- Aydınlık (luminousity) ve Kızarıklık (Glow):

Renkli bir nesne, parlatıldığı zaman daha aydınlık görünür. Aydınlık renkler film renkleri gibi derinlikli renklerdir. Bir nesne, kendi çevresi içinde parlıyorsa, o nesne ışık saçmaktadır. Kor gibi.

D- Renk Sürekliliği: Renk süredurumu, şekil ve biçim süredurumu gibi nesnelerin daha önce insan beyninde meydana getirmiş oldukları imgeleri doğrultusunda algılanmalarıdır. (Örneğin, siyah-beyaz sinema filminde, Türk bayrağının kırmızı olarak algılanması gibi)

Resim dilinde iki türlü renk vardır. Bunlardan biri nesnelerin kendi doğal renkleri, diğeriyse ressamın resimde yaratmak istediği renk armonisine göre kullandığı renklerdir. Böyle olmasına rağmen bu armonik renkler, süredurum etkisiyle, nesnelerin doğal renkleriymiş gibi algılanabilirler.

E- Yansıma Renkleri: Nesnelerin çoğu yalnızca tek bir ışık kaynağından değil, onlara komşu olan nesnelerden yansıyan ışıkla da aydınlanırlar. Resim dilinde bu tür renklendirmeye, yansıyan ya da gelip geçici renkler denir. Avrupa resim sanatında bu tür renklerin kullanımı natüralizmin doğuşuyla önem kazanmış ve Rubens, Rembrandt

ve Velasguez gibi ustalar tarafından incelenmiştir.

F- Renk Armonisi: Resimleri gösterim işlevlerinden soyutlamak suretiyle, renk kombinasyonlarında bulunduğu varsayılan armoni ilkelerini ortaya koyma konusunda zaman zaman bazı bilimsel girişimlerde bulunulmuştur. Bunların en eskisi Michel Eugene Chevreul tarafından gerçekleştirilmiştir. 1839'da yazdığı "Renklerde Uyum ve Zıtlık Prensipleri" adlı yapıtında Michel, iki tür renk armonisinden söz ediyordu. Bunlardan biri benzer renklerin, diğeriyse zıt renklerin armonisiydi. Bundan sonraki çalışma sanat tarihçisi Charles Blanc tarafından 1867'de yapılmıştır. Blanc, "Resim ve Gravür'ün Grameri" adlı yapıtında (1867) "matematiksel" bir armoni yöntemini ortaya koymuştur. Fakat bu yöntem yine de sanatçıdan çok duyarlı bir renk anlayışı ve deneyim istiyordu. 1879 yılında Amerikalı bir Amatör ressam olan Ogden N. Rood, "Modern Kromatikler" adlı eserinde, renkleri ikili ve üçlü sistem kombinasyonlar halinde düzenlemek yoluyla renk armonisi ilkelerini elde etmeye çalışmıştır. 1880'de David Sutter, "Görünüm Fenomenleri" (Le Phenomenes de la Vision) adlı yapıtında, renklerin estetik armoni kurallarının tıpkı müzik armonisi kuralları gibi öğrenebileceğini ileri sürdü. Bundan sonraki en önemli çalışma ise Seurat tarafından yapılmıştır. Seurat, Delacroix'nın yaklaşımından etkilenerek, Chevreul ve Rood'un çalışmalarından yola çıkmak suretiyle, resimlerinde belirli bir armoni sistemi geliştirdi ve daha sonraki yıllarda, Charlles Henry'nin "bilimsel estetik" kuramını daha da geliştirerek, bir renk armoni kuramı oluşturdu. Bu kurama göre renk armonisi kullanılar renklerin duygusal önemliliği üzerine inşa ediliyordu. Renk armonisi konusunda bir bölümleme sistemi geliştirmedeki modern bir çalışma ise 1933 yılında G.D. Birkhoff'un "Estetik Ölçüm" adlı kitabıdır. Bu yapıtındaki tez daha sonra getirilen eleştirilere karşı koyamamış ve hiçbir zaman uygulanamamıştır.

Sonuç olarak, çağımızda belirli bir renk armonisi ortaya konulamadığını söyleyebiliriz. Renk armonileri genelde, ampirik olarak göze hoş gelen sistemler halinde sanatçılar tarafından kullanılmakta ise de bunlar kotrollü bilimsel dency bulguları şeklinde kanıtlanamadığı için her zaman şüpheyle karşılanmalıdır.

G- Renk Doygunluğu (Renk Yeğinliği): Yeğinlik ve parlaklık kavramları genellikle birbirine bağlı kavramlardır. Açık değerler

üzerinde tatbik edilen ve genellikle geleneksel Batı resminde başvurulan "glazes" (Glaze) yöntemi, yüksek düzeyde bir renk yeğinliği, aydınlık ve parlaklık ortaya koyar. Paul Cezanne gibi form tasvirini renk aracılığı ile ortaya koyma isteyen sanatçılar, renklerin yeğinliğine büyük önem vermişlerdir.

H- Renklerin Boyutları:

a-Hue: Rengin bir boyutudur. Bu tanım kırmızı, sarı, yeşil, mavi gibi renk skalasındaki değişik dalga boylarını anlatır. Yaklaşık olarak yüz elli değişik Hue bulunmaktadır. Dalga boyları yüksek olan kırmızı grubu renklerin Hue farklılıklarını belirlemek ötekilere oranla daha zordur.

Psikolojik olarak dört temel hue bulunmaktadır. Bunlar birbirlerinden farklıdır. Bunlar mavi, yeşil, sarı ve kırmızıdır. Ancak, bu psikolojik temel hue'ler renklerin fiziksel analizinde görülen üç ana renkle karıştırılmamalıdır. Çünkü genellikle, bunlar yeğinlik ve saturasyon değişmeleriyle etkilenmeyen ve aynı kalan hue'lardır.

b- **Saturasyon (Saturation):** Renklerin saflık derecelerini belirlemek için kullanılan bir terimdir. Burada söz konusu olan saflık aynı parlaklıktaki akromatik alanlarla zıt olan renk saflığıdır.

c- Parlaklık: Renklerin karanlıktan aydınlığa doğru artan bir boyutudur. (Bazen siyah-beyaz skalalar için de kullanılır.) "Işıklılık" terimi de bazı hallerde parlaklık yerine kullanılır. Örneğin, opak bir nesnenin siyahtan beyaza değişen ya da saydam nesnelerin yine siyahtan beyaza doğru değişen koyuluklarında olduğu gibi- Ki bunlardan birincisi, yani opak nesnelerin siyahtan beyaza değişen durumları pigmentlerle, diğerleri ise reaktif kumaş boyalarıyla ilgilidir. Kimi zaman, parlaklık, aydınlanma yeğinliği anlamına da gelir. Ancak ressamlar bu terimi genellikle, ton karşılığında kullanırlar.

d- Kroma ve kromatik nitelik: Genellikle hue ve saturasyonu kapsayan fakat parlıklığı dışlayan bir kavramdır. Bu kavram, renklerin salt renklilik derecelerini belirler.

e- Ton: Hue ve parlaklık boyutlarını içerecek bir biçimde kullanılan bir terimdir. Ancak "ton değerleri" ya da"ton İlişkileri" terimi genelde parlaklık farklılıkları olarak kullanılır. Corot, "Önce desen, sonra ton ve en sonunuda renk" derken bu terimi parlaklık farklılıkları olarak kullanmıştır.

f- Gölge: Bu terim çoğu kez çok anlamlı ve fazla kesin olmayacak şekilde kullanılagelmiştir. Bazen "Hue" bazen "Parlaklık" skalasındaki farklılıkları belirtmek için kullanılır. Bazen de, saturasyon'u da içine alacak şekilde kullanılmaktadır. Yağlıboya resmin geleneksel pratiğinden yola çıkarak hazırlanan "Oswald" renk sisteminde gölge en yüksek düzeydeki parlaklık ve saturasyon düzeyindeki siyahlık oranıdır.

g- Tint: Açık değerlerdeki ton farklılıklarına tint denir. "Aquatinta" terimi buradan gelmektedir. Tint, beyaza yakın ışık değerlerini içeren ton farklılıkları anlamına gelmektedir.

İ- Soğuk ve Sıcak Renkler:

Renk çemberinde dalga boyu yüksek olan renklere "sıcak", dalga boyları düşük olan renklere "soğuk" renkler denir.

J- Öne gelen ve geriye doğru giden renkler: Resim geleneğine göre, aynı alanda ve gözden eşit uzaklıkta yer alan renklerin arasındaki sıcak renklerin öne doğru geldiği, soğuk renklerinse geriye doğru gidiyormuş gibi görüldüğüne ilişkin bir inanış vardır. Bu olguyu açıklamak için bazı kuramlar ileri sürülmüştür. (Gözden farklı uzaklıkta olan farklı renkler göz tarafından değişik netlemeler yapıldığı gibi.) 1940'larda yapılan incelemelerde bu izlenimin "hue" dan çok parlaklıkla ilgili bir olgu olduğu ortaya çıkmıştır. 17. yüzyıl ve daha sonraki manzara resminde resim bu kurama uygun olarak üç bölgeye ayrılmıştır. (Ön düzlemde kahverengi, orta düzlemde sarı-yeşil arası tonlar ve arka düzlemde ise mavi tonlar).

K- Ağırlık: Deneyler sonucu, koyu renklerin daha ağır göründüğü fakat, açık renklerin ise sanki ağırlıksız olduğu gibi bir sonuç üzerinde görüş birliğine varılmıştır.

L- Ölçü: Bazı deneyler sonucunda, açık renkli nesnelerin, aynı boyutta olmalarına rağmen, siyah-koyu nesnelerden daha büyük algıladığı ortaya çıkmıştır. Kanıtlanmamış olmasına rağmen Kandinsky, sarı bir çemberin merkezinden çevresine doğru sürekli yayıldığı, oysa mavi renkli bir çemberin se giderek küçülüp merkezine doğru çekildiğini ileri sürmüştür.

Sorular ve Tartışma Konuları:

1- Psikolojik yaklaşımda renk nedir?

2- Renklerin göründükleri üç ayrı biçim hakkında bilgi veriniz.

3- Renk kaliteleri hakkında bildiklerinizi yazınız.

4- Renk süredurumu bir örnek vererek tarif ediniz.

5- Resim dilinde kaç türlü renk vardır? Açıklayınız.

6- Yansıma renklerini inceleyiniz.

7- Renk armonisi tarihçesi üzerine bilgi veriniz. Çağımızda niçin bir renk armoni kuralları dizgesi ortaya konulamamıştır? İzah ediniz.

8- Renk doygunluk ya da yeğinliği nedir? "Glaze" yöntemi hakkında bilgi veriniz.

9- Renklerin boyutları nelerdir? Aşağıdaki kavramları tek tek açıklayınız:

a- Hue

b- Saturasyon

c-Parlaklık

d- Kroma ve Kromatik renkler

e- Ton

f- Gölge

g- Tint

h- Soğuk ve sıcak renkler.

10- Öne doğru gelen ve geriye doğru giden renkler hakkında bilgi veriniz.

11- Ünlü ressam Vassily Kandinsky niçin sarı bir çemberin resimde merkezinden çevresine doğru sürekli yayıldığını, oysa mavi renkli bir çemberin ise giderek küçülüp, merkezine doğru çekildiğini iddia etmiştir?

2-7- İfade (Dışavurum) (*)

Her sanat yapıtının birşeyler ifade etmesi gerekir. Bu, en başta, yapıtın içeriğini oluşturan tek tek nesnelerin ortaya koyduklarının ötesine geçmesi gerektiği anlamına gelmektedir. Ancak, böyle bir tanım, bu yazıdaki amacımızla kıyaslandığında oldukça geniş kalmaktadır. Zira böylesine bir tanım, ifade kavramını her türlü iletişimi kapsayacak biçimde genişletmektedir. Gerçi. zaman zaman örneğin; bir kimsenin fikrini ifade etmesinden bahsettiğimiz olur. Ancak sanatsal ifade daha özgül bir anlam ifade etmektedir. Sanatsal ifade, iletilen verinin bir deneyim yaratmasını, algılanan görsel örüntüyü (pattern) oluşturan görsel güçlerin etkin bir biçimde varolmasını gerekli kılmaktadır. Şimdi, bu tür bir deneyim nasıl elde edilir? Onu inceleyelim.

A- Dış Dünyanın İç Dünyaya Bağlanışı:

Sınırlı bir ölçüde ifade, herhangi bir kişinin duygularının, düşüncelerinin ve uğraşlarının ortaya çıkmasını sağlayabilen, söz konusu kişi ile ilgili dış görünüş ve davranış özellikleri anlamına da gelebilmektedir. Bu tür bilgileri o kişinin yüzünden, el hareketlerinden, konuşma biçiminden, giyinişinden, odasının durumundan, kalem ya da fırçayı tutuş biçiminden; ya da, bir konu ile ilgili düşünceleriyle, olaylar hakkında geliştirdiği yorumlardan elde edebilmek mümkündür. Ancak bu tanım burada ifade ile vurgulamak istediğimiz anlamın yanında, bir bakıma eksik, bir bakıma ise fazla özellikler içermektedir. Eksiklik vardır çünkü, kendini görünüş olarak belli eden bir zihnin varlığı ile ilgili bir göndermede bulunulmadığı durumlarda bile bir ifade söz konusu olabilmektedir; fazladır çünkü,yalnızca dış dünyadaki verilerden entellektüel ve dolaylı biçimde çıkarsanan sonuçlara fazla önem verilemez. Bununla birlikte, terimin daha iyi bilinen bu anlamından burada kısaca bahsetmek gerekiyor.

Bir dostun yüzüne baktığımızda iki şey olabilir: O anda onun Zihninden neler geçtiğini anlarız ve kendi içimizde, onun yaşadıklarının bir suretini de biz yaşarız. Bu deneyimin geleneksel açıklamasını, ozan Matthias Claudius'un 1775 yıllarında yazdığı "Bilginin Gelişimi İçin

(*) Bu bölümün hazırlanmasındaki katkıları nedeniyle Sayın Nuri Plümer'e teşekkürü borç biliriz. (AG - AS)

Fizyonomik Parçalar ve İnsana Duyduğumuz Sevgi" (Physiognomic Fragments for the Advancement of Knowledge and Love of Our Fellow Man) adlı betiğinde yer alan Lavater'in neşeli ve şakacı yorumunda bulabiliriz:

> "Fizyognomi, dış görünüş bilimidir. Yüzler somuttur. Zira genelde, doğal gerçeklikle ilgilidirler ve özelde insanlara sıkı sıkıya bağlıdırlar. Bu nedenle, ünlü "abstractio" (x) hilesi ile "methodus analytica'nın (xx) burada uygulanıp uygulanamayacağı sorunu ortaya çıkmaktadır. Tıpkı 'i' harfinin ortaya çıktığı her durumda, üzerinde bir noktanın bulunup bulunmadığının ve diğer hiçbir hafte böylesine bir noktanın yer alıp almadığının incelenmesi gibi; öyle ki, bu durumda, nokta ile harfin ikiz kardeş olduklarından da emin olmamız gerekmektedir. Böylece Castor'a rastladığımız her zaman Pollux'un da oradan uzakta olmadığını bilebiliriz. Bir örnek verelim: Burada son derece atik ve çabuk davranabilen yüz beyzadenin bulunduğunu varsayıyoruz. Beyzadeler ne derece atik olduklarını bize göstererek kanıtlamışlardır. Ancak bu yüz beyzadenin yüzünün de burnunda sivilce vardır. Şimdi burada ben burnunda sivilce bulunan beyzadelerin korkak olduklarını söylemiyorum, ancak bu örneğin hatırı için öyle olduklarını varsayalım...Şimdi Ponamus, benim sefil bir yazar bozuntusu olduğumu öne süren bir adam evime geliyor ve yüzüme tükürüyor. Diyelim ki, ben de onunla yumruk yumruğa kavga etmek konusunda isteksizim ve böyle bir kavganın nasıl sonuçlanacağını bilmediğimden dolayı, ayakta durmakta ve durumu gözden geçirmekteyim. Tam o anda onun burnundaki sivilceyi farkediyorum ve artık kendimi daha fazla tutamıyorum. Cesaretle onun üzerine yürüyorum ve hiç şüphe yok ki sonunda dayağı yiyen ben oluyorum."

Daha ciddi bir yaklaşımla bu kuramdan ilk kez 17.yy.'da filozof Berkeley söz eder. Görüm (vision) üzerine yazdığı bir denemede filozof, gözlemcinin bir insanın dış görünümünden utanç ya da kızgınlık duygularını nasıl farkedebileceği sorunsalından bahsetmektedir. Bu şiddetli duygular gözle görünmezler: Bunun nedeni ise görüntünün anlık nesneleri olan renkler ve çehre değişiklikleriyle birlikte göz tarafından algılanması ve bunlara eşlik etmeleri dışında herhangi bir be-

(x)Soyutlama

(xx) Analitik yöntem

lirtileri olmamasıdır. Öyle ki, bu özelliklerin hiç varolmadıklarını varsayacak olsak, örneğin, yüz kızarmasını bir utanç belirtisi olarak değil de, memnunluk belirtisi olarak da yorumlayabilirdik. Duyguların ifadesiyle ilgili yapıtında Charles Darwin'de aynı soruya birkaç sayfa ayırmıştır; Darwin'in inancına göre, dış ifadeler ve bunların fiziksel karşılıkları gözlemci tarafından, ya doğuştan varolan bir içgüdü ya da öğrenme temeline göre bağlanmaktadır. "Ayrıca bir çocuk güldüğünde ya da ağladığında, genel bir biçimde ne yaptığının farkındadır. Bu nedenle de biraz düşündüğünde bu çocuk, ağlama ya da gülmenin başkaları için ne anlama geldiğini bilebilecektir. Ancak burada bir soru ortaya çıkmaktadır: Çocuklarımız, ifade konusundaki bilgilerini salt çağrışım ve akıl yürütme gücüyle kazanılan deneyimler aracılığıyla mı elde etmektedirler? İfade belirten çoğu hareketin yavaş yavaş edinildiği ve bunların da daha sonra içgüdü biçimine dönüştüğü gerçeği göz önüne alındığında, bir ölçüde bu tür hareketlerin aynı şekilde içgüdüsel bir niteliğe bürünmelerinde "a priori" bir olasılık bulunmaktadır.

Son yıllarda, geleneksel kuramla ilgili yeni bir yorumun geliştiği göze çarpmaktadır. Bu yorum, birçok tomlumbilimcinin insanların herhangi bir gerçek üzerinde fikir birliğine vardıklarında, bu anlaşmanın temelsiz bir geleneğe dayalı olarak oluştuğunu öne sürmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu görüşe göre, ifade ile ilgili hükümler, bireylerin ait oldukları sosyal gruplardan hazır bir biçimde benimsedikleri birtakım klişelere bağlı olmaktadır. Örneğin bize, "gaga biçimi" burunların cesaretin belirtisi olduğu ve dışarı doğru çıkıntılı dudakların da şehvani (kösnül) bir kişiliği ele verdiği söylenmiş olabilir. Kişiler ise, bireylerin ilk elden olan deneyimlere dayanmayan bilgilere asla güvenilmemesi gerektiğini savunurcasına genelde böyle hükümlerin yanlış olduğunu öne sürerler. Gerçek tehlike, bilginin toplumsal kökeninden çok insanlar tarafından ilk ya da ikinci elden edinilen, yetersiz delillere dayandırılan ve aksini kanıtlayan deneyimlerin bulunmasına rağmen, yine de hiçbir değişikliğe gerek görülmeksizin muhafaza edilen basit yapıdaki birtakım kavramlara bağlı kalma eğilimlerinden kaynaklanmaktadır. Böyle durumların bireyler ya da insan grupları arasında birçok tek yanlı, hatta tümü ile yanlış değerlendirmelere yol açabileceği olasılığının bulunmasına rağmen, klişelerin varolması, fizyognomik hükümlerin kökenlerini açıklayamamaktadır. Bu hükümler gelenekten kaynaklanıyorsa, ge-

leneğin kaynağı nedir? Bunların doğruluk değerleri nedir? Çok sık biçimde yanlış uygulansalar da fizik ve davranışlar ile ilgili geleneksel yorumlar yine de sağlam ve güvenilir gözlemlere dayalı olabilmektedir. Gerçekten de bu geleneksel yorumların bu derece dayanıklı olmalarının nedeni belki de doğruluklarından kaynaklanmaktadırlar.

Lipps'in ifadenin algılanmasında birtakım güçlerin etkinliğini öne süren görüşüyle, "çağrışımcı" (birleştirici/ associationist) düşünce çerçevesi içinde ileriye doğru bir adım atıldı. Lipps'in geliştirdiği "empati kuramı", bir tapınağın sütunları gibi, cansız nesnelerde bile gözlemcinin hangi nedenlerle bir ifade bulabileceğini açıklamaktadır. Sütunlara baktığımızda, geçmiş deneyimlerden, burada ne türden bir mekanik basınç ve karşı-basınç'ın oluştuğunu anlayabilmekteyiz. Aynı şekilde, eski deneyimlerden yararlanarak, kendi kendimizi sütunların yerine koyduğumuzda ve bedenimiz içten ve dıştan bu fiziksel güçlere maruz kaldığında, kendimizi nasıl hissedebileceğimizi de bilebiliriz. Kendi "kinestetik" duygularımızı sütunlara yansıtabiliriz. Ayrıca, görünüm tarafından belleğin depolarından çağrılmış bulunan baskılar ve çekimler, zihnin diğer bölgerinde de birtakım tepkiler uyandırabilirler. "Çabalarımı ve güçlerimi doğaya yansıttığımda, bu yansıtmayı çabalarım ve güçlerim, kendimi nasıl hissetmemi sağlıyorsa, o şekilde gerçekleştiririm, yani, gücümü, cesaretimi, kararlılığımı (inatçılığımı), hafifliğimi, şakacı inandırıcılımı, sakin uzlaşmacılığımı, yansıtırım. Ancak bu şekilde doğayla aramda oluşturduğum 'empati', gerçek anlamda estetik bir empati biçimini alır"(*)

Tüm çeşitlilikleri içinde geleneksel bir kuramlaştırmanın tipik özelliği, bir nesnenin ifadesinin görsel model içinde bulunmadığına duyulan inançtır. Gördüklerimiz, yalnızca bellekte bulunan ve bilince çıkartılarak nesne üzerine yansıtılan bilgi ve duyguların seçimini sağlayan ipuçlarını elde etmemizi sağlamaktadır. sözcüklerin, ilettikleri anlam (içerik) ile aralarında doğrudan hiçbir ilişkinin bulunmaması gibi, görsel örüntünün (pattern) kendilerine tarafımızdan atfedilen ifade ile hiçbir ilişkisi yoktur. "Pain" harflerinin bir araya gelmesi sonucunda oluşan sözcük ingilizce'de "acı duymak", Fransızca'da ise "ekmek"

(*) Arnheim, Rudolf: "Expression"- Aesthetics Today, (Ed... R. E Nelson), univ of California Press, London 1974

anlamına gelir. Öte yandan bu sözcükte, ne birinci anlamda ne de ikinci anlamda bir özellik bulunmaktadır. İlettiği yalnızca, bizim bu sözcük hakkında öğrenmiş olduğumuz mesajla ilgilidir.

B- Yapıtın İçindeki Yerleşik İfade

William James, beden ile zihnin gerçek anlamda hiçbir ortak yönünün bulunmadığından tam olarak emin değildir. "Elimde olmadan yazarların bu derece altını çizerek vurguladıkları devinimler ve duygular arasında yer alan ayrımın (eşitsizliğin/disparity) ilk bakışta göründüğünden daha az kesin olduğunu düşünmeden edemiyorum. Yalnızca zamansal ardıllık bağlamında değil, aynı zamanda yoğunluk, hacim, yalınlık ya da karmaşıklık, düzgün ya da düzensiz değişim, atalet ya da çalkantılar (agitation) gibi özellikler sürekli olarak hem fiziksel, hem de zihinsel gerçekler tarafından doğrulanırlar"(*). James, açık bir biçimde, beden ve zihnin iki farklı araç olmalarına rağmen (ki, biri maddi diğeriyse maddi değildir) yine de birtakım yapısal özelliklerden dolayı birbirlerine benzediklerini savunmuştur. Bu nokta büyük ölçüde Gestalt psikologları tarafından vurgulanmıştır. Özellikle Wertheimer, ifadenin, bir öğrenme sürecinin ürünü olamayacak derecede anlık ve zorlayıcı olduğunu belirtmiştir. Bir dansçıyı izlediğimizde, onun ruh durumunu yani mutlu ya da mutsuz olduğunu o dansçının hareketlerinden hissedebilmemiz mümkün olmaktadır. Wertheimer'in verdiği sonuca göre bu durumun doğru olmasının nedeni, dansın biçimsel unsurlarının ruh durumlarıyla benzer (özdeş) unsurlar yaratmalarından kaynaklanmaktadır. Bu kuramı daha iyi anlayabilmek için Binney'in bir üniversite dans grubuna uyguladığı bir deneye göz atmamız yararlı olacaktır: Söz konusu deneyde, dans grubunun her üyesinden tek tek "hüzün", "güç", ya da "gece" gibi kavramlarla ilgili doğaçlama danslar yapmaları istenmiş ve sonuçta dansçıların performanslarında büyük ölçüde ortak özelliklerin bulunduğu gözlemlenmiştir. Örneğin; hüzünü betimleyen doğaçlamalarda hareketler yavaştı, belirli bir alan ile sınırlandırılmıştı ve hareket biçimleri genelde şekil olarak kavisliydi. Gerginlik genelde çok azdı. Yönleme belirsiz, değişken, tereddütlü özellikler gösteriyordu. Beden, kendi insiyatifine dayalı bir biçimde devinmek yerine, edilgen bir teslim oluşu betimliyordu.

(*) Arnheim Rudolf, a.g.e.

Şurası kabul edilmelidir ki, hüzün duygusu ile ilgili ruh durumunun fiziksel ifadesi, dansçıların betimlediği modele çok benzemektedir. Bunalım içindeki bir şahsın zihinsel faaliyetleri yavaştır ve ender olarak o bunalım anının deneyim ve ilgi alanları ile ilgili konuların ötesine geçebilir. Tüm düşünce ve uğraşlarında bir yumuşaklık ve güçsüzlük gözlemlenir. Çok az kararlılık vardır ve etkinlikler genelde dış güçler tarafından denetim altındadır. Doğal olarak dansda hüzünle ilgili geleneksel bir sunuş biçimi bulunmaktadır ve öğrencilerin performansları da, bu geleneksel sunuştan bir ölçüde etkilenmiştir. Bununla birlikte burada önemli olan ister kendiliğinden yaratılsın, ister diğer dansçılardan yapılan öykünme sonucu ortaya çıksın, dansçıların hareketlerinin hedeflenen ruh durumuna çarpıcı bir şekilde benzeyen biçimsel bir yapıyı yansıtabilmeleri olmuştur. Ayrıca hız, biçim, ya da yön gibi görsel netlikler aynı anda göze ulaşabildiklerine göre, bu unsurların göz tarafından doğrudan doğruya kavranabilen bir ifadenin iletimini gerçekleştirebileceklerini öne sürmek de uygun bir varsayım olmaktadır.

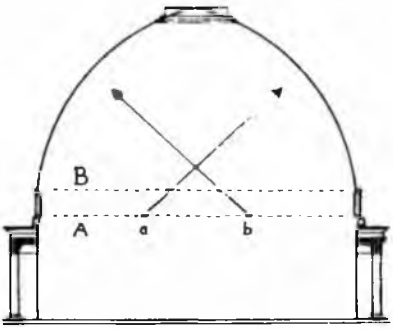
Gerçekleri daha yakından incelediğimizde, ifadenin, algılanan nesnenin "geometrik-teknik" özellikleri tarafından değil, nesnenin, gözlemcinin sinir sistemine gönderdiği varsayılan uyarılar tarafından iletildiğini farkederiz. İfade olarak algılanan şey, nesnenin hareketli (dansçı, aktör), ya da hareketsiz (tablo, Heykel) olduğuna bakılmaksızın, görsel örüntü tarafından iletilen yönlendirilmiş gerilim ya da "hareket" özellikleri (yani, güç, yer ve dağılım) olmaktadır.

Günümüze değin ifadeye ilişkin resimsel örnekler görsel güçlerin ifade ile ilgili anılarını bize göstermiştir. Giotto'nun "Matem"adlı yapıtında, köşegenin yukarı doğru yükselişi "Yeniden Diriliş"in dinamik motifini ifade ediyordu. Yas tutan bir dizi insanın oluşturduğu eğrinin gerileyerek yükselmesi ise, korku ve derin üzüntü demekti. Burada doğa nesnelerine zorunlu olarak değinmeden, ifadenin kendisinde yer aldığını göstermek amacıyla, soyut biçim konusunda iki örneğin verilmesi yerinde olacaktır:

Bir dairenin bir bölümünü ve bir parabolun bir bölümünü oluşturan iki eğriyi karşılaştırdığımızda, dairesel eğrinin daha sert, parabolik eğrinin ise daha yumuşak olduğu farkedilecektir. Bu farkın nedeni de olabilir? İki nesne arasında bağlantı kurabilmemize yardımcı

olabi-lecek doğal nesneleri aramak yerine, doğrudan doğruya eğrilerin yapılarını incelemek daha doğru olacaktır. Geometrik yönden dairenin sürekli eğikliği, tek bir yapısal koşulun sonucudur: Daire, bir merkezden eşit uzaklıktaki tüm noktaları üzerinde bulunduran bir şekildir. Parabol ise bu türden iki koşulu birden karşıyayabilmektedir ve bu nedenle de değişken bir eğikliğe (curvature) sahipür. Parabol, bir nokta ve düz çizgiden eşit uzaklıktaki tüm noktaları, üzerinde bulunmaktadır. Parabol için iki yapısal talep arasında oluşturulan bir uzlaşma tanımını kullanabiliriz. Bu yapısal taleplerden herhangi birisi, diğerine neden olabilmektedir. Diğer bir deyişle, dairesel çizginin kesin sertliği ile parabolun yumuşak esnekliği, her iki eğrinin yapısal düzeninden çıkarsanabilir.

Şimdi, benzer bir örneği de mimari alanından veriyoruz: Michelangelo'nun Roma'daki St. Peter Kilisesi için tasarladığı kubbenin anahatlarını incelediğimizde, "yoğun ağırlık"ve "özgürce yükseliş" gibi niteliklerin vardıkları senteze hayranlık duyarız. İfade ile ilgili bu özellik aşağıda belirtilen biçimde elde edilmiştir: Dış kubbe (cupola) bölümünü oluşturulan iki dış hat (contour) (Şekil 63), dairelerin birer bölümünü oluşturmaktadırlar, bu nedenle de dairesel eğrilerin kesinliğine sahiptirler. Ancak bu iki kontur aynı daireye ait bölümler değillerdir ve bir yarım daire oluşturmazlar. Sağ kontur merkez "a"nın çevresinde sol kontur ise merkez "b"nin çevresinde olarak tanımlanmaktadır. (Şekil: 63). Gotik bir kemerde eğrilerin karşılaşmaları tepe noktasında görülebilmektedir. Dış kubbe, (cupola) bu birleşme noktasını bir galeri ve üzerindeki ışıklık (latern) ile kapatır. Sonuçta,



Şekil: 63

her iki kontur da tek ve aynı eğrilerin bölümleriymiş gibi bir görünüm sunarlar. Ancak yine de bu görünüm, bir yarımkubbenin kesinliğinden yoksundur. Görünüm, daha ziyade iki farklı eğikliğin arasında bir uzlaşmayı yansıtmakta ve bu nedenle de, kendi öğeleri içinde dairesel bir kesinliği de korumaktadır. Kubbenin toplam konturu, yarımküre biçiminden bir sapma arzetmektedir. Kubbe sanki yukarı doğru yükseliyormuş gibidir. Görünüme dikey bir yükselme çabası verilmiştir. Ayrıca "A" çizgisinin, bölümün her iki konturu içinde yatay yarıçaplar içerdiği görülmektedir. Bu dikeylikte "B" ve"A" arasındaki alınlık (drum) bölgesi tarafından gizlenmiştir. Dış kubbe "B" den ziyade"A" üzerinde durmaktadır. Bu, konturların taban ile bir dik açı biçiminde değil eğik şekilde karşılaştıkları anlamına gelmektedir. Dış kubbe, doğrudan yukarı doğru yükscleceği yerde içeri doğru eğilmekte ve bu durum, meyilli bir eğilme yani bir ağırlık etkisi yaratmaktadır. Tüm bu dinamik unsurların titiz bir biçimde denelcnişi, bütünün karmaşık, aynı ölçüde de birleştirilmiş bir biçimde ifade edilmesini sağlamaktadır. Wölflin'e göre, "Ağırlığın simgesel görünümü, tinsel özgürleşmenin ifadesi tarafından sürdürülmektedir, ancak egemen durumda olan da, bu ifadedir". Bu nedenle, Michelangelo'nun kubbesi 'Barok ruhuna genelde hakim paradoksu" temsil etmektedir.

C- İfadenin Önceliği

Görsel bir örüntü tarafından iletilen güçlerin etkisi tıpkı biçim ya da renk gibi, algılanan nesnenin temel bir bölümünü oluşturmaktadır. Baştan beri, algılama olgusunu biçimlerin, uzaklıkların, renklerin devinimlerin "kaydedilişi" biçiminde düşünmeye şartlanmışızdır.Gerçekte insan zihni, ölçülebilen bu özelliklerin farkına oldukça yakın bir geçmişte varabilmiştir. Yirminci yüzyılın Batı insanında bile bu yeti, özel birtakım koşulları gerektirmektedir. Bu özellikler, bir bilim adamından, bir mühendisten ya da örneğin bir müşterinin bel ölçüsünü, bir rujun tonunu ya da bir valizin ağırlığını tahmin eden bir satıcıdan beklenen davranışlar olmaktadır. Ancak, bir şöminenin önünde oturup alevleri gözlemlediğimde, kırmızının birtakım tonlarını, parlaklığın çeşitli derecelerini, belirli bir hızda hareket eden ve geometrik olarak belirlenebilen birtakım şekilleri algılayabilirim. Yırtıcı yalımların zarif oyunlarını ve onların canlı renklerini görebilirim. Bir insanın çehresini "sinirli", "gergin" ve "dikkati

yoğunlaşmış" olarak algılayıp anımsayabilmek, aynı çehreyi üçgen biçimde, çekik kaslı, ince dudaklı olarak anımsayabilmekten daha kolaydır. İfadenin önceliği, bilim ağırlıklı bir eğitim gören yetişkinlerde bir ölçüde değişikliğe uğramış olsa da, çocuklarda ve ilkellerde, Werner ve Kohler'in de göstermiş olduğu gibi, oldukça çarpıcı bir biçimde belirginleşmektedir. Bir dağın profilden görünüşü yumuşaktır ya da tehdit edercesine serttir. Bir iskemlenin üzerine bırakılıveren bir battaniye bükülmüş, hazin ve yorgundur.

Fizyognomik özelliklerin öncelik kazanmalarına şaşmamak gerekir. Duyu organlarımız salt kendileri için çalışan ve kendi kendilerine yeten kayıt aygıtları değillerdir ve bulundukları çevreye uygun tepkiler geliştirebilmek üzere organizma tarafından geliştirilmişlerdir. Organizma genelde -konum, güç, yön gibi kendi çevresinde etkin bir biçimde var olan güçlerle ilgilenir. Düşmanlık ya da dostluk gibi unsurlar, güçlerle ilgili niteliklerdir ve güçlerin algılanabilen nitelikleri de bizim ifade ettiğimiz unsuru yaratmaktadır. Gündelik yaşamda görüm'ün (vision) temel unsuru ifade ise, aynı durumun sanatçının dünyaya bakış biçimi için de geçerli olması gerekmektedir. İfade ile ilgili nitelikler sanatçı için birer iletişim aracı oluşturmaktadır. Bu nitelikler, sanatçının dikkatini ele geçirir ve bunlar aracılığıyla sanatçı kendi deneyimlerini kavrar. Sonuçta bu nitelikler, sanatçının yarattığı görsel örüntülerin biçimlerini belirler. Bu nedenle temelde sanat eğitimi öğrencilerin bu nitelikler konusundaki duyarlılıklarının geliştirilmesi ve kendilerine ifadenin, kalemin, fırçanın ya da keskinin her darbesinde sanatçıyı yönlendiren bir ölçüt olarak görülmesi gerektiği gerçeğine dayanması gerekir. Gerçekten de, çoğu başarılı sanat öğretmeninin yaptığı da budur. Ancak çoğu kez, öğrencinin ifade ile ilgili olarak kendiliğinden geliştirdiği duyarlılık cılız olabilir, engellenebilir ve bastırılabilir. Örneğin; öğrencilere modelle ilgili konturların, noktaların göreceli pozisyonlarının ve kütlelerin şekillerinin tam ve kesin uzunluk ve yönlerde çizilmesinin öğretilmesini öngören çağdışı ama henüz yürürlükten kaldırılamamış bir yöntem bulunmaktadır. Diğer bir deyişle; öğrencilerden algıladıkları nesnenin geometrik-teknik özellikleri üzerinde yoğunlaşmaları beklenmektedir. Aynı yöntemin çağdaş uyarlanışında ise genç sanatçı, modeli, kütleler, yüzeyler ya da yönlerden oluşan bir konfigürasyon olarak düşünmeye zorlanmaktadır.

Bu uygulamada da ilgi, geometrik-teknik niteliklerin üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu öğretim yöntemi kendiliğinden görüm (spontane viziyon) yerine, bilimsel tanımı ilgilendiren ilkeleri izlemektedir. Fakat konuya farklı yaklaşan sanat öğreticileri de vardır. Örneğin, omuzlarını kamburlaşurmış bir şekilde yerde oturmakta olan bir model ile ilgili bir çalışma yapıldığında, bu tür öğretmenler öğrencilere, figürün bir üçgen içine yerleştirilebileceğini söyleyerek başlangıç yapmazlar. Bunun yerine öğrencilere, figürün iletiği ifade konusunda sorular sorarlar ve karşılığında da yerde oturmakta olan figürün gergin, eli kolu bağlı ve gizil güç içeren bir "biçim" olduğu konusunda yanıtlar alabilirler. Bu noktada hoca, öğrencilerden öne sürdükleri niteliği belirtmelerini ister. Bu eylemi yerine getirirken öğrenci, oranların ve yönlerin farkına varacaktır. Ancak bu farkına varış, figürün geometrik özellikleri biçiminde olmayacaktır. Bu biçimsel özellikler, yani istenen özellikler, işlevsel yönden başta gözlemlenen ifadeye göre algılanacaktır ve her fırça ya da kalem darbesinin doğruluğu ya da yanlışlığı, söz konusu darbenin dinamik zihin durumunu yakalayıp yakalayamadığı temeline göre değerlendirecektir. Aynı şekilde bir tasarım dersinde sanatçıya bir dairenin, tüm noktaları bir merkezden eşit uzaklıkta bulunan sürekli bir eğiklik değil; herşeyden önce yoğun, sert ve dingin bir şekil olduğu belirtilmelidir. Öğrenci bir kez yuvarlaklığın dairesellikle özdeş olmadığını kavradıktan sonra, yapısal mantığı ifade edilen kavram tarafından denetlenebilen bir tasarımı gerçekleştirme uğraşına girebilir.

Zihnin yapay bir yaklaşım sonucu biçimsel nitelikler üzerinde yoğunlaşması, öğrenciyi, sayılamayacak denli çok sayıda ve eşit ölçüde geçerliliği olan biçimsel nitelikler karşısında hangi modeli seçebileceği konusunda bir açmaza sokacaktır. Oysa, ifade ile doğrudan ilişkili bir tema, aynı öğrenciye amacına uygun biçime ulaşma konusunda bir yol gösterici olacaktır. Burada savunduğumuz, "kendi kendini ifade" olarak adlandırılan yöntem değildir. Kendi kendini ifade (self expression) yöntemi, sunulacak olan temanın işlevini önemsemez, hatta tümüyle ortadan kaldırır. Böyle bir durumda önerilen, içte hissedilenin edilgin bir biçimde yansıtılarak dışa akıtılmasıdır. Oysa, burada açıklanan yöntem, örgütleyici tüm güçlerin, sunulan nesne ile sınırlandırılan ifade üzerinde etkin ve disiplinli bir şekilde yoğunlaşurılmasını gerektirmektedir.

Sanatçının ifade unsurunu başarılı bir şekilde aktarabilmesi için, herşeyden önce salt biçimsel teknikle ilgili uygulamalar yapması gerektiği düşüncesi tartışmaya açık bir fikir olabilir. Ancak sanatsal oluşumun doğal düzenini ters çeviren kavram da kesinlikle bu olmaktadır. Gerçekten de, bütün başarılı uygulamalarda, büyük ölçüde bir ifade unsuru izleriz. Teknik yönden kesinlik içeren hareketleri elde edebilmek için örneğin bir dans öğretmeni öğrencilerinden "geometrik" yönden tanımlanabilen hareketler yerine, doğru hareketlerle yaratılabilen ve bedenin yukarı doğru yükselişini, saldırısını ya da teslim oluşunu betimleyen adale hareketlerini gerçekleştirmelerini istemelidir.

D- Doğanın Fizyogonomisi

İfadenin algılanışı da bu yönden zorunlu olarak -hatta birincil yönden- dıştan gözlemlenilen belirtiler aracılığı ile başka bir insanın zihin durumunu ortaya çıkarmamıza yardımcı olmak zorunda değildir. Kohler, insanların, herhangi bir davranışın yansıttığı fiziksel deneyimin farkında olmak yerine, genelde ifadeyi yansıtan fiziksel davranışları algıladıklarını ve bir tepki geliştirdiklerini vurgulamıştır. Süratli, doğrudan, enerjik hareketler içinde olan bir insanın karşıtını yavaş, neşesiz, ilgisiz ve canlılığını yitirmiş bir insanın davranışlarıyla tanımlarız. Ancak bu görünümün gerisinde yatan ve ona anlam kazandıran fiziksel bitkinliğin ya da hareketliliğin nedenleri üzerinde hiç düşünmeyiz. Bitkinlik ya da hareketlilik, fiziksel ifadenin içinde zaten yer almaktadır; bu nedenle de, herhangi bir biçimde bu davranışlar, örneğin katranın yavaş yavaş akışından, ya da telefon zilinin hırçın bir biçimde çalışından ayırdedilemezler. Bir iş görüşmesi sırasında, herhangi bir kişinin, diğer bir insanın yüz ifadeleri ve hareketlerinden onun düşüncelerini okuyabilmek için büyük bir çaba harcayabileceği doğrudur: "Şimdi ne yapacaktır? Bu durumu nasıl karşılamaktadır acaba?" Ancak böyle durumlarda biz, ifadenin algılanışında açık bir biçimde ortada bulunanların ötesine geçeriz ve gördüğümüzü, dış görünümün "ötesinde" bulunması olası zihinsel süreçlere uygularız.

Özellikle sanat yapıtlarının içeriği, dansçının yaşadığını varsaydığı zihin durumları, ya da imgelerimizin bir Maria Magdalena ya da Sebastian'a yüklediğimiz anlam değildir. Yapıtın tözünü oluşturan şey,

onun gözle görülen örüntüsü olmaktadır. Bu nedenle de ifade, bizim bir bilince sahip olduğunu varsaydığımız canlı organizmalarla sınırlandırılmamıştır. Sarp bir kaya, bir soyut ağaç, günbatımının renkleri, bir duvar üzerindeki çatlaklar, düşen bir yaprak, akan bir çeşme, hatta yalnızca tek bir çizgi ya da bir renkten başka bir şey olmayan bir imge, sinema perdesi üzerinde dans eden soyut bir şekil insan bedeni kadar ifade içerebilir ve sanatçıya da aynı ölçüde yol gösterebilir. Hatta bazı bakımlardan daha da yararlı oldukları söylenebilir. Zira insan bedeni, özellikle karmaşık bir örüntüdür ve onu ifade edilebilen bir şekil ya da hareket düzeyine indirgeyebilmek, pek de kolay olmamaktadır. Ayrıca insan bedeninin görsel olmayan pek çok bağlantısı da bulunmaktadır. İnsan bedeni hiç te kolay değildir ve en güç sanatsal ifade araçlarından biridir.

İnsan olmayan nesnelerin de gerçek anlamda fizyonomik özelliklere sahip oldukları gerçeği, bir yanılsama sonucu, empati (katılım), insanbiçimcilik (antropomorphism), ilkel bir animizm gibi nedenler sonucu bu nesnelere insana özgü ifadeler yüklendiği konusunda hayli yaygın olan bir varsayım tarafından gizlenmiştir. Ancak eğer ifade, algısal modellerde içkin biçimde yer alan bir özellikse, insan figüründe ifadeye ilişkin belirtileri, daha genel bir olgunun özel bir durumu olarak açıklamak gerekir. Bir nesnenin ifadesini insanın bir zihin durumu ile açıklamak ise, ikinci derecede bir oluşumdur. Bir soyut ağaç resmi, hüzünlü bir insana benzediğinden dolayı hüzünlü görünmez. Daha doğru bir deyişle, bu ağacının dallarının biçimi, yönü ve esnekliği, edilgen bir havada asılmışlık ifadesini iletir ki, bizim "hüzün" dedğimiz ruh ve beden durumu ile bir karşılaştırma yapma fikri, burada ikincil durumda kendini hissettirmektedir. Bir tapınağın sütunları, kendimizi onların yerine koyduğumuzdan dolayı bu derece çarpıcı bir biçimde çatının ağırlığını taşımak üzere yukarı doğru yükselmeye çalışmaz. Bunun nedeni, sütunların konumlarının, oranlarının ve biçimlerinin görünümlerinin büyük bir dikkatle, arzu edilen ifadeyi içerecek biçimde seçilmiş olmalarıdır. Ancak bu amaçla ve böyle oldukları durumlarda eğer arzu ediyorsak, sütunlara bir "yakınlık" duyabiliriz. Uygun biçimde tasarlanmış olan bir tapınak, hiçbir "empati"nin oluşmasına fırsat vermez.

Görsel ifadeyi insan duygularının yansıması olarak tanımlamak iki

yönden yanıltıcı olabilir: Birincisi olarak böyle bir tanım, bizim ifadenin kökenlerini, algılanan örüntü ile beynin görüm alanının bu örüntüye karşı gösterdiği tepkide yer aldığı gerçeğini göz ardı etmemize yol açar; ikinci olarak ise böyle bir tanım, ifade edilen unsurun alanını gereksiz yere küçültmektedir. Biz, ifadenin temelinde yatan özelliğin, güçlerin oluşturduğu bir gruplaşma konfigürasyonu olduğunu ortaya çıkarttık. Bu tür bir gruplaşma bizi ilgilendirmektedir. Çünkü bu yalnızca görünümü olarak ortaya çıktığı nesne için değil, aynı zamanda genelde fiziksel ve zihinsel dünya için de önem taşır. Yükseliş ve düşüş, üstünlük ve teslim olma, güç ve güçsüzlük, uyum ve uyumsuzluk, mücadele ve boyun eğme gibi motifler hertürlü varoluşun temelini teşkil etmektedir. Bu motifleri, kendi zihnimizde, diğer kişilerle olan ilişkilerimizde, insan topluluklarında ve doğa olaylarında her zaman bulmak mümkündür. İfadenin algılanışı, ancak bu algılayış içinde kendi duygularımızın ötesinde bir deneyimi yaşayabildiğimizde tinsel görevini tamamlamış sayılabilmektedir. Bize içimizde kıpırdanan duyguların, tüm evrende var olan güçlerin yalnızca kendimizde ortaya çıkan bireysel yansımaları olduğunu göstermektedirler. Bu şekilde, bütünlük içinde ve bu bütünlüğün içsel birliğindeki yerimizin ayrımına varabiliriz.

Bazı nesneler ve olaylar güçlerin altında yer alan "örüntüler" bağlamında birbirlerine benzerler bazılarında ise bu tür benzerlikler bulunmaz. Bu nedenle, anlatımsal görünüş (expressive appearance) temeline göre gözümüz var olan tüm nesnelerle ilgili olarak kendiliğinden cins ve türlerin ayrımını belirleyip bir sınıflandırma geliştirmektedir. Bu türden algısal bir sınıflandırma, diğer kategorilerin önerdiği düzenlemelerle kesişmektedir. Özellikle çağdaş Batı uygarlığında canlı ve cansız nesneler, insanlar ve insan olmayan yaratıklar, zihinsel ve fiziksel özellikler arasında kesin bir ayrım bulunur. Ancak, anlatımsal nitelikler bağlamında, belirtilen bir şahsın kişiliği bir diğer insandan çok, özel tür bir ağaca daha yakın olabilir. Bir insan topluluğunda ilişkilerin durumu, bir fırtına öncesinde gökyüzünün aldığı duruma benzeyebilir. Ayrıca, bilimsel ve ekonomik düşünce biçimimiz nesnelerin tanımını, onları dış görünüş dinamiklerinden ziyade bir takım ölçülere bağlı olarak yapmamızı sağlamaktadır. Herhangi bir şeyin yararlı ya da yararsız, dost ya da düşman olduğunu belirleyebilmemiz

için kullandığımız ölçütler, çocuklar ve ilkellerin zihinlerinde bu şeylerin sahip oldukları dış ifadelerle ilgili bağlantılarını kopartmıştır. Bir ev ya da bir iskemle bizim kullanım ile ilgili amaçlarımıza uyuyor ise, o nesnenin dış görünümünün bizim yaşam tarzımızı ifade edip etmediğini düşünmeyi sürdürebiliriz. İş ilişkilerinde de, bir insanı tanımlarken, nüfus sayımı sırasında onun hakkında edinilen verilerden yararlanırız: Gelir düzeyi, yaşı, pozisyonu, milliyeti ya da soyu yani, dış ifadesinden anlaşılabilecek olan ve o bireyin iç yapısını yansıtan nitelikleri dışlayan birtakım kategorilere başvururuz.

İlkel diller, algılara dayalı sınıflandırmalardan çıkarsanan dünya hakkında bize bir fikir verebilirler. Daha ziyade soyut bir biçimde "hareket" kavramını imleyen "yürümek" fiili yerine, Afrikalı Ewe kabilesinin dilinde, o hareketin ifadesi ile ilgili tüm anlatımsal özelliklere bağlı olarak, her çeşit yürüyüş biçimini belirleyen değişik terimler bulunmaktadır. Örneğin, "kolları ve bacakları titreyen küçük bir adamın yürüyüşünü", "sakat bir adam gibi tek bacağını sürükleyerek yürüyen bir kimsenin yürüyüşünü" "bir bacağını öne atarak yürüyen uzun baçaklı bir adamın yürüyüşünü", "ağır ağır giden cüsseli bir adamın yürüyüşünü", "önüne bakmadan, şaşkın bir şekilde yapılan yürüyüşü", "ileri doğru atılan kararlı ve enerjik bir adımı" ve diğer bir çok yürüyüş biçimini betimleyen çeşitli terimler bulunmaktadır. Bu ayrımlar salt estetik duyarlık amacıyla değil, yürüyüşü ifade ile ilgili niteliklerin ne tür bir insanın yürüdüğü ve bu yürüyen kimsenin o anki amacının ne olduğu konusunda önemli bir takım kılgısal bilgileri ortaya çıkarttığına inanıldığı için yapılmaktadır.

İlkel dillerin, bizim hiç te gerekli görmediğimiz bir takım alt sınıflandırmalar açısından bu derece zengin olmalarının bizleri şaşırtmasına karşın, yine bu dillerde bizlere önemsiz ya da saçma gelebilecek bir takım genellemelere de rastlanmaktadır. Örneğin, Klamath Kızılderililerinin dilinde, benzer görünüm ya da hareketlere sahip olan nesneler için bir takım örnekler bulunmaktadır. Bu türden bir örnek, bir nesnenin ya da bir halkanın yuvarlak ya da küresel; silindir şeklinde, disk şeklinde, ya da soğan şeklinde eğimli dış yüzeyini ya da bu tür bir biçime sahip bir nesne ile gerçekleştirilen bir eylemi; veya bedenin, kolların, ellerin, ya da bir bedenin herhangi bir diğer bölümünün dairesel ya da yarım dairesel bir devinimini tanımlayabilir.

Bu nedenle de bu örnek bulutlar, görsel nesneler, yeryüzünün yuvarlak tepeleri, yuvarlak ya da soğan şeklindeki meyvalar (genelde dairesel biçime sahip) kaşlar ya da konutlarla bağlantılı olarak da tanımlamalarda bulunabilir. Bu örnek ayrıca (genelde çember biçiminde olduklarından dolayı) hayvan grupları, yapıları çevreleyen duvar ya da çitler, sosyal toplantılar için de kullanılır. (*)

Bu tür sınıflandırmalar, bizim düşünce biçimimize göre çok farklı mekanlara ait ve bizimle çok az, ya da hiç ortak noktası bulunmayan şeyleri bir araya getirirler. Aynı zamanda, ilkel dilin bu özellikleri bize gerçekte birbirinden tümüyle farklı nesneleri bir eğretileme ile birleştirmeye yönelik şiirsel alışkanlığın, sanatçılar tarafından yaratılan karmaşık bir buluş olmadığını ve bu sürecin, deneyim dünyasına evrensel ve kendiğilinden yaklaşabilme yönteminden çıkarsandığını ve bu yönteme dayalı olduğunu da anımsatır.

George Breaque sanatçıya, "benzer olmayanlar arasındaki ortaklıkları" aramayı salık verir. Bu nedenle şair "kırlangıç gökyüzünü bıçaklıyor" diyebilmekte ve böylelikle de kırlangıçtan bir bıçak yapabilmektedir. Mecazlamanın görevi altta yatan örüntü dışında ortak hiç bir özelliği olmayan nesnelerin bileşimi aracılığı ile okuru şeyler dünyasının somut kabuğunu yararak içine girebilmesini sağlamaktır. Bununla birlikte, böyle bir aracın başarılı olabilmesi için okura, kendi gündelik deneyimleri içinde, tüm görünüm ve etkinliklerinin simgesel ya da "metaforik" çağrışımlarına karşı canlı bir duyarlılığın bulunması gerekmektedir. Örneğin, ne denli hafif olursa olsun vurma ve kırma eylemleri, saldırma ve yok etme düşüncelerini sezdirir. Her türlü yükselme eyleminde -merdiven çıkma bile olsa- zafer ve başarı ile ilgili bir anıştırma yer almaktadır. Bir sabah vakti, güneşlikler kaldırılmış ve oda gün ışığına boğulmuşsa, basit bir aydınlanma değişiminin ötesinde bir şeyler beklenebilmektedir. Gerçek bir kültüre ait bilgeliğin bir özelliği de somut bir olayda ifade edilen simgesel anlamlarla ilgili olan farkındalığın sürekliliği, özelin içinde evrenselin varlığının hissedilişi olmaktadır. Bu, tüm gündelik arayışlara bir önem ve soyluluk kazandırır ve üzerinde sanatların gelişebileceği uygun bir temel hazırlar. Patolojik bir aşırılık olduğunda bu kendiliğinden simgecilik,

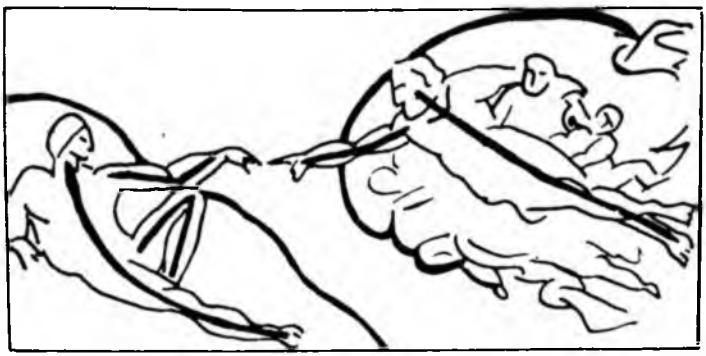
(6) Arnheim, Rudolf.a.g.e., s. 152

ruhbilimcilerin psikosomatik ve diğer belirtilerin "organsal konuşması" olarak adlandırıldıkları bir durum ile kendilerini belli ederler. Yaşamlarında "kolayca yutmadıkları" bir gerçeğin var olmasından dolayı yutma güçlüğü çeken, ya da bilinçaltlarında duydukları bir suçluluk duygusundan dolayı kendilerini her gün saatlerce yıkanmaya ve temizlik yapmaya zorunlu hisseden insanlar bu duruma örnek olarak gösterilebilirler.

E- Sanatta Simgeler

Terimin daha iyi bilinen bir anlamıyla, bir sanat yapıtını "simgesel" olarak nitelendirebilmemiz için, söz konusu yapıtın tek tek sunduğu gerçeklerin, yapıtın derinliklerinde yer alan bir ana fikirle bağlantılı olarak kavranması gerekmektedir. Han masasını çevreleyen bir grup köylüyü betimleyen Flemenk tarzı bir resmin simgecilikten yoksun olduğu söylenebilir. Ancak Titian, simetrik bir biçimde bir kuyunun başında durmuş biri giysili, diğeri çıplak iki kadını gösteren bir tablo yaptığında, ya da elinde bir kadeh tutan ve bulutlardan yukarı yükselen bir kürenin üzerinde yer alan kanatlı bir kadını gösteren Dürer'in bir kabartmasında, bir düşünceyi iletmek üzere gizemsel bir görünümün yaratılmış olduğundan hiç şüphemiz yoktur. Böyle bir simgecilik örneği dinsel sanatı alegorilerinde rastlanan resim diliyle standartlaşırılmıştır. Zambak Meryem'in bakireliğini simgeler; kuzular İsa'nın havarileridir; Ya da bir gölden su içen iki geyik inananların yeniden yaratılışını göstermektedir. Fakat simgesel anlam ancak akıl yürütmelerimizin ya da öğrendiklerimizin konu hakkında bize belirttikleri tarafından ancak dolaylı bir biçimde ifade edilebilir. Belli başlı sanat yapıtlarında en derin anlamı taşıyan unsur, oluşturulan örüntünün algısal özellikleri tarafından güçlü ve dolaysız bir biçimde göze iletilmektedir. Micheangelo'nun Sistine Kilisesi'nin tavanında yer alan "İnsanın yaradılışı" adlı freskin öyküsü (Şekil;), Yaradılış'ı (Genesis) okumuş bulunan herkes tarafından anlaşılabilmektedir. Ancak söz konusu öykü bile daha etkili görünebilmesi ve daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla bir değişikliğe uğramıştır. Kilden yapılan bir bedene üflenen bir yaşam nefesi ile ona canlı bir ruh kazandırma yerine- anlatımsal bir örüntüye kolayca aktarılamayacak bir motif- Tanrı, Adem'in koluna doğru uzanmaktadır. Öyle ki, sanki can veren bir kıvılcım, yaratıcıdan yaratılana, bir parmak ucundan diğer bir parmak ucuna doğru ak-

tarılmaktadr. Kolun oluşturduğu köprü, iki dünyayı birleştirmektedir: Tanrıyı kuşatan ve diagonal biçimde onun bedenini ileri doğru hareket halinde betimleyen, kendi içinde bir bütün oluşturan ve eksiksiz olarak tasarlanan bölüm, ve edilgenliğin geriye doğru eğik biçimde ifade edilen ve düz biçimde betimlenen yer dilimi. Ayrıca, Adem'in bedeninin yer aldığı iç bükey eğride de edilgenlik unsuru bulunmaktadır. Beden yere uzanmış durumdadır ve yaklaşan Yaradan'ın çekim gücü tarafından kısmen yükselebilmiştir. Ayağa kalkıp yürüyebilme arzusu ve gizil gücü sol bacakta yardımcı bir izlek olarak ortaya çıkmştır ve sol bacak aynı zamanda Tanrı'nın güçlü koluna hiç de benzemeyen Adem'in koluna da bir destek sağlamaktadır.



Şekil: 64

Buraya kadar yaptığımız çözümleme, resimsel kompozisyonun yapısal iskeletinin, öykünün dinamik örüntüsünü ortaya çıkarttığını göstermektedir. Edilgen bir nesne ile temas kuran etkin bir güç vardır ve bu temas ile elde ettiği enerji, edilgen varlığa can vermektedir. Öykünün özü, gözlemcinin gözüne ilk bakışta çarpan özellikte; yani yapıtta hakim olan algısal örüntüde yer almaktadır. Bu örüntüde- sinir sistemi tarafından basit bir biçimde algılanmak yerine, örüntüye

karşılık veren bir güç grubu tarafından uyandırıldığından dolayı gözlemcinin tepkisi, salt bir dış nesneyi algılamanın ötesindedir. Öykünün anlamını tanımlayan güçler, gözlemcide etkin bir durumu belirlerler ve sanat deneyimini edilgen biçimde bilgi edinmeden ayıran, uyarıcı bir katılım duygusunu yaratırlar. Ancak, dahası da var: Yapısal örüntü yapıtta sunulmuş olan öykünün anlamını yalnızca açıklamakla kalmaz. Bu örüntü tarafından ortaya çıkartılan dinamik konu, İncil'in anlatmış olduğu, elde bulunan bölüm ile de sınırlandırılmış değildir ve tinsel ve fiziksel dünyada meydana gelebilecek olan tüm durumlar için de geçerlidir. Algısal örüntü yalnızca insanoğlunun yaradılışının öyküsünün anlaşılabilmesi için bir araç değildir. Çünkü aynı zamanda evrensel bir özellik de taşımaktadır. Bu nedenle de soyuttur ve insan gözünün onu görebilmesi için "Yaratılış" olgusunun ete kemiğe bürünmesi gerekmektedir. Bir yapıtın algısal örüntüsü, ne salt isteğe göre tasarlanmışur, ne de şekillerin ve renklerin salt biçimsel bir oyunudur. Aynı şekilde de, konu ne keyfidir, ne de önemsizdir. Soyut bir izleğin somut bir biçimde uygulanabilmesi için biçimsel örüntü ile kesin bir ilişki kurmuştur. Yalnızca örüntü üzerinde yoğunlaşan bir uzman, yapıta salt konusu için yönelen bir sanat meraklısı kadar haksız davranmaktadır. Whistler annesinin portresine "Gri ve Siyah İle Düzenleme" adını verdiğinde, resmi tıpkı, ona baktığında yalnızca oturan soylu bir bayanı gören bir göz gibi, tek yönlü olarak işlemiştir.

Ne biçimsel tavır, ne de konu tek başına o yapıtın en son içeriğini oluşturur. Her iki unsur da sanatsal biçimin özellikleridir. Bu unsurlar, göze görülmeyen evrensele bir biçim kazandırmak görevini yerine getirirler.

F- Ruh çözümsel (psikoanalitik) Yöntem:

Ruhçözümsel yöntemi geliştiren yazarların sanatsal simgelerle ilgili olarak geliştirdikleri yorumları şüphe ile karşılamamızın nedenleri açıkça bellidir: Bu tür yazarlar analizlerinde her şeyden önce, sanatsal nesneyi (rahim, cinsel organlar, ya da sanatçının anası ya da babası gibi) diğer bir nesnenin sunuluşu biçiminde yorumlamaktadırlar. Bu yaklaşımın aşırı örneklerine örneğin Groddeck'in "Simge Olarak İnsan" adlı kitabında rastlıyoruz. Groddeck söz gelimi Rembrant'ın "anatomi" adlı tablosunda, geriden öne doğru figürleri ve "Lacoon" daki grupta yer alan figürleri erkek cinsel uzvunun uyarılma ve gevşeme evrelerinin bir sunuluşu olarak yorumlamaktadır. Bu tür yorumlara karşı en

yaygın biçimde yapılan itiraz, cinselliğin insanın tek ve en önemli deneyimi olduğu, ve tüm diğer unsurların cinsellik bağlamında incelenmesi gerektiği görüşüne yöneliktir. Ruhbilimciler bu varsayımın kanıtlanmadığını vurgulamışlardır. Eniyi durumda bu kuram, birtakım psiko- nörotik bireyler ya da aşırı derecede önemsenen cinselliğin katı ahlaki kısıtlamalarının oluşturduğu bir "barajın" arkasında biriktiği ya da yaşamla ilgili tüm diğer amaçların taşıdıkları önemin olumsuz toplumsal koşullar altında oluşan anlamsız bir varoluş tarafından yoksunlaştırıldıkları kültürel dönemler için geçerliliğini korur. Jung'un bu bağlamda belirttiği gibi: "Herkes bilir ki, şiddetli bir diş ağrısı duyduğumuzda, bu ağıdan başka hiçbir şey düşünemeyiz." Ancak diğer bir itiraz daha da anlamlı görülmektedir. Buna göre Ruhçözümsel kuram bir sanat yapıtının gözle görülen unsurlarını eşit ölçüde somut ve erkin unsurların sunuluşu biçiminde tanımlamaktadır.

Eğer bir ustanın herhangi bir yapıtının derinlerine indiğimizde karşılaştığımız, salt bir takım organlar ve insan bedeninin birtakım işlevleri, ya da sanatçının bir yakın akrabası ise elimizde olmadan sanatı bu derece evrensel ve insan zihninin bu denli önemli bir yaratısı kılan özelliğin ne olabileceğini düşünürüz. Bu durumda yapıtın ilettiği mesaj acınacak derecede belirgin olacaktır. Konu üzerinde biraz düşünmek bile bize cinselliğin diğer herhangi bir insan deneyiminden daha fazla kesin, ya da daha simgesel olmadığını gösterecektir. Sanatlarda da genel kullanımda olduğu gibi "tarafsız" durumlar genelde örtülü bir cinsel anlamı ima edecek biçimde kullanılmaktadır. Örneğin, Rabellais kocaları "keşişlere dikkat etmeleri" konusunda uyarmaktadır; "çünkü bir manastırın çan kulesinin gölgesi bile doğurgandır!" Ancak aynı şekilde "tarafsız" durumların renkli cinsel imgelerle betimlendiği sanatsal incelikten yoksun durumlarla da karşılaştığımız olur. Bu nedenledir ki, Cezanne, gerçek sanatı kötü sanattan ayırırken sık sık "bien couillard" ve "pas cuilliard" sıfatlarını kullanırdı. Cinselliğin çok daha yüksek soyut bir gücü imlemesi, bizim amaçlarımız açısından büyük önem taşımaktadır. "Antik Çağlarda yaygın biçimde rastlandığı gibi, bugün de ilkel insanlar" Fallik simgeleri özgürce kullanılar; ancak törensel bir simge olan "Fallus" ile "Penis"i birbirine karıştırmak, bu insanların akıllarının ucundan bile geçmez; Onlar her zaman fallus'u yaratıcılık, iyileştiricilik ve verimli-

lik gücü olarak ele alırlar. Lehman'ın deyişi ile "O,olağanüstü bir biçimde gücü olandır!"

Aynı şekilde son yıllarda bazı ruhçözümcüler, öyküsel planı daha az kısıtlı bir biçimde yorumlamaya başlamışlardır. Örneğin Erich Fromm İncil'de bulunan Yunus (Johannas) öyküsünü şu sekilde yorumlamaktadır:"... Birbirini izleyen bir dizi simgelerle karşlaşırız: Gemiye gidiş, geminin karnına giriş, uykuya dalış, okyanusa giriş, ve balığın karnında oluş. Tüm bu simgeler aynı iç deneyimi simgelemektedir: Korunma ve yaratılmışlık durumu, diğer insanlarla iletişim kurmaktan emniyetli bir biçimde geri çekiliş." Bir somut nesnenin yerine eşit derecede somut diğer bir nesneyi koyan simgesel yorumlar, her zaman isteğe bağlı olarak geliştirilmiştir ve kanıtlanamaz. Belirli bir çağrışımın, geçmişte, ya da gözlemcinin bilinç düzeyinde veya bilinçaltında yer alıp almadığını söyleyebilmek elimize o çağrışımla ilgili doğrudan- ve gerektiğinde bir derinlik analizini gerektirebilen bir bilgi geçmedikçe, mümkün olamamaktadır. Gelenekler tarafından standartlaştırılmış bulunan ya da benzer görünüme sahip farklı nesnelerin sunuluşu olarak kabul edilmedikçe yapıtın belirgin içeriğinin garipsendiği ve doğrulanmadığı bir kaç durumun dışında sanat yapıtı bu tür bir bilgiyi iletmez. Bir sanat yapıtının derinlerinde yatan temanın her zaman sonsuz sayıdaki somut durumlara uygulanabilecek derecede evrensel olmasından dolayı bir gözlemci, söz konusu yapıtı, zihninde yer alan herhangi bir durumla bağdaştırmakta güçlük çekmeyecektir. Ancak bir gözlemci tarafından kendi düşüne yanıt olarak ortaya çıkan çağrışımlar, söz konusu düşün, gözlemcinin zihninin kendiliğinden ürettiği bir süreç olmasından dolayı, genelde söz konusu sanat yapıtını açıklamaktan çok, bu tür anlamsal açıklamaların ötesinde kişisel tepkilerdir. Bu gerçek, sanatçının kendisi içinde geçerlidir. Bir yapıtın geliştirdiği ilk kavram, önceleri düş kadar özel olabilir. Ancak yaratıcı süreç boyunca yapıt, sanatçının kesin bir disiplin içinde çalışmasını sürdürmesi ve yapıta ilişkin bu ilk kavram giderek belirgin ve kesin hale gelmesiyle tutarlılık kazanır.

Sonuçta Ruhçözümsel yaklaşımın kendisini ,Fromm'un yaptığı gibi simgesel dili, "Dışdünyayı iç dünyanın bir simgesi, ruhlarımız ve zihinlerimiz için bir simge" biçiminde tanımlayarak oldukça sınırlandırmış olmaktadır diyebiliriz.

Kuşkusuz, sanatçılar genellikle somut dış temalar aracılığı ile göreceli olarak soyut ruhsal durumlar da öne sürerler. Örneğin Freud; Sheakesphare, Oedipus Söylencesi ve Leonardo'nun "Bakire Meryem ve Çocuk ile St. Anne" adlı tablosu ile ilgili ilginç çözümlemeler yapmıştır. Buunla birlikte kapsamı gereksizce daraltmadığımız sürece sanatı salt insan kişiliklerinin yansımaları olarak tanımlayamayız.

Son olarak eklenmelidir ki, Frued'un simgecilerin itiraz edebilecek bir içeriğin kamufle edilebilmesi amacına hizmet ettiklerine ilişkin kanılarının ötesine geçilmiştir. "Ozan ve Düşlem" başlığını taşıyan bir araştırmasında Frued, sanatçının gündüz düşlerini iki yöntem aracılığı ile anlaşılabilir bir duruma getirdiğini belirtmektedir: Ozan, zihninde bencil bir biçimde oluşan gündüz düşlerinin tonunu, bir takım gizlemeler ve değiştirmeler ile yeniden düzenler ve okurlarını salt biçimsel boyutta, yani düşlemlerin sunuluşundaki estetik zevk ile "Baştan çıkartır". Diğer bir deyişle, sanatsal biçim, yapıtın gerçek içeriğini gizlemeye ve ilacın tatsız, tuzsuz özünü "dışgüzellik" şekeri ile kaplamaya yaramaktadır. Frued'un düş simgeleri ile ilgili görüşlerine karşılık olarak Jung, simgelerin mesajı örtmek yerine ortaya çıkarttığını öne sürer. Frued "düşsel ön cephe" den bahsettiğinde gerçekte düşün kendisinden değil, onun bilinmezliğinden sözetmektedir ve bunu yaparken de, düş olgusu üzerindeki kendi yanılgısını yansıtmaktadır. Düşün ön cephenin yalan olduğunu belirtmemizin gerçek nedeni, onu görebilme yeteneğinden yoksun olmamızdır. Oysa bu yeniden yorumlama , düşlerin dili ile sanat yapıtının kullandığı dil konusunda gözlerimizi açacaktır. Uyku esnasında insan zihni, yaşamla ilgili durumların soyut kavramlarla değil, anlamlı imgelerle tanımlandığı daha temel bir düzeye iner. Uykunun içimizde uyandırdığı yaratıcı düş gücüne hayran olmamak elde değildir. İşte sanatçının yaratım sürecinde kullandığı da, uykunun neden olduğu bu resim dilinin gücü olmaktadır.

Sorular ve Tartışma konuları:

1- Bir sanat yapıtında ifade "yapıtın içeriğini oluşturan tek tek nesnelerin ortaya koyduklarının ötesinde bir boyuttur" Bu önermenin nedenlerini örneklerle açıklayınız.

2- Rembrandt'ın son dönem resimleri arasında yer alan "öz portre" konulu yapıtını, "fizyognomik" açıdan inceleyiniz.

3- "İfade ile ilgili hükümler, bireylerin ait oldukları sosyal gruplardan, hazır bir biçimde benimsedikleri birtakım klişelere bağlı olmaktadır" İçinde yaşdığımız toplum açısından bu konuya örnekler vererek bu tür klişelerin etkinliğini tartışınız.

4- İfadenin algılanmasında etkili olan görsel güçleri açıklayınız.

5- Biri maddi, diğeriyse maddi olmamakla birlikte, beden ve zihnen ortak özellikeri konusunda yapılan şey, yapılan araştırmaları açıklayınız.

6- Hareketli (tiyatro-sinema vs.) ya da hareketsiz (resim, heykel) sanat yapıtlarında "ifade" olarak algılanan şey, yapıtın hangi özelliklerinden kaynaklanmaktadır? Yönlendirilmiş gerilim nedir?

7- Mimar Sinan'ın "Şehzade Camii ve Süleymaniye Camii"lerinin geometrik ögelerini inceleyerek bu ünlü sanatçının ortaya koymak istediği ifade konusunda bilgi veriniz.

8- "Görsel bir örüntü'nün çehresi (fizyonomik özellikleri) tarafından belirlenen "ifade" o örüntünün biçimi ve rengi gibi temel bir ifadesidir" Buradan yola çıkarak bir manzara veya non- figüratif bir sanat yapıtını inceleyiniz.

9- Modelden resim çalışmalarında esas olan "ifade tarzı"nedir?" Figür'ün ilettiği ifade" deyince ne anlıyorsunuz?

10- "Sarp bir kaya, soyut bir ağaç, gün batımının renkleri, bir duvar üzerinde çatlaklar, düşen bir yaprak, akan bir çeşme, hatta aslında tek bir çizgi ya da bir renk'ten başka birşey olmayan imge, sinema perdesi üzerinde dans eden soyut bir şekil, bir insan bedeni kadar ifade içerebilir ve sanatçıya aynı ölçüde yol gösterebilir" Bu konuyu sanat yapıtlarından örnekler vererek açıklayınız.

2.8- Görsel çözümlemeye üç örnek:

A- Matem (Lamentation)

Görsel ögelerin yapısal dinamiği ve bunun tablo içeriğiyle ilişkileri konusu Giotto'nun Padua'daki "matem" konulu fresk örneğinde şöyle incelenebilir: (Resim: 6)

Bu tablo'da Giotto, Hz. İsa'nın ölümü ve gök'e yükselişinin öyküsel bir yorumunu yapmaktadır. Bu durum genellikle tablo içeriğindeki plastik öğelerin yatay ve dikey etkileşimini gerektirir. Resimde ölümün yataylığı yerden hafifçe kaldırılarak eğrilen İsa bedeni ile İsa figürünün arkasında terkedilmiştir. Resimdeki bu canlandırmayı daha ileri götüren bir öğe de, İsa'nın bedeninden eğikleşerek ayrılan kollardır. Kendini yenileyerek giden bu hareketler tepe imgesinin diyagonal yükselişiyle gelişip devam etmektedir. Bir insanın yürüyebileceği genişlikte olan bu eğik düzlem tablonun bir yanından diğer yanma; ölümün yataylığından sağ kenarda dik duran insanların dikeyliğine, ve aynı zamanda tablonun sağ kenarı ile sağ üst köşesindeki ağaç imgesinin dikeyliğine doğru yönelir. Tepenin diyagonal uzantısı ağaçla birleşir ve yukarı doğru devam eder. Ağaç bu hareketi tepenin yönelişinden devralır ve onu dik bir yükseliş haline getirir. Ağacın bu kesin-katı dikliği dallar tarafından dört bir tarafa yayılıp genişletilir. Hareket yükseldikçe maddi karakterini kaybeder, uzaya yayılır ve evrensel bir harekete dönüşerek gözden kaybolur. Hareketin her yöne dağılan belirsizliği nedeniyle tepenin diyagonal yükselişi, aynı zamanda bu hareketi aşağı doğru yönlendirir. Bu aşağı doğru gidiş, özellikle vurgulanarak, sağdan sola doğru yönlendirilmiştir. İzleyici bu yönelişi isteksizce takip eder. Çünkü normal algılama yönüne ters bir harekettir bu. Daha önce resmin sağında duran iki adam gibi ayakta duran İsa yıkılmıştır. Yerde yatan ölü İsa bedeni imgesi ile, dik duran figürler arasında titreşimli (stroboskopik) bir hareket vardır. Düşüşün 90 derecelik dönüşü ceset tarafından tamamlanmaktadır. Ölüme yönelik iniş sağdan sola, göğe yükselişe doğru olan hareket ise soldan sağa doğrudur; hareketin bittiği yerde iniş, yükselişe dönüşür.

Melekler gökyüzünde paniğe kapılarak uçuşan kuşlar gibi dağılmışlardır. Meleklerin canlandırdığı bu çaresizlik duygusu derece derece

değil de en uç durumlarıyla belirtilmiştir. Tablonun merkezindeki melekten diğerlerine baktığımızda melek imgelerini, sanki tek bir gövdenin umutsuz çırpınış evreleri gibi görürüz.

Benzer bir şekilde soldaki insan grubu için de şunları söyleyebiliriz:

Elleri bitişik durumda olan kadın figürü, kollarını yana açmış kadın figürünün yanına yerleştirilmiştir.

Aynı derecede bir karşıtlıkla bu karmaşa, yüzleri görülmeyen ve oturan kadın figürleriyle bir ölüm sesizliğine gömülür. Üzüntünün hareketi felç ettiği ve aklı boş bıraktığı bu noktadan duygu yine yükselmeye başlar, üzüntü tarafından çarptılan yüz, sağdaki oturan kadında yeniden ortaya çıkar. Fakat konum hâlâ edilgendir. Bu edilgenlik bir sonraki ileriye doğru ve kadınsı hareket için bir merkez görevi görür. Kadının elleri dizlerde değil, İsa'nın ellerini tutmak üzere ileri doğru uzanmıştır. Bu ileri uzanış sonuçta, bir başka şiddetli karşıt hareket ile oturan kadınların arkasında yer alan Aziz John'un figüründe umutsuzca iki yana açılır.

Tablodaki hareketin bu ikinci temasını şöyle özetliyebiliriz: Dışavurumcu eğri hareketi sağ köşedeki dua eden kadınla başlar, geriye doğru yanındaki elleri açık kadına atlar; oradan yerde oturan çarşaflı kadına geçer. Bu kavis İsa'nın düşüşüyle durdurulmuştur. Ceset figürüyle kırılan kavis ikinci çarşaflı kadın figürüne geçerek, elleri açık bir şekilde ileri doğru çıkan figürde bir duygu patlamasıyla birlikte yukarı doğru yükselir.

Kompozisyondaki bu kavisin ritmik değerleriyle, Bach'ın "Aziz Peter'in ağlayışı" adlı kompozisyonu arasında bir çağrışım söz konusudur.

Yukarıda belirttiğimiz duygu zirvesinin yanında, resmin sağ tarafında olayı sonuçlandıran dikey figürler yer almaktadır. Sağ tarafta tüm bu olanları sessiz bir bakışla izleyen iki adam görürüz. Bu figürler zamansal bir tradejenin ötesinde İsa'nın kurban edilişinin olumlu yönlerini ve doktirinin sağlamlılığını simgelerler.

Başlarının üzerlerinde duran göğe yükseliş ağacı aracılığıyla ruhun ölümsüzlüğü meydana çıkar.

B- Kaynak (La Source)

Bir sanat yapıtında soyut örüntü görsel malzemeyi o şekilde düzenler ki, amaçlanan ifade dolaysız bir biçimde göze aktarılır. Bu durum standart natüralist üslupla yapılmış, ilk bakışta güzellik ve sevimlilik dışında hiçbir belirgin özelliği olmayan bu resmi bile detaylı bir şekilde analiz etmeye başladığımızda kendini belli eder.

1856'da 26 yaşındaki Jean Aguste Dominigue Ingres tarafından yapılan La Source (kaynak)'de görülen şey ayakta, izleyiciye bakan ve omuzunda su testisi taşıyan bir çıplak kız resmidir. İlk bakıştá figürün sadece duygasallık, doğallık gibi nitelikleri ortaya koymakta olduğunu düşünürüz. (Resim: 8)

Resim tarihçisi Richard Muther'e göre tüm Ingres çıplaklarında olduğu gibi bu çıplak resimde de, izleyici sanki bir sanat yapıtıyla karşı karşıya olduğunu unutmaktadr. "Bir tanrı olan sanatçı çıplak insanoğullarını yaratmış gibidir.

Bu görüşü paylaşsak bile şu soruyu sormadan edemeyiz: Örneğin figürün pozisyonu ne kadar gerçeğe uygundur? Eğer resimdeki kızı kanlı canlı bir insan olarak düşünecek olursak, su testisini son derece rahatsız, hatta acı verici bir şekilde taşıdığını görürüz.

Bu küçük buluş bize bir süpriz oluşturur; çünkü figür gözümüze son derece doğal ve basit gibi görünmektedir. Resim düzleminin iki boyutlu dünyasında figüre bu şekilde su testisi taşıtmak mantıksal bir çözüm olarak kabul edilebilir. Çıplak kız, su testisi ve suyun dökülüşü, düzlem üzerinde yan yana sıralanmıştır. Figürün bu yapısı neredeyse "Antik Mısır üslubundan hareketle, açıklık adına duyulan güçlü bir arzu ve bunun sonucu oluşan bir tür gerçekçi düzenlemeden vazgeçişi ortaya koymaktadır.

Yani; figürün bu şekilde tasarlanmış olması doğal olmaktan çok pratik bir çözümdür.

Sağ kolu başın etrafında bu şekilde döndürmek ve böyle bir kaçamakla olayı bu şekilde "çaktırmadan" çözüp, "işi bitirmek" gerçekten de ustalık ve hayalgücü isteyen bir iştir. Dahası, testinin yeri, biçimi ve işlevi bizde önemli çağrışımlar uyandırmaktadır. Testinin gövdesinin, bir anlamda komşusu olan başın, tersine çevrilmiş bir benzeri olduğu söylenebilir. Aralarındaki bu şekilsel benzerlik daha

da ileri götürülebilir: Baş ve testinin bir yarısı serbest diğer yarısı ise azıcık da olsa engellenmiştir. İkisinde de açık kenar üzerinde bir çıkıntı (kulp ya da kulak) bulunmaktadır. İki şekil de sol yana doğru eğiktir. Ayrıca kızın saçıyla, testiden akan suyun dökülüşü arasında da bir bağlantı olduğu ileri sürülebilir. Bu biçimsel kıyaslaşım insan şeklinin hatasız geometrisinin altını çizmekte fakat öğeler arasında kıyaslama yaparken bu nedenle benzerlikler kadar farklılıkları da vurgulamaktadır.

Testinin boş "yüzü" ve karşıt olarak; kızın yüzündeki ifade, izleyiciyle daha bariz bir ilişkinin kurulmasına yol açmaktadır. Testi aynı zamanda suyun akışına izin vermekte, buna karşılık kızın dudakları sımsıkı kapalı durmaktadır, Bu zıtlık yalnızca yüzle sınırlanmamıştır. Testinin "rahimle" olan kavramsal ilintisi aynı zamanda bedenle bir kafiye oluşturmaktadır. Bu benzerlik bize şunu düşündürtür: Testi suyu oluk oluk akıtmakta, oysa bedendeki havsala kilitli kalmaktadır. Kısacık söyliyecek olursak, resim kendine saklanmış, fakat yine de vaad edilen bir kadınlık teması ile oynamaktadır denilebilir.

Bu temanın tüm yanları bazı daha ileri biçimsel buluşlarla geliştirilmektedir: Dizlerin birleştirilmesindeki bakireliğe özgü reddediş, Sağ kolun başa olan sıkı teması, ellerin testiyi kavrayışının yarıyarıya gözlenmesi ve bu kapalılığın tüm vücudun çıplaklığıyla karşı bir hareket oluşturması gibi. Benzer bir karşıtlık figürün duruşunda da karşımıza çıkmaktadır; figürün bir bütün olarak şekli simetrinin dikey bir hattını ortaya koymaktadır, fakat bu simetrinin figürün tümünde kesin olarak sağlandığı söylenemez. Yalnızca yüzde böyle tam simetrik bir durum olduğu söylenebilir (tamamlanmış bir mükemmellik örneği). Bedendeki kollar, göğüsler, kalçalar, dizler ve ayaklar, arada bir belirip kaybolan potansiyel simetri çeşitlemeleridir. (Şekil: 65) Tıpkı simetrideki bu belirsizlikte olduğu gibi figürün dikey ekseninin de hiçbir yerde kesinlik kazanmadığı söylenebilir. Dikey eksen birbirlerini sıfırlayan, daha küçük eksenlerin eğikliklerinden oluşarak ortaya çıkmaktadır. Eksenin yönü kafa, göğüs, kalça, baldırlar ve ayaklarda en az 5 kez değişmektedir.

Figürün tümündeki dik durma hali asıhda sağa sola salınan parçalardan meydana gelmiş bulunmaktadır. Figür bize ölümün değil yaşamın huzurunu (ya da sükûtunu) vermektedir.

Gövdenin bu dalgalanma hareketinde kesinlikle suyla ilgili bir şey vardır. Bu öyle bir şeydir ki; testiden dökülmekte olan sudan bile kat kat güçlüdür. Resimde hareketsiz gibi duran genç kız, aslında testiden akan sudan daha canlıdır. Yani; potansiyel olan bir şey, olgusal olandan daha güçlü ve etkileyicidir.

Gövdenin, üzerinde inşa edilmiş olduğu merkezi-eksen sistemine bir kez daha bakacak olursak görürürüz ki; eksen parçaları yukarıda ve aşağıda kısa, gövde ortasında ise hayli uzundur. Bir tür ölçü "kreşendosu" kafadan başlayarak, ayaklara kadar inmekte, yine aynı şekilde ayaklardan yukarı çıkmaktadır. Simetri yeniden burada da kendisini göstermektedir.

Bu "yukarı-aşağı" arasındaki simetri, "resimsel hareket"in uç noktalardan ortaya doğru azalmasıyla daha da güçlendirilmektedir. Aşağı ve yukarı bölümlerde küçük ünitelerin yoğunluğu dikkati çekmektedir. Açısal kırıklar, detay kalabalığı ve derinlik boyutunda ögelerin geri gidip ileri gidişi, bu bölümleri belirleyen en önemli özelliklerdir. Bölümlerdeki bu hareketlilik, eksenler uzadıkça yavaş yavaş azalır ve figürün karın bölümünde yokolur. İşte bu orta-eksenin tam ortasında, bu sessiz merkezi alanda, "cinselliğin kapalı mabedi" yer almaktadır.

Figürün sol kontur çizgisini omuzdan aşağıya izlersek, kalçanın geniş kemerine doğru uzanan küçük yuvarlaklıklar görürüz. Bu geniş kemerden sonra, baldırlar, bilek ve ayaklarda yer alan küçük yuvarlaklıklarla karşılaşırız. Bu sol kontur çizgisi, neredeyse düz bir dikey çizgi olan sağ konturla çelişmektedir. Bu dikeylik sağ kolun kafa üzerindeki hareketiyle uzatılıp, güçlendirilmektedir. Bu birleştirilmiş gövde ve kol konturu bir suje yeniden yorumlanmasına ilişkin güzel bir örnektir. Çünkü bu bir keşiftir; bedenin basit görsel kavramında daha önce yer almayan bir şekildir. Sağ kontur merkezi eksendeki zigzag şeklindeki süreçte yer alan dikeyliği ortaya çıkarır. Sonuç olarak tüm bedenin kendi içinde uyum haline sokulmuş iki ilkeye dayalı iki farklı ifade arasında varlık kazanmakta olduğunu söyleyebiliriz: Sağ konturla belirlenen mükemmel durgunluk ve sol tarafta oluşan dalgalanma hareketi.

Sanatçının bu figür için yarattığı üst-alt simetri insan bedenin organik yapısında ortaya çıkarılmış bir durum değildir. Bu durum ayrıca figürün bütünsel ana hatlarıyla belirlenmiştir. Figür dar ve bir yan

kaymış ters bir üçgen şeklinde düzenlenmiştir. Bu dar açılı üçgenin köşeleri yukarı kalkmış sağ kolun dirseği, sol el ve ayaklar tarafından kurulmuştur. Bu üçgen aynı zamanda, geniş tabanı yamuk ve göğüs hizasında olan ikincil bir üçgen de oluşturmaktadır. İkincil üçgenin rahatsız ve sallantılı niteliği dikeyliğini bozmaksızın figüre yaşam katmaktadır.

C- Diriliş (Ressurection) (*)

Piero Della Francesca İsa'nın Dirilişi konusunu incelediği bu yapıtında, (Resim 7) mezarından kalkarken gösterilen İsa figürüne resimsel hareket olarak çok az şey verilmiştir. Bedenin duruşu, içinden çıktığı mezar ve sağ elinde tutmakta olduğu bayrak tabloda durağan bir yatay-dikey çerçeve oluşturulacak şekilde düzenlenmiştir.

Diriliş teması resimde fiziksel anlamıyla ölümden yaşama dönüş şeklinde verilmemiştir.

Burada İsa'ya, daha çok içinde yaşamı ve ölümü birlikte barındıran kalıcı bir varoluş kazandırılmıştır. Bu durum tabloda, İsa figürünün sol yanındaki çıplak ağaçlarla (ölüm) ve sağ yanındaki yapraklı ağaçlarla (yaşam) simgelenmekte; ortada yer alan İsa her iki konumunda üstüne çıkmaktadır. Bu iki bölüm arasında herhangi bir dönüşüm söz konusu değildir. İkisi arasında tam bir kopukluk vardır. Resimdeki ağaçlar İsa gibi dikeydir ve simetrik bir şekilde resmin iki kanadını oluşturmaktadırlar.

Algısal ve simgesel olarak ağaçlar, daha çok İsa'nın sıfatları niteliğindedirler. Diriliş motifi, ikinci bir motif olarak İsa'nın eliyle ucundan tutmakta olduğu cüppesindeki kıvrımlarında gösterilmiştir. Cüppenin görünen kısmı bir üçgen oluşturmakta ve sağa, yani yaşama doğru yükselerek uzanmaktadır.

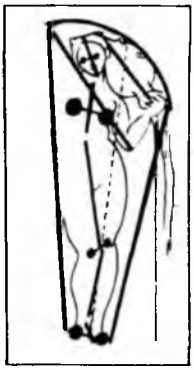
Güçlü resimsel hareketi resmin alt bölümünde yer alan dört Romalı askerde belirginleşmektedir. Askerler fiziksel anlamda dinlenme halindedirler. Fakat bu durağan figürlerde dinamizm etkisini yaratıcı birçok algısal araç kullanılmıştır. Örneğin gövdelerin ana eksenleri eğik durumdadır. Başlar ve eller neredeyse rahatsız bir uykuda iken silkinen bir adamın hareket aşamalarını gösterir bir şekilde yapılmıştır.

(*) Resim: 7

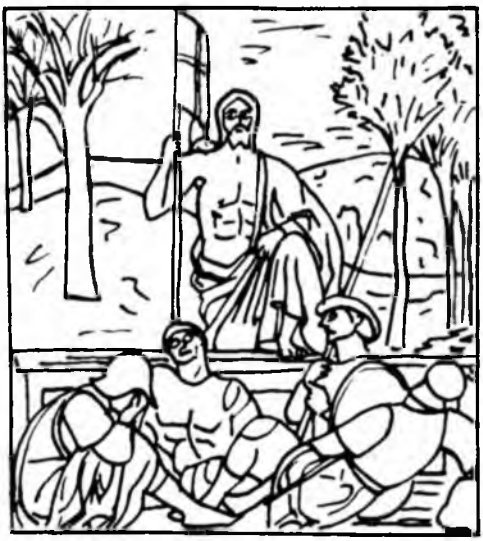
Figürlerin konum ve pozları karşıtlıklar içermektedir.

Figürler hep birlikte, sol yanı dışarı doğru çıkan büyük bir üçgen oluştururlar. İsa ayağı ile sanki bu üçgeni büyük bir köprü gibi tutmaktadır. Resimsel hareket üçgenin zirvesine elinde mızrak tutan adamla ulaşır.

Sonuçta Piero della Francesca'nın bu resimde, zamansal maddesel yaşamın karışıklığını ona karşıtlık oluşturacak şekilde İsa'nın abidesel sükuneti ile dengelemekte olduğu söylenilebilir. İsa burada yaşam ve ölüme egemen olan piramitin zirvesindedir.



Şekil: 65



Resim: 7
Piero Della Francesca "Diriliş".

Sorular ve Alıştırmaları:

1- Rönesans Ressamlarından Leornado Da Vinci'nin"son Akşam Yemeği", "Aziz Gerome/Jerom, "Leda", "LA Jakond" ve diğer eserlerinin yapısal iskeletini çizerek, içeriklerini bu şemalara göre çözümleyiniz.

2- Raphael'in "Atina Mektebi" konulu yapıtında statik ve dinamik düzlemleri ortaya çıkarınız.

3- Resimsel hareket nedir? Tiziano ve Tinteretto'nun yapıtlarından örnekler vererek bu kavramı açıklayınız.

4- Bir sanat yapıtında "Soyut Örüntü, görsel malzemeyi o şekilde düzenler ki, amaçlanan ifade dolaysız bir biçimde göze aktarılır" Bu önermeden ne anlıyorsunuz? Örnek vererek açıklayınız.

5- Yeni klasikçi" (Neo- Classicisist) Avrupa sanatında figür pozisyonlarını gerçeklikle bağlantıları açısından inceleyiniz.



Resim: 6 Matem (Giotto)

6- Bir resmi oluşturan görsel ögelerin yapısal dinamiğini ve bunun tablo içeriğiyle olan ilişkilerini Ucello ve Piero Della Francesca'nın yapıtlarında inceleyiniz.



Jean Augustuste Dominique Ingres KAYNAK 1856 Louvre Paris

Resim: 8

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÖRSEL DÜŞÜNME

3.1- Sanat ve Düşünce

A. Giriş

Düşünmek için imgelere ihtiyaç vardır. İmgeler ise düşünce içerirler. Bu nedenle görsel sanatlar "görsel düşünme" dediğimiz olgunun da bir anlamda anayurdudur diyebiliriz. Bu savımızı örneklerle daha da açıklamak gerekiyor:

Sanatı bir görsel düşünme biçimi olarak görmenin bir hayli tek taraflı bir bakış açısı olduğu ileri sürülebilir ve sanatın diğer başka işlevleri olduğu da iddia edilebilir. Örneğin; sanat güzellik, mükemmellik, uyum ve düzen yaratır. Fantazyalardan doğan, ulaşılmaz olan, ilk bakışta görülmez olan şeyleri bize görünür kılar. Zevk ya da hoşnutsuzluğa ifade kazandırır. Burada biz, sanatın bu ileri sürülen işlevlerinden hiçbirini yadsımıyoruz. Fakat inanıyoruz ki, sanatın bu işlevlerin tümünü ya da yalnızca birini bile yerine getirebilmesi için, büyük ölçüde bir *görsel düşünme sürecine* gereksinim vardır. Güzelliğin yaratılması seçme ve düzenleme sorunları ortaya koyar. Benzer şekilde, bir nesneyi görünür kılmak için de o nesneye özgü en temel özellikleri kavramak gerekir. Hiçbir sanatçı yapmakta olduğu sanat yapıtının ait olduğu şeyin karakter yapısını imgenin elverdiği koşullar içinde işlemeden, ne bir manzara resmi ne de bir heykel yapmayı ümit edebilir. Paul Klee'nin günlüğünde yazdığı gibi: "Ben ağlamamak için yaratırım. Bu hem ilk, hem de son derstir." Tabii, ancak Klee kadar büyük bir sanatçı ve insan ne için ağlanacağını ve sırf bu nedenle ya da bu durum karşısında neden sanat yapmak gerektiğini yapıtlarında en mükemmel bir biçimde ortaya koyabilirdi.

Sanata yakıştırılan bir çok amaç, aslında görsel düşünmenin ortaya çıkmasını sağlayan araçlardır. Güzellik, mükemmellik ve uyum insan gereksinmelerine uygun bir dünya sunmak yoluyla bir tür mutluluk duygusu vermek için hizmet görebilirler. Fakat bunlar aynı zamanda kavramsal bir bildiriyi açık, anlaşılır ve tutarlı halde oluşturmak için

vazgeçilmez koşullardır. Estetik güzellik "ne söylendiği ile o şeyin nasıl söylendiği arasındaki" eş biçimsel (isomorphic) bir karşılıklı iletişimdir.

B- Çocuk resimlerinde düşünme:

Eğer, görsel düşünmeyi sanat imgelerinde saptamak istiyorsak onun izlerini iyi organize edilmiş şekiller ve ilişkiler içinde aramalıyız. Bunlar aynı zamanda, kavramlar ve onların uygulamalarını karakterize edeceklerdir. Bu türden imgelere, insan beyninin gelişme sürecindeki erken dönemlerde yapılan işlerde hazır bir şekilde rastlamak olasıdır. Bunun nedeni; genç aklın en temel biçimlerle iş görmesinden kaynaklanmaktadırlar. Bu temel biçimler tanımladıkları dış dünyaya ait nesnelerin karmaşıklığından kolayca ayırt edilebilirler. Genellikle çocuklar, tanımlamak istedikleri şekil ve uzamsal ilişkilerin oranlarını ancak kaba ve yaklaşık olarak verirler. Henüz maharetli değillerdir ve belki de iyi belirlenmiş örüntülerin sunduğu avantajları yeterince araştırmamışlardır. Ayrıca çocuklar burada bizi ilgilendiren biçimsel amaçlar dışında da resim yapma eylemine girişirler: Ritmik ve hızlı bir şekilde kaslarını geliştirmek, daha önce bir şeyin olmadığı beyaz kağıt üzerinde aniden bir şeklin belirmesi, kuvvetli renklerin göze çekici ve hoş gelmesi, bir şeyi önce yapıp sonra bozmaktan duyulan haz gibi nedenler bunlardan başlıcalarıdır. Çocuklar genelde başka yerde gördükleri herşeyi taklit ederler. Bu tür etkenlerin tümü bir arada, çocuğun yaptığı resmin tam anlamı ile düşüncelerinin bir kaydı olmasını engellediği düşünülebilinir.

Yine başa dönecek olursak; yukarıda saydığımız olumsuz koşullarına karşın, çocuk resimlerinin görsel düşünmeye hala en iyi örnek oluşturduklarını söyleyebiliriz. Şekil: (66) 12 aylık bir kız çocuğunun çizmiş olduğu at üzerinde bir binicinin resmidir. Resimdeki oval şekil atı, ortadaki yatay eksen ise "adamın oturduğu şeyi göstermektedir. Tanımlamak istediği nesnenin karmaşıklığı ile karşılaştırıldığında, resim son derece ilkeldir. Fakat burada bizim için önem taşıyan şey, modele mekanik, hantal ve kaba saba bir bağlılık göstermek yerine, resmin düz beyaz kağıt üzerinde çizim gibi son derece yalın bir araç kullanmak yoluyla meydana getirilmiş olması ve bunun sujenin gerekli yapısal özelliklerini özgürce araştıran, ve onlara en uygun şekiller bulmaya çalışan bir zekayı ortaya koymasıdır. Çizimde



Şekil: 66

at hiçbir şekilde karakterize edilmemekte, yeterince işlenmemiş bir adam figürünü taşıyan bir tür destek olarak, ilk bakışta anlaşılması zor ve belirsiz bir şekil halinde soyutlanmıştır. Burada oval şeklin tıpkı bir torba gibi adamı içine aldığını görüyoruz. Fakat bu ikisi arasındaki ilişki oldukça zayıftır. Oval şekil küçük biniciyi, sanki kendi içinde boşlukta uçuyormuş gibi göstermektedir. Binici figürünü sağlam bir şekilde oval şekil içinde oturtmak amacıyla çocuk, bir tür eksen oluşturmuştur. Bu eksen atın sırtını temsile yönelik olmayıp, tümüyle görsel olmakla birlikte, salt soyut anlamda bir destek anlamındadır.

Böylelikle, çocuğun yaptığı çizimi, dolaysız deneyim gerektiren görsel kavramlardan oluştuğunu, fakat bunların aynı zamanda sujeyi işlev, ilişki ve şeklin gerekli özellikleri açısından soyut olarak tanımladığını söyleyebiliriz. Çizimin biçimi, at ve binicisinin tekil görünümlerinden değil, son derece generik görsel kavramların "arı şekil"lerinden gelmektedir. Çizim aynı zamanda bize atına binmiş bu centilmen hakkında çocuk için neyin en çok önem taşıdığını göstermektedir: Adam yüksek bir yerde oturmakta, çevrelenmekte ve

desteklenmektedir. Resim yüksek düzeyde kavramsal olmakla birlikte, duyumsal dünyanın yoğun bir gözleminden kaynaklanmakta, modelin karakterini, görünen şeylerin dünyasından tam olarak ayrılmadan yorumlamaktadır.

Çoklukla, bir görsel kavram, kesin ve stereotip şekle dönüşür. Bu şekil bir çok kez kullanımına karşın pek az çeşitleme gösterir hale gelir. Şekil: (67) Altı yaşında bir kız çocuğunun iki çizimini göstermektedir. Çizimlerde, kalp şeklinin burun, kanat, taçın uçları gibi değişik nesneleri ifade etmek için fazlasıyla kullanılmış olduğu görülmektedir. Eğer kalp şeklini bir araç olarak kabul edersek, alışılmış birşey olmakla birlikte, bu şeklin tüm kuramsal özellik ve işlevleri yerine getirdiğini söyleyebiliriz. Şekil basit bir yapıdadır ve kolayca kavranabilir.Ayrıca kendisi ile şekilsel benzerlik gösteren pek çok sayıda birbirinden farklı nesneyi kendi başlığı altında toplayabilir. Bu sınıflandırma buruhar, broşlar, kanatlar ve taç uçları gibi genel bir kategori yaratır. Böylece karmaşık bir dünyada biraz düzen yaratılmış olur.



Şekil: 67

Görsel kavramların seçim ve kullanımı algılamanın zekası yönünden, değişik türde bir problem çözüm biçimini de beraberinde getirir. Herşeyden önce bir nesneyi algılamak demek, o nesnede yeterli ölçüde basit ve kavranabilir biçim bulmak demektir. Aynı durum resim yapmak için gerekli olan gösterimci kavramlar içinde geçerlidir. "Gösterimci kavram dediğimiz kavramlar, bir şeyin resmini yapmak için kullanılan aracın (çizim, boyama, kolaj, v.b.) karakterinden kaynaklanır ve algısal kavramlarla karşılıklı ilişkiye girerler. Bu karşılıklı ilişkinin ortaya çıkarttığı sorunun çözümü, hemen her durumda, büyük ölçüde yaratıcılık gerektirir. Küçük çocuklarda bile sorunun çözümündeki başarı çocuktan çocuğa büyük farklılıklar gösterir. Binlerce çocuk resmi görmüş olsanız bile, bazen, bir insan ya da hayvan figürünü bir kaç basit çizgiyle ortaya koyma sorununa getirilen yepyeni çözümlerin hiçbir zaman tükenmeyen özgünlüğü karşısında hayrete düşmemek elde değildir.

Düşünme, kavramların düzenlenmesi ve tayin edilmesinden daha fazla birşeylere de gereksinim gösterir. Şeyler arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılması, onlardaki anlaşılması zor yapıların teşhir edilmesi gerekir. *Görsel imge üretimi de kesinlikle bir tür dünyayı anlaşılır kılma etkinliğidir.* Şekil: (68)de yedi yaşındaki bir çocuk tarafından çizilmiş bir baloncu resmi görülmektedir. Kendi gerçek ortamında baloncu, görsel açıdan oldukça karmaşık bir figürdür: Her tarafından yukarıya ve sağa sola uçuşan pek çok uçan balon tarafından düzensiz bir şekilde kuşatılmıştır. Çizimde görülen baloncu ise kalabalığın arasından sıyrılmış, bize doğru gelmektedir. Belki biraz sonra balonlardan birini alacak, eğilip bize yani çocuğa uzatacaktır. Baloncu ve balonlarından oluşan karmaşık yapıyı yöneten temel yapıyı saptamak aslında pek de öyle kolay bir iş değildir. Olayın altında yatan temel ilkeyi anlayabilmek için, göz duyusunu da aşan, esaslı etkin araştırma gerekmektedir. Bu ilkeyi iki boyutlu çizim aracı içinde, ona en uygun biçimde oluşturmak içinse hakiki bir yaratıcı düşünceye gereksinim vardır. Çocuğun resmine baktığımızda, baloncuyu gerçek yaşamda kuşatan tüm karmaşanın yok olduğuu görüyoruz. Çizimin uzamsal düzenlemesi işlevsel düzeni açığa çıkarmaktadır. Baloncu figürü resmin ortasına konulmakla resimdeki *tek merkezi etkinlik* haline gelmiştir. Bu orta eksenin sağında ve solunda olup biten şeyler ise simet-

rik olarak gösterilmiştir. Çünkü, sağda ve solda olup biten şeylerin çizim açısından hiçbir önemleri bulunmaktadır. İpleri ucunda sallanan balonlar iki elle gösterilen simetrik bir çift merkezden çıkıp, eşit bir oran içinde ve bir yarım daire halinde adamı kuşatmaktadırlar. Balonların hacim olarak ta birbirlerine eşit şekilde çizilmiş olmaları, onların 'homopitik' olduklarını; yani, işlevsel bir bütün içinde eşit roller ve yerler üstlenmiş olduklarını göstermektedir.



Şekil: 68

Resmin arka fonu neredeyse boştur. Bunun nedeni dikkat dağıtıcı fazlalıklardan kaçınmak içindir. Resmin tüm kompozisyonu sanki açıklığa adanmıştır. Resim, çocuğun daha önce gördüğü, yaşamdan alınmış bir sahnenin yorumu olmaktan çok, tersine bu tür bir hiyerarşik yapının mümkün olan en açık seçik görsel yorumudur. Ayrıca resim bir düşünce biçimi olarak, çocuğun karşı karşıya bulunduğu karmaşık dünyayı uzun bir süreç içeren bulma ve bilme mücadelesi sonucunda düzene kavuşturma çabasının bir zaferini oluşturmaktadır.

Çocuklardaki daha yüksek düzeydeki beyinsel gelişim evrelerinde ortaya çıkan kompozisyon örüntüleri giderek daha karmaşık hale gelir. Resimlerde belirtilmeye çalışılan güç konfigürasyonları da o ölçüde rafine bir durum almaya başlar. Resim: 9'da, gördüğünüz resmi yapan çocuk, daha önce sözünü ettiklerimizden daha büyük yaşta, Mısırlı bir çocuktur. Resimde görülen sahnede, Mısırlı dalgıçların, ayaklarına



Resim: 9

Çağlan ... ağırlıklar yardımıyla ... ve ...

ladıkları incileri kayıklarda bekleyen arkadaşlarına ulaştırmaları konusu işlenmiştir. Burada da çocuğun böyle bir sahneyi daha önce görmüş olduğunu aklımızda tutmalıyız. Ancak bu şekilde, daha önceye dayanan deneyim verilerinin, büyük bir özgürlükle, nasıl bir bağımsız görsel yoruma dönüştürüldüğü ve iki boyutlu çizimde nasıl bu denli başarılı bir şekilde kotarıldığını anlamak mümkün olacaktır. Gerçek yaşamda insan böyle bir dalgıçlık sahnesine tanık olmuş olabilir. Fakat o durumda gördüğü şey yalnızca içi görülmeyen bir denize batan, bir süre sonra yeniden ortaya çıkan dalgıç başlarından ibaret olacaktır. Belki sadece bir su altı filmi bize aslında suyun altında ne olup bittiği hakkında bir fikir verebilir: Dalgıçlar kayıklarını terkedip, derinliklere dalarlar, işlerini bitirdikten sonra kayıklara uzanıp inci dolu sepetlerini kayıktakilere verir, boş sepeti geri aldıktan sonra tekrar işlerinin başına dönerler. Fakat filmin bize göstereceği tüm bu görünümler yalnızca kısmi olacak, olayın bütünlüğü tam olarak gösterilemeyecektir. İşte resim bu işi filmden çok daha iyi bir şekilde başarmaktadır. Resim bize tüm olup biteni dikey bir kolon halinde gösterir. Kayıklarda olup bitenlerle, denizin derinliklerinde olan şeyler arasında kesintisiz bir ilişki vardır: Tüm sürecin, bütün işlev ve ilişkilerini ortaya koyan, ahenkli bir olgu. Tümüyle gerçekçilikten uzak olmakla birlikte bu manzara son derece yalın, basit ve dolaysız şekilde bize doğru bir bilgi sunmaktadır. İki boyutlu resim uzamı evreninde resmin haiz olduğu görsel mantık inandırıcı ve yapılmak istenen şeye tümüyle uygundur.

Resimde görülen kayıklar, içlerinde bulunan gemicileri "gerçek yaşamda olduğu gibi gözlerden saklamazlar, tersine onları çevreler ve desteklerler. İpleri tutan denizciler bir birine eşit sıralar olarak ele alınmıştır, çünkü bunlar işlev açısından aynı işi yapmakta ve bu nedenle de "homopitik" durumda bulunmaktadırlar. Farklı bir iş gören kürekçiler ise ayrı bir renk ve şekil içinde, diğer tüm denizci ve dalgıçlardan kolayca ayırt edilebilecek biçimde resimlendirilmişlerdir. Dalgıçlarla kayıktakiler arasındaki tek bağlantı olan ipler birbiriyle çakışmadan ve birbirinin yolunu kesmeden açıkça belirgin ilişkileri ortaya koyarlar. Yalnızca, resmin sağ yanında iplerin dolandığını görürüz. Bu durumun nedeni herhangi bir düzensizlikten değil; kompozisyonun genel bir gereksinmesi olarak ortaya çıkmıştır. Denizin resmin tümüne egemen mavi rengi, tüm ögeleri ön plana çıkartmak ve

onları aynı düzlem üzerinde bütünleştirmek amacı ile her tarafta eşit bir yoğunlukta kullanılmıştır. Dalgıçların resmin düzlemindeki düzensiz ve rastgele dağılımı, onların kayıktaki durağan figürlere oranla çok daha sınırsız, bir uzamda dolaşmalarını vurgulamaktadır. Dalgıçların taşıdığı sepetler ve ayaklarına bağladıkları ağırlıklar resimde kesin bir açıklıkla ve başka hiç bir yanlış anlamaya yol açmayacak şekilde görülmektedir.

Burada ele alıp incelemekte olduğumuz çizimleri sanki birer harita ya da plan gibi çözümlediğimiz düşünülmemelidir.

Bu tür sınırlı bir yaklaşımı salt amacımıza uygun düştüğü için sürdürüyoruz. Yoksa, doğaldır ki güzel, doğru ve iyi yapılmış bir resmin bir sanat niteliği de vardır. Yani resim sadece dalgıçlıktan söz etmez; bu olgunun yaşanmış deneyiminin "duyu"sunu da iletir. Bu duyu resmin denge, düzen ve dışavurum gibi estetik nitelikleri yoluyla izleyiciye aktarılır. Örneğin bu resimde; yukarıda görülen kayıklarda bulunan denizcilerin düzenli sıraları, aşağıdaki figürlerin düzensiz bir biçimde dağıtılmış olmaları, bedenlerinin hafifliği ve sanki boşlukta uçuyorlarmış gibi durmaları. Tüm bunlar ve diğer ögeler topluca, resimden bize ulaşan o belirli "duyu"yu ileten bir ögeler topluluğunu oluşturur. Burada olduğu gibi, sanatın başka alanlarında da "güzellik", bir yapıta sonradan eklenen bir dekorasyon ögesi değildir. Yapıtın ortaya koyduğu bildirinin ayrılmaz bir parçasıdır. Çocuklar zaten bu işin farkındadırlar. Bildirişimsel ya da duygusal, resme ilişkin tüm ögeler çocuğun hissettiği, anladığı ve söylediğine tamamen uygun düşmektedir.

Görsel düşüncenin aktif olduğu durumlar ve alanlar yalnızca dış dünyayı ilgilendiren şeyler değildir. Dalgıçlarla ilgili yukarıda incelediğimiz resmi yapan çocuk, dalgıçlık olayı ile ilintili karakteristikleri kavramaya başladıkça, onlarda kendi geçmiş deneyimlerinden gelen bazı ögeleri de keşfeder ve açıklığa kavuşturur: Anneye olan "bağımlılık" (Sözcüğün tam olarak fiziksel, biçimsel ve duygusal anlamıyla!), ürkütücü bir karanlığın içine gömülme, aynı zamanda güvenli bir şekilde aşağıdan kucaklanmış olma, birşeyin içinde asılı kalmışlık, macera ve göreve açık olma, hem başkalarıyla birlikte, fakat yine de yalnız başına bulunma gibi her çocuğun yaşamında şu ya da bu şekilde duyumsadığı deneyimlerdir bunlar. *Zaten bir kişiyi kendi dışında olup*

biten şeyleri anlamaya ve bunları bir süre için elinde tutup, açıklamaya iten neden de işte bu türden benzerlik ve yakınlıklardır.

C- Bireysel Sorunların Çözümü:

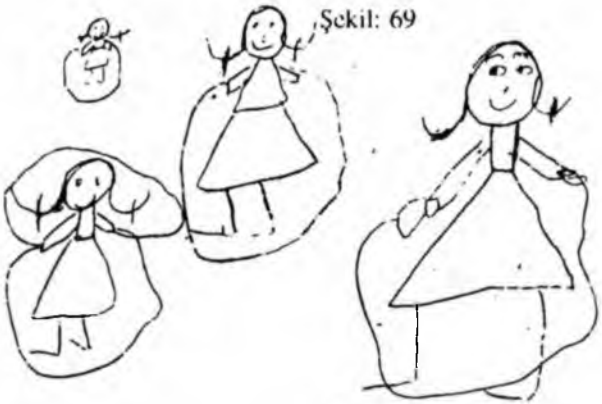
Çocuk resimlerindeki bireysel katılım ve ilgi daha da belirgin bir durumda olabilir. Şekil (69)da, ailesi Avrupa'dan Amerika'ya yeni göç etmiş, yedi yaşında bir kız çocuğunun çizdiği bir resim görülmektedir. Çocuk, katı disiplinli bir Orta Avrupa eğitiminden gelmiş olduğu için, Amerikan okullarındaki aşırı serbest atmosfer karşısında uzun bir süre bocalamıştır. "Hiç kimse bana ne yapmam gerektiğini söylemiyor!" Çocuğun o uyumsuzluk dönemi sırasında yaptığı resimde kendisini iki kez çizdiği görülmektedir. (Yukarıda ortada yer alan figür ve aşağıda en sağdaki figür) Çocuk, resimde saçları dikilmiş, bağırıp çağıran ve dışa dönük üç Amerika'lı çocuk tarafından çevrelenmiş bir durumda çizilmiştir. En altta sağda saçsız, üzüntülü bir yüz ifadesiyle ağlayan ve kendini diğerlerine karşı atlama ipiyle oluşturduğu koruyucu bir kalkan içine alan çocuk, resmi yapan çocuktan başkası değildir.

Çocuğun çizdiği ikinci resim ise daha farklıdır. (Şekil: 70) Çocuk o dönemde, yeni geldiği bu yabancı ülkede yavaş yavaş diğer çocuklarla arkadaş olmaya başlamış ve bu nedenle figürler arasındaki uyumsuzluk da kaybolmuştur. Resimdeki çocuk figürlerinin tümü birbirine benzeyen, neşeli, gülümseyen, ip atlayan çocuklardır. Saç biçimlerindeki benzerlik hem iyi bir uzlaşmanın, hem de yeni yeni ortaya çıkmaya çıkmayana başlayan bir şımarıklığın göstergesidir. Atlama ipleri de artık çocuğu sımsıkı koruyucu bir zırh işlevi görmemektedirler. Çocuğun bu resimleri sorunlarına parmak basma, farkında olmaksızın onları teşhis etme ve dışa vurma amacı taşımadan çizdiğini söylemek mümkün değildir. Çocuk ilk resminde bize acı verici bir "dışarıda kalma duygusu" ve buna eşlik eden, şok edici bir "her şeyi yapma izni verilmiş olma" duygusunu birlikte yaşadığını bildirmektedir. Sonraki resimde ise çocuk belli noktalarda uzlaşmaya gitmek yoluyla bu çelişkisini çözmüş ve mutlu olmuştur. İşin ilginç yanı çocuğun bu iki resimde anlatmak istediği çeşitli temaları dikkat çekici resimsel formüller yoluyla dile getirmesi; üzüntü, gerilim ve mutluluklarını elle tutulur ve anlaşılabilir hale sokmasıdır. Resimlerinde çocuk, sorununu teşhis edip şekillendirmiş; bunu yaparken de

görsel algılamaya dayalı bir akıl yürütme kullanmıştır



Şekil: 69



Şekil: 70

Sanatın psikolojik terapi olarak kullanıldığı yerlerde, bu yukarıda özetlediğimiz türden durumlar; yani bireysel sorunların resimlerle ifade edilip çözülmeye çalışılması, akıl hastaları arasında sık sık

görülmektedir. Bunun en çarpıcı örneklerine Margaret Naumburg'un yayınladığı çalışmalarda rastlamak olasıdır. Tabii, burada sanat terapisi, hastanın devam etmekte olan genel psikoterapisine bir yardımcıdır. Hastanın beyninde, her gün tekrarladığı akli bir savaş sürmekte ve resimler belirli bir oranda bu mücadeleyi yansıtmaktadırlar. Fakat mücadele, aynı zamanda sanatı da içine alır. Hasta kendi ruhsal açmaz ve sorunlarıyla uğraşırken aslında resimlerinde birşeyleri görselleştirme mücadelesini de yaşamakta; sahip olduğu güçleri görselleştirerek tanımlamak isterken, bir taraftan da bunlar arasındaki doğru ilişkileri keşfetmek zorunluluğunda kalmaktadır. *Böylece hasta, sorununu çözmek için önce o sorunu tanımlaması gerektiğinin ayrımına varmaktadır.*

Çoğunlukla erişkin hastaların yaptığı törepatik resimler yukarıda değindiğimiz çocuk resimleri kadar başarılı değillerdir ve işlevlerini tam olarak yerine getiremezler. Çocuklar da aslında erişkinler gibi birer amatördür. Fakat asla bozulmamış, dumura uğramamış biçim duyuları sayesinde amaçladıkları anlamı tam olarak ifade etmeye muktedir renk ve şekile ait tüm durumları bu amaç için son derece başarılı bir biçimde kullanabilirler. Bu anlamda çocuk resimlerinin tıpkı yetkin ve başarılı profesyonel sanatçılarınkine benzediği ileri sürülebilir.

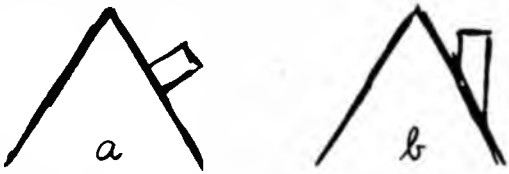
Günümüzün ortalama erişkininde ise bu biçim (form) duygusu yavaş yavaş solar. Oysa insan, büyüdükçe aynı oranda gelişen beyine bu biçim duygusu ayak uydurabilse, çağımız insanının mükemmele yakın bir biçimsel-estetik kapasiteye ulaşabileceği düşünülebilir. Oysa uygarlığımızın ortalama erişkinin (burada sanatçılardan söz etmiyoruz) arada sırada çiziktirdiği resimlerde bazı otantik imgelere rastlanmakla birlikte (sözgelimi; çocuğunu emziren bir kadın, karanlıkta hayal meyal görülen bir canavar gibi), bu imgeler daha çok bir öykünün düz anlatımı için kullanılmakta olup, şekil ve renkleri çeşitli düzenlemelere sokmak yoluyla biçime özgü içsel anlam ifade edilememektedir. Göz için bu tür çizimler mesajlarını resim diliyle aktarmalarına karşın son derece karışık ve anlamsız olabilirler.

D- Yaratıcı operasyonlar

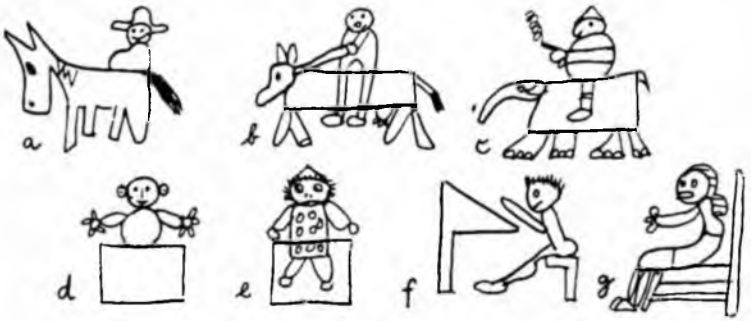
Asli bir sanat yapıtı, teorik düşünceye özgü pek çok, çoğu kez de tüm akli operasyonları içerir. Bunu örnekler üzerinde açıklayalım:

Genelde felsefi, bilimsel ve pratik durumlarda bir problem

öncelikle dar ve mevzii bir tertip içinde çözülür. Eğer aynı durum daha geniş bir kontekst gerektiriyor ise, mutlak surette değişikliklerde bulunmak gerekecektir. Bu türden kısıtlanmış, dar düşünce biçimine bir çizim örneği verelim: Şekil: (71)de açıkça görüldüğü gibi, çocuklar yapukları ev resimlerinde bacayı genelde solda görülen şekilde olduğu gibi daima dik olarak çizerler. Aslında bu tür çizim mantıken hatalı gibi gözükmekle birlikte, eğer bu durumu iki boyutlu uzamsal bir problemin mevzii bir çözümü olarak kabul edersek olumlu bulmamız da mümkündür. Baca meyilli bir damda, bu eğikliğe dikey bir konuma yerleştirilmiştir. Eğer sorun bu türden dar bir kontekts içinde ele alınırsa tek çözüm bacayı dama bu şekilde yerleştirmek olacakur. Fakat, eğer durum daha geniş bir kontekts içinde ele alınırsa (yani bacadam-ev-ısınma-duman-v.s. ilişkisi içinde) dam-baca ilişkisindeki uzamsal çarpıklık ortaya çıkmaktadır. Yineleyecek olursak; dar anlamda ele aldığımızda çocuğun bacayı sağlam bir şekilde damın eğik düzlemi üzerine dikey olarak oturtması doğru fakat durum geniş anlamda ele alındığında ise evin bütünü açısından yanlıştır.



Şekil: 71



Şekil: 72

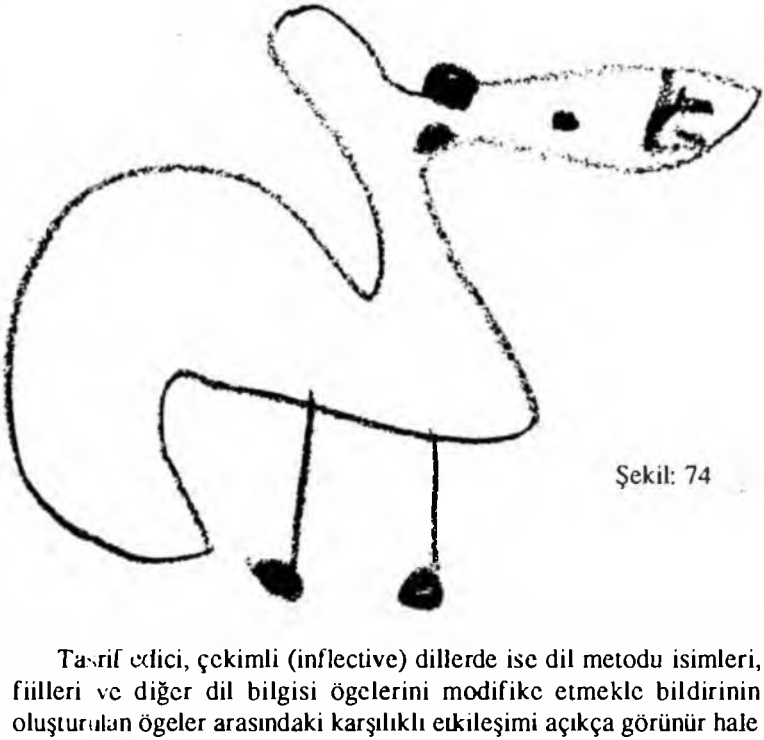
Diğer temel bir ussal problem ise karşılıklı etkileşim (interaction) dur. Düşünme olgusunun erken bir döneminde, insan aklı nesneleri kendi içine kapalı olgular olarak görür ve değerlendirir. Bu tür bir görme biçiminde şeyler arasında hiçbir ilişki bulunmaz. Tıpkı küçük çocukların birarada bulundukları halde, birbirleriyle değil, tek başlarına oynamaları gibi. Çok küçük yaştaki çocukların yaptıkları resimlerde de aynı durum karşımıza çıkar. Bu resimlerdeki figürler, birbirleriyle ilintisiz bir şekilde uzam içinde, boşlukta uçmaktadırlar. Eğer ki ögenin oluşturduğu bir figürde bir ilişki tanımlanıyorsa, ilk bakışta iki ögenin de bu durumdan etkilendiği açıkça belli olmaz. Daha önce gördüğümüz Şekil: (72)'de olduğu gibi, oval şekildeki at hiçbir şekilde binicinin de orada olduğu konusunda bir ip ucu vermemektedir. Oval şekil içinde zar zor seçilen insan figürü de yine aynı şekilde, oval at şekli tarafından etkilenmişe pek benzememektedir. Sadece bu iki öğenin uzamsal konumu arada bir ilişki ya da etkileşim olduğunu akla getirmektedir. Karşılıklı etkileşim yoluyla akıl yürütme sürecinde bundan sonra gelen ikinci basamak bir figürü oluşturan iki öğenin de figürdeki karşılıklı etkileşim yoluyla elde edilmiş olan bütünlüğü bozmamak adına kendi öz niteliklerinden şekilsel olarak birşeyler yitirmeleridir. Şekil: (72)'de görülen çizimlerden (a) ve (d) de insan şekille-rinin ayakları, figürdeki şekiller arası arayüzü sağlamlaştırmak için feda edilmiştir. Fakat bu durumda da hala bir karşılıklı etkileşim söz konusu değildir. Ortaklar henüz birbirlerini işgal etmemişlerdir. (b)ve (e) figürleri ise problemin daha farklı bir çözümünü içermektedir. Figürlerdeki her iki ögeye de dokunulmamış, fakat bunların birbirlerini içine girmesine izin verilmiştir. Böylelikle daha yakın bir görsel ittifak sağlanmış olmakta, fakat figürü oluşturan her iki öge de bundan etkilenmemektedir. Her iki öge, olmaları gereken şekilde ama, kendi içlerine kapanık olarak şekillendirilmiştir. Bu durum ortakların şekilleri arasında bazı yanlış olarak- geçirgenlik gibi yorumlanacak alanlar yaratmaktadır. Bu basamakta karşımıza çıkan karışıklık ve belirsizlik, bizi problemin çözümü sürecinde bundan sonraki adıma götürmelidir. Şekil:c de görülen, fil üzerinde sigara içen palyoça figüründe, palyoça oturma durumuna uygun profil bir görünüm kazanmış durumda çizilmiştir. Fakat ek olarak, ayaklarından birini kaybetmiş olduğu düşünülebilir. Bu gözden çıkarışı doğal karşılamak ya da haklı göstermek düşüncesinin bu erken evresi için

epey güçlü bir mo-difikasyon gerektirmektedir. Çocuklar, yaptıkları ilk resimlerde ayakları, elleri kolayca feda eder, ya da hiç çizmezler. fakat karşılıklı etkileşim olgusundaki bu aşamada bacak ve ellerin var olduğunu hem kabul etmek; hem de bunların figürde yer almamasını onaylamak insan figürünün ilk durumundan hayli radikal bir uzaklaşmayı gerektirmektedir. Burada çocuk, bu elle tutulan ve göreceli olarak tarafsız durumda, "karşılıklı etkileşim" sorunuyla çoğu kez üzücü bir şekilde karşı karşıya kalmaktadır. Bütünün selameti açısından, bütünü oluşturan parçada bir değişiklik yapmak gerekmektedir. Üstüne üstelik, parçanın belirli biçim ve davranışı ancak bütün içinde gösterdiği işlev göz önüne alındığında anlaşılır birşey haline gelmektedir. Akli bir sorun olan karşılıklı etkileşim olgusu, çocuklar bir yana, kuramsal düşüncenin tüm aşamalarında ve insan ilişkileri alanında da sorunlar içerir. İnsanların çoğu tüm yaşamları boyunca bu sorunu çözmekte hiçbir başarı sağlamayabilirler.

Şekil(f) ve (g) deki daha gelişmiş figürlerde karşılıklı etkileşim olgusu insan bedeni üzerinde içsel modifikasyonlar yapmayı gerektirmiştir. Şekilde daha önce gördüğümüz figürlere oranla bu figürlerde insan bedeni artık katı ve dimdik halde olmaktan çıkarılmış, eklemli, hareketli ve eğilip bükülebilir bir hale sokulmuştur. Bu radikal değişimin içerdiği derin anlamı daha iyi açıklayabilmek ve bu değişimin insan düşüncesi açısından ne denli evrensel bir karakteristik olduğunu kanıtlamak için dilden örnek gösterelim: Yalıtlama (izolasyon) metodu ile iş gören dil biçimlerinde cümleler, kendi içlerinde değişiklik ve modifikasyon göstermeyen sözcüklerin birbirine bitiştirilmesi ile oluşturulmaktadır. Sözcükler arasındaki ilişkiler ya Çince'de olduğu gibi sekanslama, yardımcı fiiller ya da İngilizce de "of" (nın, nin) Japonca'da "no"(nın. nin)gibi "in hali"nin belirtilmesi ile ifade edilmektedir.



Şekil: 73



Şekil: 74

Tasrif edici, çekimli (inflective) dillerde ise dil metodu isimleri, fiilleri ve diğer dil bilgisi ögelerini modifike etmekle bildirinin oluşturulan ögeler arasındaki karşılıklı etkileşimi açıkça görünür hale sokar: Latince, Arapça ve Almanca da olduğu gibi Etimolojik olarak tasrif (inflection) eğip, bükmeden gelmektedir. Her ne kadar, Midilli'li Antik Yunan şairi Safo bizi tasrif edici dilleri, yalıtlayıcı dillere oranla daha "yüksek" düzeyde görme eğilimine karşı uyarmakta ise de özellikle çocuklarda katı sözcüklerden, eğilip bükülen sözcükler kullanmaya doğru bir eğilim kolayca fark edilmektedir. Schlauch'a göre tasrif edici Hint-avrupa dili; "tekil sözcüklerin ve kök sözcüklerin bağımsız ya da yarı bağımsız ögeler olarak, esnek bir şekilde bir arada kullanıldığı çok erken bir dil gelişim evresinden gelişerek günümüze ulaşmış olabilir"

Yine düşünce sürecinin karakteristiği olarak, karıştırılmış ya da "çirkin" dönüşümsel biçimler karşımıza çokça çıkar. Bu durum, kişinin daha yüksek, daha kapsamlı ve daha amaca uygun bir kavrama

ulaşmak için çok iyi yapılandırılmış bir kavramı terk etmesi durumunda ortaya çıkar. Bu durum aynen bir dağcının daha yükseğe tırmanmak için bulunduğu güvenli pozisyonu terk edip, bir başka konuma atlamaya çalışmasında ister istemez aldığı riske benzer. Şekil: (73)'de bir çok çocuk resminde görülen; şematik olarak dört farklı şekilde çizilmiş ev resmi görülmektedir. Şekilde, (a) da çok açık bir şekilde belirgin ve kusursuz bir ev resmi görülmektedir. Resim kendi içinde tutarlı olmakla birlikte, amaç daha kapsamlı olduğunda, yani evin üç boyutluluğunun verilmesi istendiğinde başarısız olmaktadır. (c) ise birincisi kadar kendi içinde tutarlı ve mükemmel bir çözüm örneğidir. Evin ön yüzü ve bir yanı, üç boyutluluğu verecek şekilde belirgindir. (b) figüründe ise çizimi yapan çocuk kapsamlı bir problem olan üç boyutluluğu elde edebilmek için uğraşmış, fakat ortaya çıkan sonuç bir zihnin karmaşasından ileri gidememiştir. Çocuğun hatası gereksiz yerlere yapısal ögeler serpiştirmek, şu ya da bu yönde, belirgin olmayan kararlar vermekte yatmaktadır. Fakat aslında bu düzensiz sonuç olumsuz bir anlamda ele alınmamalıdır. Sonuç hatalı bile olsa çizim bize araştırınacı ve işlek bir zekanın arayış içinde olduğunu kanıtlar gibidir. Bu tür bir çizgisel araştırma, amaç yönelimli olması bakımından, eğitsel açıdan fevkalede gerekli bir deneme niteliği taşımaktadır. Bu tür bir karmaşayı, yaşamın daha sonraki safhalarında yetişkinlerin hem sanatta hem de yaşamın başka alanlarında çok sık yaptıkları ve yanlış eğitim ya da diğer olumsuz etmenlerin etkileri sonucu ortaya çıkan zihinsel ve biçimsel karışıklıktan kesin olarak ayırt etmek gerekmektedir.

Çocukların ilk dönem resimlerinde görülen basit şekiller ve renk grupları, yaş ilerledikçe her yönü ile daha kapsamlı hale gelir. İlk yapılan resimlerdeki algısal düzen erken bir dönemde aklın dış dünyaya ait hatalı yansıtma, üst üste binme, rastlantısal ögeler gibi şeyleri düzeltme amacından kaynaklanmaktadır. Akıl geliştikçe ve daha inceldikçe algısal görünümlerin incelik ve detaylarını kapsayıp değerlendirecek hale gelir ve böylelikle gerçekliğin daha zengin bir imgesini elde eder. Bu imge, gelişmiş bir aklın ayırımcı düşünme biçimine daha uygun düşer. Bu gelişkin geniş kapsamlılık daha büyük yaştaki çocukların yaptıkları resimlerde açıkça görülür.

Çocukların erken dönem resimlerinde düzgün çizilmemekle beraber

daire oval ve üçgen gibi geometrik ögeler daha açık olarak gösterilmektedir. Bu tür geometrik şekiller hiçbir zaman mükemmel değildirler. Çocuklar bu ögeleri insan, hayvan ya da ağaç gibi şeyleri oluşturmak için bir araya getirirler; fakat bunlar asıl şekillerini muhafaza ederler. Bir daire, oval, ve dört adet düz çizgi , eğer iyi bir şekilde biraraya getirirlerse ilkel bir figür oluştarabilir. Fakat yaş ilerledikçe, bu bağımsız üniteler daha karmaşık şekillere dönüşür. Şekil:(74)'de beş yaşlarında bir oğlan çocuğu tarafından çizilmiş bir "tarih öncesi yaratık" resmi görülmektedir. Bu resimde de açıkça farkedilebileceği gibi, böyle bir örüntüyü oluşturmak ve algılamak için akıl sürekli olarak yaptığı şekilde, *o nesneyi en temel ögeler halinde derleyip toplar ve yeniden oluşturur. Bu en basit ögeler resmin yapısal iskeletini oluşturur.* Bunlar ve bunları yapısal olarak bir araya getiren iskelet, çizim tarafından açıkça değil de, ancak izleyicinin keşfedeceği bir şekilde rafine bir uyum içerisinde ortaya konur.

Bu durum tüm görsel sanat biçimleri için geçerlidir: Her resmin kaçınılmaz olarak bir yapısal iskeleti vardır ve o resme ilişkin en temel kavramsal ögelerden oluşur.

Sorular ve Tartışma Konuları

1- "Estetik güzellik, ne söylendiği ile şeyin nasıl söylendiği arasındaki eşbiçimsel ve karşılıklı bir iletişimdir." sözü size neyi ifade etmektedir? Açıklayınız.

2- Çocuk resimleri "görsel düşünme sürecine" niçin iyi bir örnek oluştururlar? Örnekler vererek açıklayınız.

3- Şekil: (73)'de gördüğünüz çocuk resmi hangi özelliği açısından ilginçtir? Yazınız.

4- Bir resimde şeyler arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılması yoluyla onlardaki "anlaşılması zor yapıların teşhir edilmesi" yaklaşımına bir örnek veriniz. Bu yöntemi açıklayınız.

5- Resimde "güç konfigürasyonu" nedir? Bir örnek üzerinde açıklayınız.

6- Resimde" karşılıklı etkileşim" olgusunu bir örnek üzerinde inceleyiniz.

7- Sanatçının amacına uygun bir kavrama ulaşmak adına, elindeki çok iyi yapılandırılmış bir kavramı terk etmesi durumunda ne olur? Bir örnek üzerinde açıklayınız.

3.2- KAVRAMLARIN ŞEKİLLERE DÖNÜŞMESİ

A- Giriş

Eğer düşünme dediğimiz süreç imgeler dünyasında oluşan birşey ise, o zaman bu imgelerden çoğunun hayli soyut şeyler olduğunu, çünkü aklın çoğunlukla hayli yüksek bir soyutlama düzeyinde çalışmakta olduğunu söyleyebiliriz. Fakat bu imgelere ulaşmak kolay değildir. İnsan aklında çok sayıda imge, aklın bilinçlilik düzeyinin altında oluşur. İnsan bilinçli bile olsa bu tür bir imgeselliği yakalayabilmek, kendi kedini dışarıdan gözlemlemek gibi ters bir işe alışkın olmayan insanlar için pek kolay bir iş değildir. Bu işlem sırasında akli imgeleri saptamak ve tanımlamak çok güçtür ve bu imgeleri tanımlamaya çalışırken onları kolayca yok edebiliriz. Bu nedenle, bu tür imgelere ilişkin çizilen resimler son derece büyük bir önem taşımaktadırlar.

Hafıza olgusuna ilişkin olarak yapılan psikolojik deneylerde çeşitli çizim ve resimler sık sık kullanılmaktadır. Fakat bunların akli imgelerin tam anlamıyla kopyaları olmadığı, buna karşın onların ancak bazı özellikleri taşıdıklarını söylemek mümkündür. Bu türden temsili resimlerin birer soyut akıl yürütme araçları olduklarını ve bu tür resimlerin temsil ettikleri düşünce olgusunun bazı boyutlarını ortaya koyduklarını bazı örneklerle kanıtlamaya çalışacağız.

Bu türden resimlere en iyi örnek, ders anlatan bir öğretmenin ya da bir konferasçının matematiksel, psikolojik, mantıksal ya da toplumsal konuları açıklamak için gösterdiği ya da bizzat kara tahtaya çizdiği çizimler ve karalamalardır. Bu türden resimler "mimetik" (Taklitçi) olmadıkları ve bu resimler aracılığı ile anlatılmak istenen nesne ve olgularla aralarında hiçbir fiziksel benzerlik olmadığına göre bunlar acaba NEYİ temsil etmektedir? Yani; ait oldukları konu ile ilgileri nasıldır? Bunların temsil etme araçları nelerdir? Düşünme edimine nasıl yardımcı olurlar? Bu türden çizimlerin amaçlarına ulaşıp ulaşmadıklarını hangi faktörler belirlemektedir? İşte bu bölümde bu türden sorulara yanıt aramaya çalışacağız.

B- Soyut Jestler

Taklide dayalı ve taklide dayalı olmayan şekiller arasında bize son

derece doğalmış gibi görünen fark, aslında bir derece farkından ibarettir. Bu durum çizimlerin atası olarak kabul ettiğimiz açıklayıcı el, beden ve yüz hareketleri olan *jestlerde* kendini belli eder. Burada bile kişi nedense, resimsel olan ya da olmayan jestler arasında bir ayrıma gider. Aslında jestlerin çoğu nitelik açısından oldukça soyuttur ve pek ender olarak temsil ettikleri nesneye ait birden fazla nitelik ya da boyut içerir. Örneğin, bir şeyin küçük ya da büyük olması, kadın bedeninin kum saati biçimiyle ifade edilmesi, bir çerçevenin sınırlarının belirli ya da belirsiz olması gibi nitelikler jestlerle anlatılmak istenen nesnelerin tüm özelliklerini değil, *yalnızca en belirgin boyut ya da niteliklerini içerirler.*

Jest adını verdiğimiz "aracın" doğası gereği, yani son derece sınırlı anlatım ve ifade olanağına sahip bir bedensel organ olmasından dolayı temsil etme biçimi son derece soyuttur. Burada bizi ilgilendiren şey, bu tür görsel anlatımların ne kadar genel, ne kadar işe yarar ve kullanışlı olduğunu belirlemektir.

Bir jest çoğu kez son derece etkileyicidir. Çünkü, söyleme (discourse) ilişkin en önemli özelliği dışarıda bırakır: Yani kastedilen nesne ya da kavramı saptamayı yapının (Contex) kendisine terkeder. Örneğin, bir jest tarafından ifade edilmeye çalışılan "büyüklük" kavramı, zengin bir amca tarafından gönderilmiş kocaman bir hediye paketi ya da geçen Pazar sabahı gölde tutulmuş kocaman bir balık şeklinde olabilir. Kişi neyin neye çarptığını göstermeden, kafa kafaya çarpışan iki otomobili, sadece iki elini birbirine vurarak salt bir çarpışma şeklinde ifade edebilir. Basit bir el hareketiyle önümüzde uzanan yolun düz mü yoksa meyilli mi olduğunu belirtebiliriz. Jestler itmeyi ve çekmeyi, giriş-çıkışı, yumuşaklık ve sertliği gösterebilir *fakat bunlara ilişkin fiziksel nesneleri işaret edemezler.*

Fiziksel nesnelere ait özellik ve olguların son derece doğal bir şeymiş gibi, fiziksel olmayan şeylere uygulanması tümüyle evrensel bir olgudur ve dünyada tüm insanlar tarafından yapılan bir şeydir. Fakat burada jest şekillerinin toplumdan topluma ve kültürden kültüre göre değiştiğini de belirtmemiz gerekmektedir. Jestler konusunda ilginç bir noktada; örneğin bir balığın büyüklüğünün bir süprizin büyüklüğünü anlatmak için yapılan jestlerle tıpatıp aynı jestle anlatılmasıdır. Ya da örneğin; fikirlerin çatışmasını gösteren jest aynı

zamanda iki arabanın çarpışmasını anlatmak için de kullanılmaktadır.

David Efron, New York'ta yaşayan iki azınlık grubunun kullandıkları jest çeşitleri üzerine yaptığı incelemede, el hareketlerinin genel karakterinin kişilerin akıl yürütme biçimlerine göre değişiklik gösterdiğini saptamıştır. Yahudi'lerin yaptıkları jestlerde -Bunların zihniyet yapısı geleneksel Talmud düşüncesinin Sofist özüyle şekillenmiştir- köşeli, açısal yön değiştirmeleri söz konusudur. El hareketleri çoğunlukla zig zaglar çizer. Bunları kağıt üzerinde çizdiğimizde, karşımıza çıkan şekil adeta çok ince işlenmiş bir nakış gibidir. Buna karşın örneğin, İtalyan göçmenlerinin jestlerinde ise, okuma-yazma oranının nispeten az olduğu tarımsal bölgelerden göç etmiş oldukları için, daha basit bir düşünce biçimi sergilenir: Jestin yönü, jest örüntüsü tamamlanıncaya kadar aynen muhafaza edilir.

Jestler bu tartışmayı sanki bir ünvan maçındaymışcasına yeniden oynarlar. Bu jestlerde kişi alternatifleri tartar, karşısındakiyle çekişir, iyi planlanmış hücümlarda bulunur, eğer tartışmadan galip çıkarsa karşı tarafın asla yadsıyamayacağı kanıtlar ortaya koyar. Mecazi anlatımların jestler yoluyla ifade edilerek çok doğal bir şekilde kullanılmalarına bakarak şunları ileri sürebiliriz: *İnsan gayet doğal bir şekilde fiziksel ve fiziksel olmayan dünyaya ilişkin olguları birleştiren yapısal benzerliklerin farkındadır. Hareket ve şekle ait algısal nitelikler jestler tarafından tanımlanan düşünme sürecinde yer almaktadır. Jestlerde itme, çekme, engelleme, öne sürme, gibi "Kine-estetik" (hareket estetiği) deneyimler önemli bir rol üstlenmektedirler.*

C- Resimsel Bir Örnek:

Kalıcı olan resimlerin jestlere oranla düşünce olgusunun imgeselliğinin nasıl bir şey olduğu konusunda bize daha açık bir şekilde fikir verdiklerini ileri sürebiliriz. Yine de aralarındaki benzerliğin tam olarak izdüşümsel olduğunu söylemek zordur. Öncelikle, belirli bir düşünce örüntüsünün resimsel gösteriminin, resmin düz bir zemin üzerinde üç boyutlu olarak ya da sadece çizgilerle ya da yalnızca renk kütleleriyle yapılıp yapılmadığına göre değişiklik gösterecektir. Buna karşın ussal imgeselliğin bu tür maddesel koşullar tarafından belirlenmediğini de özellikle vurgulamak gerekir. Bu konuda Phona Watkins'in yapmış olduğu soyut bir resmi örnek olarak gösterebiliriz.



Resim: 10

Resimde, güncel engeller tarafından geçici olarak durdurulan umut verici bir gelecek betimlenmektedir. Resmi tümüyle "non-mimetik" (taklide dayalı olmayan), soyut bir resim olarak nitelemek mümkündür. Fakat bununla birlikte, resimde görsel dünyadan, yani dış dünyanın görselliğinden toplanan bazı deneyimlerin etkisini görmek te olasıdır. Tıpkı nesneleri ve olayları tanımlamak için biçimselliğe özgü soyut niteliklere başvurmamızda olduğu gibi, düşünce ve duygularımızın soyut biçimler aracılığı ile gösterimlerinin de şöyle ya da böyle doğaya ait nesneler tarafından tanımlandığını ileri sürebiliriz. Resimde taklit ve taklit dışı gösterim tarzları arasında hiçbir karşıtlık yoktur. Yalnızca, oldukça gerçekçi imgelerden, şekil ve biçimin en arı ögelerine doğru yayılan ve yükselen bir skala sözkonusudur.

Resimde gördüğümüz, üzerinde objelerin yer aldığı ön fonle, üst taraftaki açık bir tür gökyüzü arasındaki peyzaj türü resimlere özgü farklılık, bir anlamda katı şimdiki zamanla, olası bir uzak gelecek arasındaki temel ayrımı yaratmaktadır: Şimdiki zamanı dolduran elle tutulur bir maddesellik ve halen boşluk durumunda bulunan gelecek... Burada zaman uzamsal bir derinlik boyutuna indirgenmiş durumda bulunmaktadır. Zaman ve mekanda resim fonu üzerinde bize en yakın durumda olan şeyler hareketli, sanki eğilip bükülüyormuş gibi duran, koyu renkli şeritler şeklinde tasarımlanmış engellerdir. Daha arka planda ve uzakta ise, henüz kesin olarak belirginleşmemiş, açıklığa kavuşmamış, salt bir silsile halinde bulunan renk kütlesi yer almaktadır.Uzaktaki kütlenin yalınlığı ve konturu yatay planda onunla çatışan bir çerçeve tarafından kırılmakta, bu kırılma sonucu ortaya çıkan kopukluk gelecek duygusunu güçlendirmekte ve hareketlendirmektedir. Çerçevenin sarı rengi, kütleden koparttığı kahverengi-kırmızı parça ile ve kütlenin mavimsi pembe rengiyle bir çatışmaya girmektedir. Çerçeve ya da çitin şekli bir anlamda kendi kendisinin de sınırlarını belirlemektedir.

Geleceğe ilişkin bu türden beklentiler direkt olarak şimdiki zamanla ilişkili değildir. Resmin ön fonuyla arka fonu arasında, yani gelecekle şimdiki zaman arasında köprü görevi görecek herhangi biçimsel bir eleman bulunmamaktadır. Koyu renkli kuşakların varlığı kendi içlerine kapanık, bağımsız durumdadır. Bunlar geleceği engellememekte, ancak geçici bir süre için yolu tıkamaktadırlar. Fakat bu durum

böyle olmakla birlikte, engellerin yine de gelecek açısından tehdit edici bir yanları olduğunu teslim etmek gerekir: Soldaki yukarıya doğru yataylaşan çubuk ufuk çizgisiyle çakışmakta, sağdaki yukarıya doğru eğikleşen çubuk ise, resmin orta-geri planında yer alan ve gelecek kavramıyla özdeşleştirdiğimiz kütlenin sanki üst bölümüne yapışmaktadır. Yalnızca öznel bir perspektif yanılsaması olan bu durumun yarattığı sonuç bir anlamda tam olarak gerçektir ve bu metalik, katı ve koyu renkli parmaklık benzeri çubuklar gelecek düşüncesini tıpkı bir hapishane penceresinin parmaklıkları gibi engellemektedirler. Fakat sonuç olarak, böyle bir olumsuzluğun pek de kesin olduğunu söylemek mümkün değildir. Yukarıda sözünü ettiğimiz engeller her ne kadar inorganik bir şekilde katı cisimler olmakla birlikte, bunların yukarıda ve aşağıda, tam da en güçlü olmaları gereken yerlerinden sola ve sağa doğru büküldüklerini ve bir anlamda güçlerini yitirdiklerini; yani, tıpkı bir tiyatro perdesi gibi, hareketli bir şekilde iki yana doğru açılarak, geleceğin önü alınamaz bir şekilde ortaya çıkmasına yol açtıklarını söyleyebiliriz.

Bu, görsel bir bildiri olarak nitelendirebileceğimiz resimdeki soyutluk, ele aldığı konu göz önüne alındığında daha bir açıklığa kavuşmaktadır. Resimde, ne gelecek ne de geçmiş mimetik bir yorumlamayla ele alınıp işlenmemiştir. Fakat bu temaların onların özlerine ilişkin temel yapıları; biçimin, rengin ve uzamsal ilişkilerin görsel ögeleri yoluyla ifade edilmektedir. Resim, daha profesyonel ressamların yaptıklarına oranla daha basit olmakla birlikte, yukarıda özetlediğimiz tematik değerlerin Bayan Watkins'in bu baskı resminde inceden inceye düşünülmüş olduğu bir gerçektir. Resmin bu gördüğümüz son halini alabilmesi için tam anlamıyla "doğru" bir örüntünün ortaya çıkarılması ve bu yukarıda sözünü ettiğimiz tematik değerlerin kendilerine en uygun düşecek görsel elemanlara ulaşması gerekmektedir. İşte bu nedenle *soyut resim yapma eylemi bir anlamda kavramsal problemlerle görsel değerler aracılığı ile uğraşmaktadır.* Yani; sanatçı önemli bir problemi düşünmekte, yaptığı resimde bu problemi çözmeye koyulmakta ve resmin bitmiş hali, problemin de çözümünü ortaya koymaktadır. Her ne kadar sonuç, bazen sözcükler yoluyla anlatılamayacak kadar dil ötesi birşey olsa bile.

Sorular ve Tartışma Konuları

1- İnsan jestlerinin yapısı konusunda bildiklerinizi yazınız?

2-Düşünce olgusunun imgeselliği konusunu resimsel bir örnek üzerinde izah ediniz. (soyut bir resim üzerinde.)

3.3- SOYUTLAMA ÜZERİNE

A- Giriş

Algılama ile düşünme arasındaki köprüyü yeniden inşa etmek gerekiyor. Bir anlamda, algılama dediğimiz şey dış dünyanın pasif bir şekilde duyu organlarınca kaydı değil, algılanan nesnenin "generic" (salt kendisine özgü ve en temel karakteristiği olacak şekilde) ana hatlarını kavramaktır. Düşünmek ise - düşünme ediminde bulunmak için mutlak surette üzerinde düşünülecek bir nesne ya da olgu olması gerektiğinden - içinde yaşamakta olduğumuz kainatın imgeleri üzerine inşa edilmelidir.

Algılamada düşünmeye ilişkin ögelerin, düşünmede de algılamaya ilişkin ögelerin bulunması ve bunların birbirini tamamlaması son derece doğaldır. Algılama ve düşünme insan "cognition"unu (kavramsal ve idrake özgü olan) birleşik bir süreç haline sokarlar. Bu süreç, kesintisiz olarak, duygusal ilginin en basit elde ediliş biçiminden başlayarak, en temel generik ve kuramsal fikirlere kadar uzanır. Bu birleşik karakterli kognitif sürecin en temel özelliği, her düzeyinde mutlak surette soyutlama içermesinde yatmaktadır. Bu nedenle, "soyutlama" dediğimiz fenomenin anlam ve doğasının dikkatle incelenmesi gerekmektedir.

Tezimiz aslında yeteri kadar basittir. Fakat, genel olarak soyutlama olgusuyla ilgili bazı yanlış anlamalara yol açan hata ve ön yargılar saptanıp, bunları aksi kanıtlanmadığı sürece, bu tezin olumlu yönlerini anlamak olanaksız olacaktır.

Asıl sözcük anlamıyla ele alınacak olduğunda "SOYUTLAMA" olumsuz birşeydir. Sözcük bir şeyi yerinden kaldırma, soyma, çıkarma, birşeyin bir tarafını sıyırma anlamlarına gelmektedir. Ayrıca, fiil olarak soyutlama; birşeyi bir başka şeyden ayırma ya da edilgen olarak ve biraz da kendi iradesi dışında birşeyden ayrılma anlamına gel-

mektedir. Tabii, burada şunu eklemek gerekiyor: İngilizce'de soyutlama yani "Abstraction" 1387'den bu yana kullanılagelen bir sözcüktür. Biz de ise bu sözcüğün geçmişi çok kısa olduğundan, semantik açıdan henüz tam olarak dilimize yerleşmiş olmadığını ileri sürebiliriz.

B- Tehlikeli bir Karşıtlık

Soyutlama sözcüğündeki, bu biraz önce sözünü ettiğimiz çıkarma, sıyırma, yerinden etme ve ayırma gibi anlamlar bu çok önemli akli operasyonun tanımı üzerinde adeta uğursuz bir ağırlık yaratmaktadır. Psikoloji kuramlarında"soyutlama" tanımı duyumsal veriler üzerine kurulu bir sürece verilen addır. Bu sürecin en önemli özelliği, duyumsal veriler üzerine kurulmuş olmasına karşın bu verilerin ötesini geçmesi ve sonuçta bu veriyi tümüyle terk etmesidir. Filozof John Locke'ye göre "soyutlama" dış dünyaya ilişkin belirli nesnelerden gelen, belirli fikirleri alır ve onları gerçek varoluştan (Zaman, mekan ve bunlara ilişkin tüm fikirlerden)ayırır.

John Locke'ye göre:"...Ve akılda çok keskin ve çıplak görünümler oluşur. Bunların oraya nasıl, nereden ve hangi sıralama içinde gelmiş oldukları önemli değildir. Anlama dediğimiz fenomen bunları bir sıralamaya sokar (genelikle dilde onlara verilen isimleri kullanarak) ve bir tür gerçek varoluşun eşitine denk düşen standartlar olarak kullanır. Bu tür örüntülere uyan görünümler soyuttur ve buna göre isimlendirilirler."

Zamanımızda da bir kavramın tümüyle soyut olabilmesi için onun her türlü algısal nitelikteki ikincil ögeden tamamıyla arınmış olması gerektiğine, aksi halda bu kavramın yeterince saf olmayacağına ilişkin bir inanç hüküm sürmektedir. (örnek olarak: Tanrı, merhamet, adalet, politika, vicdan, aşk, vs gibi.) Örneğin René Pellet, "somut olanın algılanmasından, "soyut olanın algılamasına" doğru olan ilerleme üzerine yazdığı bir kitapta şöyle demektir: "'soyut' sözcüğü, -onun en esaslı anlamı olarak- aklın tümüyle somut gösterimler dışında yani; anımsanan ya da o an algılamakta olan verilerle desteklemeksizin yarattığı birşeydir". "Soyut" der René Pellet: "Aklın somut olanın ötesine geçerek, meydana getirdiği bir organizasyondur ve doğada somut olan her şeyden kendini tümüyle kurtarmış durumdadır."

Soyut düşüncenin, algısal deneyimler üzerine yaslanmadan,

sözcüklerin dünyası içinde oluştuğu ileri sürülür. eskiden daha da ileri gidilerek, konuşmayan ya da konuşma yeteneğinden yoksun bir canlının soyutlama da yapamayacağı sanılmaktaydı.

Yukarıda Locke'dan yapığımız alıntının devamında, Locke hayvanlardan söz ederken şöyle bir sav ileri sürer: "Soyutlama gücü tüm hayvanlarda olan bir şey değildir. Eşyalar ve olgular üzerinde genel fikirlere sahip olma yetisi, yabanıl olan ile insan arasındaki mükemmel farkı meydana getiren tek sınırdır." Pellet'e göre ise; "Sağır ve dilsizler sadece tanımlayıcı ve tarihsel olan ve salt somut gerçeklere ve hareketlere dayalı olan işaret diliyle konuştuklarından, asla herhangi bir genelleme ya da soyutlama sürecine ulaşamazlar."

Algılama ve düşünme arasındaki bu karşıtlık, "soyut" olanı, "somut" olandan ayırt etme alışkanlığında da özellikle kendisini açık seçik belli eder. Bu tür yaklaşıma göre bunlar, yani algılama ve soyutlama birbirinden tümüyle bağımsız iki ayrı katagori gibidirler. Yani açıkçası soyut olan birşey aynı zamanda somut olamaz. Bu durum, babasına soru soran çocuk anektodunda gayet güzel ortaya konulmaktadır: Çocuk sorar: "Baba, Soyut nedir?" Baba bir süre düşündükten sonra yanıt verir: "Soyut, dokunmadığın şeylerdir" Çocuk şöyle der: "Aaa.. Evet biliyorum. Tanrı, ya da elektrik prizi gibi!..."

Burada "soyut"un ne kadar ters anlamlara gelecek şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Algılanabilir, yahut elle tutulabilir bir şeye "somut", algılanamaz, elle tutulamaz olan şeylere ise "soyut" diyoruz.

Bu durumda, fiziksel, yani elle tutulabilir olan birşeye somut demek, en azından tümüyle ussal olan bir şeye soyut demek kadar yanlıştır. Şimdi "soru-yanıt" oyununun tipik bir açılışını ele alalım: "Somut mu, soyut mu?"

Önümdeki masa somuttur. Ona istediğim gibi dokunabilir, onu istediğim gibi kullanabilirim. Fakat özgürlük düşüncesi hemen herkes tarafından son derece soyut bir şey olarak kabul edilir. Arkadaşım benim için somuttur. Arkadaşlık kavramı ise soyut bir kavramdır. Bu durum herkesce mantıklı bir durum olarak kabul edilecektir. Fakat, aslında bu son derece mantıklı gibi görünen önerme bile kendi içinde apaçık bir ontolojik karşıtlık barındırmaktadır: Bir masa hem maddesel bir nesne, hem de bu nesneye ilişkin bir anı ya da kavram olabilir.

Eğer, yukarıda ayrım, akıl dediğimiz olguda olup bitenlerle dış

dünyada, duyuların ötesindeki fiziksel dünyayı ele almak için kullanıyorsa, yanlış terimlerle doğru olanları birbirine karıştırıyoruz demektir. Aynı ayrım, bir insanın ancak kendi kafasının içinde olup bitenleri bilebileceği şeklinde bir görüşten yola çıkılarak, beynimizin dışında yer alan olayların algısını (masa, güneş tutulması, mide sancısı gibi, ki bunlara "extracerebral percepts" adı veriliyor.) Beyindeki çeşitli elektro-kimyasal süreçler sonucu oluşan beyinsel algılardan (örneğin; anı imgeleri, her türlü düşünce ve kavramlar) ayırmak için yapılıyor da olabilir.

Bu durumda hemen şu savı ileri sürmek mümkündür: Beyin içi algılar da en az beyin dışı algılar kadar *somuttur*. Bir masayı görmek ya da bedeninde bir acı hissetmek, herhangi birşey hakkında bir imge ya da düşünce sahibi olmakla ancak aynı oranda somuttur. Bu deneyimlerin her biri kesin ya da kesin olmayabilir. Fakat, elbette ki tümü de SOMUTTUR.

Tüm akli içeriklerin tekil, eşsiz olgular olduklarını ileri sürebiliriz. Hatta bunlar birer "General" (tikel) olsalar; yani bir tür nesne ya da düşünce yerini tutsalar bile. Bu gözlem Berkeley tarafından yapılmış, Hume'da bunu fikir dünyasında o güne kadar yapılmış en büvük buluş olarak alkışlamıştı. Berkeley'in farkettiği şey şuydu: " 'Particular' (tekil) olarak farzedilen bir düşünce aynı türden tüm tikel düşüncelerin yerini tuttuğu zaman tekil hale gelir!' ve Berkeley devam ederek şunları ekliyor: "Anlayabildiğim kadarıyla herhangi birşeyin tikelliği özgü mutlak (kamil) ve olumlu bir doğası ya da kavramında değil; fakat onun yansıttığı, yerini tuttuğu tekillerle olan ilişkisindedir. Yani daha açık bir şekilde söyleyecek olursak; kendi doğaları gereği tekil durumda bulunan şeyler, isim ve sanılar tikel hale getirilmiş olmaktadır. Başka bir deyişle, MASA kavramı benim için en azından bir masa imgesi kadar, ya da önümde duran fiziksel bir masanın algısı kadar SOMUT ve bireysel bir akli içeriktir. Bu bağlamda örneğin , arkadaşlık kavramı da en az belirli bir arkadaş kadar somut olarak kabul edilmesi gereken birşey olmaktadır. Yine örneğin daha önce belirtmiş olduğumuz baba, - oğul diyaloğuna ilişkin anekto da yeniden dönecek olursak; Yukarıdaki mantıktan hareketle Tanrı ve Tanrı fikrininde, elektrik prizi ya da elektriğe ilişkin tüm araç gereç ve elektriğin kendisi kadar somut olduğunu ileri sürebiliriz. Herhangi bir

nesne eğer bir örnekler topluluğu yerini tutuyor gibi düşünülüyor ise işte o zaman tikel hale geliyor demektir. Buna ek olarak, eğer bu nesne daha karmaşık bir öz ya da kendiliğindenlik ya da hehangi bir tür özden damıtılmış birşey olarak kabul ediliyorsa bir soyutlama haline geliyor demektir.

"Somut" ve "Soyut" gibi terimler hiç bir şekilde birbirlerinden tümüyle ayrı ve birbirlerine karşıt kavram ya da kapsamlar olarak ele alınamazlar. Burada bir karşıtlık ya da kendi içlerine dönük, bağımsız kümeler halinde olma gibi bir durum söz konusu değildir. Fiziksel ve zihinsel olarak somutluk tüm nesnelere ait bir özelliktir. Fakat tüm bu nesneler ayrıca soyutlamalar olarak ta işlev görebilirler.

Üniversitelerin felsefe bölümlerinde okutulan "Mantığa Giriş" seminerlerinden çok görülen tipik bir başlangıç tümcesine yakından inceleyecek olursak, bu kavram kargaşasının giderilmesinin ne denli zorunlu bir hale gelmiş olduğunu göreceğiz:

"... Elimizden geldiğince şunu açıklığa kavuşturmalıyız ki; soyutlamalar asla gerçek değillerdir. Tabii, eğer biz gerçek dediğimiz şeyi soyut değil de SOMUT birşey olarak kabul ediyorsak."

Burada "soyut" ve "somut" sıfatları iki ayrı önerme gibi, yani sanki birşey aynı zamanda hem somut hem de soyut olamazmış gibi ele alınmaktadır. Ayrıca somutluk hali de kesinlikle maddesel- fiziksel varoluşla bir tutulmaktadır. Büyük bir olasılkla aynı türden seminerlerde"... Soyut düşüncenin nesneleri olan "mükemmel düzlükteki çizgiler', 'hukuk', ya da 'sayılar' tekil nesneler olarak değil de, bu tür tekillerin 'dönüşüm' ya da 'ilişkileri' olarak var olsalar bile doğann gerçek parçaları olarak ele alınmaktadırlar.

Bu tür bir görüş aslında bir nesnenin "ne olduğunu", neyin yerine var olduğu ile karıştırmakta ve bir varlığın ancak tekil şeklinde var olabileceğini ileri sürmektedir.

Akıl tarafından deneyimlenen her türlü fenomen şöyle ya da böyle bir soyutlama içerir; Daha karmaşık bir şeyin damıtılmasından oluşmuş gibi görünse bile. Bu tür bir fenomen kalitesi son derece yükseltilmiş, yoğun bir güçler örüntüsü ya da bir olgu ya da nesne halinde olabilir ve bu şeyde o çeşitten bir olgu ya da nesneye ilişkin gerekli özellikler çarpıcı bir şekilde cisimleşmiş olabilir. Daha önceki

kısımlarda öne sürmüş olduğumuz bir tanımı yeniden kullanacak olursak diyebiliriz ki; *Bir resim olarak işlev gören bir fenomen kesinlikle bir soyutlamadır. Fakat, bu işlevini belki bir kişi için yerine getirebilir ama bir başkası için getiremez. Bu resim yalnızca belirli bir kültüre mensup olanlar için geçerli olabilir, bir başka kültürün insanları için geçerli olmayabilir. Bazen de aynı resim, daha önce o şekilde dünyaya bakmamış bir kişi için bir anda anlam kazanır ve o kişinin gözlerini açıcı bir işlev görebilir.*

C- Genelleme Üzerine Kurulu Soyutlama

Soyutlama, geleneksel olarak, tekil örneklerin kendisiyle ilişki içerdiği olguların toplamı olarak tanımlanır. Locke bize; "Duyular önce tekil fikirleri içeri alırlar ve henüz boş olan kompartımanı tercih ederler. demektedir. Locke'a göre aklın doğal yöndeki eğilimi bilgiye doğrudur. Fakat akıl bu gidişatı içinde tekil şeylerin üzerinde teker teker durup, düşünerek ilerler ise, bu ilerleme son derece yavaş olacak ve iş sonsuza kadar sürecektir. İnsan aklı bilgiye doğru olan bu süreci kısaltmak ve her algılamayı daha kapsamlı hale getirmek için ilk olarak şunu yapmak zorundadır: "Tekil şeyleri paketler ya da gruplar halinde toplamak, ve bu şekilde çeşitler halinde sıralamak. Çünkü, bir tür grup içerisinden herhangi bir nesneden aklın alacağı bir bilgi, güvenli bir şekilde o tür içindeki tüm diğer nesneler için de aynı ölçüde geçerli olacaktır." Yani, geleneksel biçimde, tüm soyutlamaların genellemeler üzerine kurulu olarak düşünülüp bu şekilde kabul edilegelmiş olduklarını söylemek mümkündür. Bizler bu gelenceksel düşünce biçimine o denli alışmışızdır ve bu durum bize o denli inandırıcı gelir ki, gerçekten ne olup bittiğini ve bu düşünce biçiminin gerçekle ne denli çelişki içinde olduğunu göremeyiz. Üstelik, bu durum kuramsal düzeyde de büyük güçlükler yaratmaktadır. Elbette ki genellemeler vardır. Fakat genelleme dediğimiz şeyin Locke'dan bu yana öne sürülegeldiği gibi bilgiye ulaşma yolunda bir ilk adımı nasıl olup ta teşkil ettiğine inanmak oldukça güçtür.

Psikolojinin İlkeleri adlı kitabında William James, "Birbirine eşlik eden nesnelerin yerlerini değiştirmek yoluyla, bir olguyu oluşturan unsurları birbirinden ayırmak" adını verdiği bir kuramsal önerme ya da yasa ileri sürmeyi denedi. James'ın bu yasasına göre:

"Şimdi birşeyle, daha sonra ise diğer bir başka şeyle ilişkiye sokulan birşey sonuçta ikisinden de ayırılmış olur ve aklın soyut bir tasarlama nesnesi haline gelir ya da o hale dönüşür." James'e göre ayrıca: "Değişik niteliklerin değişik bütünlüklerle tekrar tekrar ilişkiye sokulmalarının, bunların bu bütünlüklerden herbirisiyle olan ilişkilerini niçin kırdığı ve bilinç üzerinde niçin yalnız başlarına yuvarlanarak ilerledikleri bir sır olarak kalmaya devam etmektedir." Bu elbette ki bir sırdır. Fakat sorun, bu durumun "neden"inde değil, "nasıl"ında yatmaktadır. İnsan aklı için genelleme yapmanın neden en rahat ve uygun bir işlem olduğunun açıklaması John Locke tarafından bariz bir şekilde ortaya konmuştur. Fakat aklın hiç birşey olmadan, yalnızca tekiller var olduğu zaman, nasıl genellemelere yani tümellere varmasının hala açıklanması çok güç bir işlem olarak kaldığını kabul etmek gerekmektedir. Belki de bu dünyada birbiriyle aynı şeyi hiçbir şekilde paylaşmayan iki nesne bulmak olanaksızdır. Tüm nesnelerde hepsi için geçerli olan bir sürü ortak özellik ya da nitelik yer almaktadır. Düşünecek olursak; Eğer özellikleri aynı olan her nesne topluluğu, bizi bu özelliklere uygun nitelikler taşıyan nesnelerin bir tek kavram altında bulunduklarına ikna etse, sonuçta hepsi birbiriyle aynı bir sürü grup oluşacaktı. Örneğin; bir kedi tüm maddesel nesnelerle, organik nesnelerle, hayvanlarla, memelilerle aynı özellikleri paylaşıyor olacaktı. Çünkü bu genelleme mantığı salt ve yalnızca O KEDİ'nin yer alacağı son kategoriye değin sürdürülebilir. İş yalnızca burada da bitmiyor: Kedi tüm siyah renkli şeyler içine, kürklü şeyler içine, evcil hayvanlar içine, sanat ve kedi bibloları düşünüldüğünde seramik sanatları içine; Hatta daha da ileri giderek, Antik Mısır ilahları içine, ve ayrıca kedi maması ve buna ilişkin tüm tüketim endüstrisi içine, genelde endüstriye, oksijen tüketimine ve ekolojiye, ve düş imgeleri içine ve dolayısıyla psikoloji içine alınabilir. Sonuçta kişinin aklına KEDİ kavramı geldiği anda tüm bu bağlantıların otomatik olarak yapıldığını söylemek olasıdır. Fakat burada sorunun asıl can alıcı noktası yatmaktadır: Başka başka özellik ve alışkanlıklarla ilgili oldukları halde, sonsuza kadar uzayan bu birbiriyle ilişkili gruplar akla yakın ve mantıklı bir organizasyon içinde asla toplanamazlar. Bu tür basit bir genelleme mantığı olsa olsa bir bilgi hücumu karmaşası yaratabilir. Bu tabii ki oldukça kötümser bir öngörü olarak kabul edilmelidir.

İnsanda bir tür seçme kriteri gereksinmesinin de var olduğunu var saymamız gerekmektedir. Eğer soyutlama dediğimiz süreç, en fazla sayıda şeyi, en az sayıda şeye indirgemek yoluyla gerçekleştirilen bir tasarruf olsaydı, mantıksal süreç en fazla sayıdaki münferit durumlardan yola çıkmak ve daha sonra bunları az ve en az sayıdaki temsilci durumlara indirgemek olacaktı. Acaba aklımız gerçekten de böyle mi çalışıyor?

Bebeklerin davranışlarına baktığımızda durumun farklı olduğunu görürüz. Bir bebeğin ya da çocuğun dünyasında yalnızca tek bir köpek olabilir. Fakat başlangıçtan beri bu köpek- her ne kadar o kategori tek bir köpeği içine alıyor olsa da- tek başına bir kategori oluşturacaktır. Buna karşın, aynı çocuğun dünyasında, ne kadar çok sayıda bulunursa bulunsunlar, ağaçlar, evler, otomobiller ya da bulutlar köpeğe oranla daha az önemli bir nitelik taşıyacaklardır. Böylelikle biz gruplamanın her gruptaki eleman sayısının fazlalığıyla doğru orantılı olarak artan bir önem taşımadığını, tersine grup içideki eleman sayısının bir değer azalmasına yol açtığını öğrenmiş oluyoruz.

D- Gruplama

İnsan aklına özgü bir yeti olan gruplama yetisi aslında karşımıza henüz çözülememiş ve bir o kadar da önemli bir kavramsal sorun çıkarmaktadır. Freud'a göre, insan aklı düş gördüğü uyku durumunda bile gruplama yolu ile çalışmaktadır.. Freud düşlerde görülen imge gruplarını başlıca iki bölüm içinde toplamıştır:

a) Kibrit çöpleri, şemsiyeler, şişler, bıçak ve tabancalar çekiçler, lokomotifler, yılanlar, kuleler, balıklar, v.b.

b)Kuyular, çukurlar, kaseler, mağaralar, kutular, şişeler, çekmeceler, çantalar, cepler, torbalar, gemi ve kayıklar, kapı ve pencereler.

Yukarıda sayılan imge gruplarının özellikle bu iki katogoride bir araya gelmelerinin nedeni bilinçaltımızın sürekli olarak cinsel organlar ve bunların işlevleriyle ilgili olarak sorular sormasından ileri gelmektedir. Aslında daha da ötede, bu gruplamalarda yer alan nesnelerin yalnızca bazı yönleriyle üretim orgarlarıyla ilintili olmadıklarını, bu imgelerdeki en önemli özelliğin bunların direkt olarak jenital organların asıl işlevleri olan dikeyleşme, yükselme katılaşma, gidip gelme ve boşalma ile içine alma, kabul etme ve kapanma arasındaki karşıtlığı yansıtmakta olduklarını ileri sürebiliriz.

Eğer durum hakikaten yukarıda özetlendiği gibiyse, o zaman, herhangi bir şekilde gruplamaların bu şekilde yapılabilmesi için daha önceden de bir soyutlama olmuş olması gerektiği gibi garip bir sonuç çıkmaktadır. Yukarıda sözü edilen ve doğrudan doğruya cinsel organların şekil ve işlevlerinden yola çıkılarak, ortaya çıkan imgelerin bu organlara ilişkin birer soyutlama olmaları gerekmektedir. Yani daha önceden yapılmış bulunması gereken bir soyutlama olmamış olsaydı, bilinç altı, birer düş imgesi olarak işlev gören bu imgeleri seçemezdi. Bu, şu anlama gelmektedir: Genelleme sonucu oluştuğunu kabul ettiğimiz soyut kavramların oluşmaları için de soyut kavramların bulunmasına gereksinmemiz vardır. Yani Jean Piaget ve Inlelder gibi bilim adamlarının ancak genetik analizler yoluyla çözülebileceğine inandıkları bir kısır döngüyle karşı karşıya bulunmaktayız demektir.

Bu kısır döngüyü Henri Bergson daha 1896'da saptamış bulunuyordu:"Genelleme yapmak için insanın önce soyutlama yapması; soyutlama yapabilmesi için ise genelleme yapmayı bilmesi gerekmektedir." (Ve tabii ki aynı durumun tersi de doğru olmaktadır.) Bergson'a göre bu kendi içindeki çelişkili durumun ayırd edilememesinin başlıca nedeni, algılama dediğimiz olguda, şeylerin salt tek başlarına kaydedildiklerine ilişkin bir genel inanıştan kaynaklanmaktadır. Oysa Bergson'a göre, duyusal algılama süreci son derece faydacı bir nedenselliğe dayalıdır. Belki de algılama, milyonlarca yıl sürmüş bir PHYLOGENETİK evrim sırasında ve milyonlarca yıllık bir yaşama mücadelesi içinde, canlı varlıkların hayatta kalabilmek için nelerin gerekli olduğunu kavramak ve tehlikelere karşı tetikte olmak amacıyla ortaya çıkan organik bir araçtır. "Bu gereksinimler" der Bergson "tek başına olan tekil şeylerle ilgili olmaktan çok, çeşitler, türler ve nitelikleriyle ilgilidir. Örneğin ot obur bir hayvanı gerçekten kendine çeken şey, o yeşillik içindeki tek başına bir ot değil, genelde yeşilliğin kendisidir. "...Bir güç olarak algılanan yeşilliğin renk ve kokusu..."

Bergson "Nesnelerin kendi başlarına, başka şeylerden bağımsız olarak ele alınması algılama için bir lükstür" der.

Şurası hiçbir şüpheye yer bırakmayacak kadar açıktır ki; algılamanın temelinde bir nesnenin yapısal ögelerinin bir bütün halinde ve soyutlama şeklinde kavranması yatmaktadır. Yani algılama olgusunun kendisi aynı zamanda bir soyutlamadır. Bu ayrıca tüm kavramanın da

başlangıcıdır. İnsan zihninin soyutlama yapabilmek için öncelikle tekil ögeleri gruplar halinde bir araya getirmek zorunda olduğu ve ancak bundan sonra soyutlamada bulunabileceğine ilişkin genelde kabul edilen görüş tümüyle asılsızdır. Çünkü tekil ögeleri seçip belirli gruplar halinde toplamak için de önce soyutlama yaparak bu ögeleri tek tek elde etmek gerekmektedir. Başka türlü ögeleri seçmede kullanılan kriter nereden gelecektir? Soyutlama yapmak için; bir ön koşul olan genelleme yapmak gerekmektedir. Genellemede bulunmak için ise hangi şeylerin hangi özellikleri nedeniyle hangi genel başlıklar altında toplanması gerektiğini bilmek, yani yine bir genellemede bulunmak gerekiyor. Bu nedenle de genelleme soyutlamadan önce geliyor ve soyutlama için bir ön koşul oluşturuyor diyebiliriz.

Veri olarak karşımıza çıkan bir oluş durumundan, o veriye ilişkin en temel özellikleri bulup çıkarmak yalnızca organize durumda bulunan bütünler için geçerli olabilir. Bu bütünlerde bazı özellikler anahtar konumlara sahiptirler ve o olgunun temel niteliğini oluştururlar; diğer özellikler ise ikincil ve daha az önemli konumlara sahiptirler, ya da kazaen orada bulunmaktadırlar. Eğer sanıldığı gibi soyutlama bir oluşa ilişkin özelliklerin rastgele yapılan bir çıkarımsanması (extraction) olsaydı, bu tür organize durumdaki, yani iyi bir şekilde düzenlenmiş durumdaki bütünler hakkında çok az bilgi elde edebilirdik. Gerçekten de insanoğlu farkında olmadan kendi yaşamı ve dünyasını genellemeler ve bütünlükler içinde tanımlamaktadır. Örneğin, eğer insan akıl yürüten bir hayvan, ya da imge yaratan bir varlık (Hans Jonas'a göre) tanımlandığında insan doğasının merkezi niteliğiyle ilgili, onu tüm diğer yaratıklardan ayıran bir tanımlama getirilmiş olmaktadır. Fakat insanı tüyleri dökülmüş memeli bir hayvan olarak tanımlarsak, o zaman en az yukarıdaki tanımlar kadar insanı diğer hayvanlardan ayıran bir tanımda bulunmuş oluyoruz demektir. Ama tabi ki kimse böyle bir tanımlamayı fazla ciddiye almaz, çünkü bu tanım insana ilişkin ve onu diğer canlılardan ayıran en temel ve en önemli özellikleri görmezlikten gelmiş olmaktadır. Spinoza'ya göre: "Bir tanımlamanın mükemmel olarak adlandırılması için, onun mutlak surette, bir şeyin en içsel ve en temel özünü ifade etmeli ve bizim o şeye ait ögeleri o şeymiş gibi görmemizi engellemelidir." Bunu başka bir şekilde şöyle ifade edebiliriz: *Akla yakın bir soyutlamada bulunmak için, kavramın mutlaka*

generatif olması gerekmektedir. Yani bu kavram öyle bir kavram olmalıdır ki, kavramın kendisinde bulunan imgeden daha bütünsel bir imge yaratılabilmelidir.

Söylediklerimize ilişkin ilginç bir örnek S.E. Asch tarafından verilmiştir. Asch, yapuğı deneylerde deneklere belirli bir kişiye ilişkin iyi seçilmiş özellikler sunulduğunda, deneklerin bu özelliklerinden yola çıkarak, kişi hakkında daha tamamlanmış bir imge geliştirdiklerini gözlemlemiştir. Ayrıca Asch'ın bulgularına göre, "soğuk"-"sıcak" gibi bazı sıfatların anahtar ögeler olduklarını o kişiye ilişkin diğer özellikleri etkilediklerini; buna karşın "nazik" ya da "dürüst" gibi sıfatların çok zayıf bir etkileme gücü oldukları ortaya çıkmaktadır. Örneğin, eğer birisini "soğuk bir insan" olarak tanımlıyorsak, bu tek özellikten o kişi hakkında daha temel ve kesin bir imgeye ulaşıyoruz demektir. Büyük bir olasılıkla, o kişinin belirli durumlarda nasıl davranışlar göstereceğini önceden bilebiliriz. Soyutlamanın bu tür generatif gücü akla, Aristo'nun "entelechy" kavramını getirmektedir: Tümellerin tekilleri doğurmasına yol açan tikel ilke.

E- Tipler ve Kapsayıcı Kavramlar:

Generatif ve merkezi özellikler ile rastlantısal ve ikincil önemi içeren özellikler arasındaki fark, üretici anlamda soyutlamanın doğası hakkında bizi aydınlatmaktadır. Fakat bu konuda daha da ileri gitmemiz ve bu konudaki geleneksel yaklaşımın da ötesine geçmek zorundayız. Şunu da unutmamamız gerekiyor: Biz burada, şeylere ilişkin özelliklerin çıkarsanmalarından değil, o şeye ilişkin yapısal ögelerin tanımlanmasıyla ilgiliyiz. Bir kişinin soğuk bir insan olması, bir sobanın ya da ayın soğuk olması gibi kendi içinde kapalı bir temel nitelik değil, genel anlamda bir niteliktir ve o insanın kişiliğinin pek çok yanını etkiler. Soyutlamanın bu karakteristiğini daha iyi anlamamız için "kap kavramlar" ve "tipleri" birbirinden ayırmamız gerekmektedir.

Kap görevi gören bir kavram, hakiki bir oluşun teşhis edilmesine yarayan bir temel nitelikler dizgesidir. *Tip* ise, böyle bir hakiki varoluşun yapısal özünü oluşturur. Üretici ve yaratıcı düşüncenin soyutlama karakteristikleri kaplardan çok tiplerdir. Bu durum sanatta da, bilimde de en temel koşuldur.

Bu olguya iyi bir örnek, Ernst Kretschmer'in insan vücut tipleri üzerine yapmış olduğu bir araştırmadır. Biz burada Kretschmer'in

vücut tipleri kuramının geçerli olup olmadığıyla değil, daha çok Kretschmer'in belirli tipleri belirli akli durumlara çakıştırmakta kullandığı prosedürle ilgileniyoruz. Oluşturduğu tiplerin rastgele seçilip hastalara sonradan denk düşürüldüğü şeklinde bir iddiayı çürütmek için Kretschmer, Franscis Galton'un bileşik fotoğraflarına benzeyen bir metod kullanmışur. "Aynı tipe giren yüz kişiye ait fotoğrafları birlikte aynı kağıt üzerine basıyormuşcasına bir teknik kullanıyoruz, böylece benzer özellikler birbirlerini güçlendiriyor, farklı olanlar ya da uymayanlar birbirlerini etkisiz hale getiriyor..." Aslında, Galton'un fotoğrafları sonuç açısından böyle bir üst üste çakıştırma yönteminin hiç te sağlıklı sonuçlara yol açmadığını kanıtlamaktadır. Çünkü, örnekten örneğe giden çeşitlemeler, sadece atipik değil tipik özellikleri de etkisizleştirmektedirler. Bunun nedeni, örneklerin tipe ait özellikleri taşımamaları, buna karşın yaklaşık olarak tipe yan çeşitlemelerin de rastlantısal saptamaları yok etmekten çok birbirlerini etkisizleştirmeleridir.

Aslında Kretschmer daha da ileri giderek, kendi saptadığı tiplerin en fazla sayıdaki örneklerde en çok görülen özelliklerin bir sonucu olmaktan çok; "en güzel" örnekler üzerine bina edilmiş olduğunu iddia etmektedir. Bunlar, en açık bir şekilde ortak özellikleri gösterirler. Bu "klasik" tipler" Kretschmer'in deyimine göre, binlerce örnek arasında sık rastlanmayan "şanlı keşif"lerdir. Buluntularına kesinlik kazandırmak için Kretschmer fotoğraf ve cetvel kullanma konusunda ısrarlıdır. Fakat onca, bunlar yalnızca yardımcı araçlardır. Dolaysız görsel izlenimin yerini asla tutamazlar. Bunun nedenleri ise açıktır: Ölçümler yalnızca şekillere, tek tek ögelere ve bunların numerik ilişkileri ile ilgilidir ve bu yüzden, yüz örüntüsünün tümü içinde ögeler arası etkileşimi saptayamaz. "Cetvelle yapılan ölçüm hiçbir şey değildir" der Kretschmer. "Herşey, gözümüzün mükemmel bir şekilde sanatsal eğitiminde yatar." Ona göre her hastayı muayene eden uzman akabinde, hemen gidip hastanın yüz ifadesiyle ilgili en temel özellikleri yazıya dökmelidir.

Aslında yukarıdaki durumda, iki birbirinden farklı amacın birleştirilmeye çalışıldığı bir çaba söz konusudur. Yani hem bilimsellik taşıma, fakat aynı zamanda önseziye dayalı keşiflerde, ama "doğru ve kesin" keşiflerde bulunma. Bu durum bir tür derinliğine düşünme

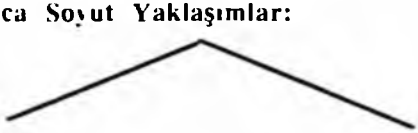
isteğinden, bir tür meditasyondan kaynaklanmaktadır. Çünkü bilim adamında da, sanatçıda ya da düşünen her insanda da şeylerin görünüm ve davranışları altında yatan, bunları canlandıran güçleri ve şeylerin asıl doğası ve temel ilkelerini keşfetme arzusu bulunmaktadır. Pratik, gündelik yaşamda ise kişi, daha çok, ya da hemen hemen tümüyle tekil örneklerin kullanımı ve düzenlenmesiyle ilgilidir. Bunun sonucu oluşan indekslemeler, kap işlevi gören kavramlar üzerine bina edilmişler ise, ilkesel bir sorun ortaya çıkarmazlar. Kişi kolaylıkla hangi nesne ya da olgunun girebileceği kap kavramını bulabilir. Örneğin, insan gayet kolay bir şekilde "antika" kavramı altında neleri grup halinde sıraya dizeceğini bilir: Bakır çaydanlıklar, lambalar, yazı takımları, tablolar, şişeler, v.s. Diğer durumlarda ise ölçüm yaparak, yani bir nesnenin yapılış tarihini tespit ederek o şeyin antika olup olmadığına karar verebilir. Öte yandan, Kretschmer ise, bir bilim adamı olarak yalnızca hasta bireyleri tespit etmekte değil, kanlı canlı ama soyut bir konfigürasyon elde etmek peşindeydi. Bu konfigarasyon kendine has yapısal özellikler dizgesi ile kesin bir şekilde saptanacak ve şöyle ya da böyle, ancak asla arı bir halde olmayacak şekilde gerçek insanlara realize edilebilecekti. Bu fiziksel tip daha sonra, bir o kadar soyut bir insan kişiliği tipiyle ilişkiye sokulacaktı. Fakat pratik amaçlar açısından, yani hipotezini nicelik açısından denemek ve kuramını hastalık teşhisinde kullanmak için, Kretschmer hastalarını birbirinden farklı tipler içinde indekslemek zorunda kaldı. Tabii, aslında bu iki farklı yolu birbiriyle bağdaştırmaya imkan yoktur.

Bir tip asla, bir bireyde bulunup ta diğer bireyde bulunmayan bir özellikler dizgesi değildir. Pratikte, her tipe ait içerikler, en saf bir şekilde bulundukları durumdan giderek zayıflayan ve sonuçta tümüyle yok olan görünümlere değin uzanırlar. Ya da sinema diliyle söyleyecek olursak; bir tiple öteki tip arasındaki "miskler" de ya da "lap-dissolve"lerinde olduğu gibi. Tiplere ilişkin özellikler arasına bu türden ya da setler çekmek, sonuçta kişiyi kap kavramlara götürür, ki bu da insan tiplerini mutlaka ortaya çıkarıp teşhis etmek isteyen bir bilim adamı için çok talihsiz bir sonuçtur.

Yukarıda sözünü ettiğimiz duruma, yani; hakikate ulaşma sürecinde, pratik aklın tipler yerine kapsayıcı kavramlar getirmek yolu ile bu süreci son derece sakar ve inatçı bir biçimde bozması

örneklerine sanatın ve yaşamın pek çok alanında sıkça rastlamak olasıdır. Örneğin sanat tarihine bir göz atacak olursak, Kubizm ve dışavurumculuk gibi sanat stillerini saf tavır tipleri ve tezahürler olarak tanımlamak ve herhangi bir sanatçıda bu ögelerin belirli bir karışımda nasıl biraraya geldiklerini göstermek yoluyla, gerçek anlamda içten bir sanatı anlama düzeyine ulaşılabilir. Bu yolla, kişi sanat tarihini kararsız bir şekilde birbiri ile etkileşim halinde bulunan temel yaklaşım tipleri olarak değerlendirebilir. Bu etkileşim içinde, bazı zaman ve yerde ve bazı sanatçılarda belirli bir örüntü ön plana çıkar ve hemen ardından başka bir örüntü içinde erir. Böyle bir durum karşısında, örneğin Rönesans'ın ne zaman başlayıp, ne zaman sona ermiş olduğunu ya da Cezanne'nin İzlenimciler'e mi yoksa Kübistlere mi dahil edilebileceğini kesin olarak tespit etmeye çalışmak son derece absurd ve ümitsiz bir girişim olacaktır. Yani; yine tipler yerine, kapsayıcı kavramlar kullanma yanlışlığına düşülmüş olacaktı. Bilimin diğer alanlarında olduğu gibi, sanat tarihinde de, arada bir "Glücksfall"a, yani kanlı canlı bir oluş içinde en arı biçimiyle tiplere rastlanılabilir. Fakat generik tiplerin tek taraflı olmaları nedeniyle, sanat alanında bu tiplere daha çok vasat yeteneklerde rastlamak olasıdır. Yetenekli ve güçlü sanatçılarda ise durum bu denli bir saflık göstermez. Yani şunu demek istiyoruz: En tipik bir kübist ressam en büyük kübist ressam değildi.

F- Başlıca Soyut Yaklaşımlar:



a- Soyutlama
(doğal görünümü basit formlara indirgeme; doğa'yı arkitektonik yapı içinde soyutlama

1- Generik: (Schopenhauer (1780-1860) "Sanat nesnesi,

b- Non-Figüratif:
(düşünsel soyut elamanlarla sanat nesnesi inşa etmek/ kurmak; Saf soyutlama/ Konstrüktif-soyut

1- Romantik-organik: (Kandinsky, Miro, Arp, Hepworth, Kline)
2- Klasik-geometrik: (Male-

nesnel dünyanın görünümü yerine, onun platonik idelerini taklit eder" (Paul Klee, Cézanne)

2- Müzik ve mimarlık sanatlarının tavrı ile dış dünyayı ve aktüel görünüşleri kendi başına bağımsız biçimler oluşturacak biçimde parçalayıp sanat nesnesi olarak yeniden kurmak (Picasso, Brancusi)

witch, Gabo, Nagy, Mondrian, Nicholson)

3- Soyut Dışavurumculuk: (Gotlieb, Pollock, De Kooning, Rothko, Mark Tobey, Motherwell, Philip Gustan, Gorky)

Sorular ve Tartışma Konuları

1-Algılamada, algılanan nesnenin "generik" ana hatlarının kavranması olgusunu açıklayınız.

2- "Soyutlama" sözcük anlamı olarak nedir?

3- Algılama ve düşünme arasında var olduğu iddia edilen karşıtlık "soyut" ve "somut" olan şeyleri nasıl tanımlamamıza yol açmıştır?

4- Beyin içi algıların en az beyin dışı algılar kadar somut olması ne demektir? Açıklayınız.

5- Bir resim niçin bir kültüre mensup insanlar için geçerli, bir diğer kültüre mensup insanlar için geçerli olamaz? İnceleyiniz.

6- "Genelleme üzerine kurulu soyutlama" olgusunu inceleyiniz.

7- "Birbirine eşlik eden nesnelerin yerlerini değiştirmek yoluyla bir olguyu oluşturan unsurları birbirinden ayırma yasasını" inceleyiniz.

8- "Gruplama yetisini" örnek gruplar oluşturarak tartışınız.

9- Henri Bergson'un "Genelleme yapmak için insanın önce soyutlama yapması; soyutlama yapabilmesi içinse genelleme yapmayı bilmesi gerekir" sözünden ne anlıyorsunuz? Açıklayınız.

10- Soyutlama açısından algılamanın temelinde ne yatmaktadır? Açıklayınız.

11- Soyutlama sürecinde "organize durumda bulunan bütünler" nelerdir? temel niteliklerini açıklayınız.

12- "Tipler" ve "Kapsayıcı Kavramlar" arasındaki farklar nelerdir?

13- Pratik aklın tipler yerine kapsayıcı kavramlar kullanması sonucu meydana gelen durum nedir? Açıklayınız.

14- Başlıca soyut yaklaşımlar nelerdir? Bir şema üzerinde gösteriniz.

3.4- Resimler, Simgeler, İşaretler

A- Giriş:

Basit şekilde çizilmiş resimler hayli karmaşık ve soyut kavramları ve yapısal nitelikleri görsel şekiller halinde başarı ile tasvir edebililer. Ayrıca çizimler, çevremiz ve bu çevre içinde olup biten şeyleri oldukları gibi de gösterebilirler. Fakat tabii ki bu gösterim biçimi fotoğrafta olduğundan daha soyut bir nitelik taşıyacaktır. Öyleyse imgelerin dış dünyayı iki karşıt yön içinde adlandırıldığını söylemek mümkündür: Yaşamdaki imgeler "işlevsel" şeylerin biraz üstünde ve bu şeyleri harekete geçiren güçlerin altında faaliyet gösterirler ve bu iki karşıt alan arasında gidip gelirler.

B- İmgelerin üç fonksiyonu:

İmgelerin, gösterilenleriyle olan farklı ilişkilerini kıyaslamak ve bu ilişkileri açıklığa kavuşturmak amacıyla, onların sahip oldukları üç farklı işlevi tartışmak istiyoruz. İmgeler; resimler, simgeler olarak işlev görebilir ve ayrıca salt gösterge olarak da kullanabilirler. Pek çok kuramcı tarafından imgelerin bu üç farklı işlevi üzerinde durulmuş, "resim", "simge" ve "gösterge" tanımları literatürde oldukları gibi yer almıştır. Bu bölümde biz de bu kavramların semantik anlamlarını tartışmaksızın, onları salt işlevleri açısından inceleyeceğiz.

Yukarıda belirttiğimiz üç tanım: Resim - simge ve gösterge değişik türde ve biçimlerde imgeler olmayıp, bu imgeler tarafından yerine getirilen işlevleri kapsarlar. Örneğin bir fotoğraf ya da karikatür bu üç işlevden her birini ya da yalnızca birini görebilir. Çoğu kez bir imge birden fazla işlevi yerine getirebilir. Kural olarak, imge hangi işlev için meydana getirilmiş olduğunu açıkça belirtmez. Örneğin, üçgen şeklindeki bir işaret hem bir tehlike işareti hem de bir dağ resmi ya da hiyerarşi simgesi olabilir. Burada biz imgelerin bu türden fonksiyonları ne denli iyi ya da kötü bir şekilde yerine getirdiklerini inceleyeceğiz.

Bir imgeyi "gösterge" diyebilmek için, o imgenin görsel karakterini açıkça göstermeksizin, bir içereğin yerini hangi ölçüde tuttuğunu belirlemek gerekir. Aslında, bir görsel imgenin yüzde yüz bir oranda

bir gösterge olması ve bunun dışında başka hiçbir şey olmaması olanaksızdır. Mutlaka bir şeyin göstergesinde o şeye ait bir tasvir olacaktır. Belki sadece alfabenin harfleri (cebirde kullanılan alfabe) en saf haliyle birer gösterge olarak kabul edilebilir. Fakat sırf kesin olgular olmaları nedeniyle ve sırf bu nedenden ötürü kesin olgular yerini tutar ve tam anlamıyla birer işaret olamazlar. "a" ve "b", bir anlamda hem birbirinden tamamen bağımsız durumda a ve b ama sonuçta "a,b "a,b = 2" demektir. Yani "a" ve "b" "2" nin yerini tutmuş olmakta, böylece kendileri ve yerini tuttukları olgular dışında başka bir olguyu göstermiş olmaktadırlar. Ayrıca bunlar şekil olarak da gösterdikleri içeriklere benzemezler. Çünkü kural olarak daha ileri ölçüde bir belirtme, özgün önermenin genelliğini bozacaktır. Diğer taraftan imgelerin, gösterimin dışında başka bazı ihtiyaçlardan doğan bazı görsel nitelikleri de içerdikleri söylenebilir. Yani karşımıza bu şekilde çıkmalarının nedenleri vardır. 1926'da yapılan ulularası trafik işaretleri kongresinde örneğin; tehlike ifade eden tüm trafik göstergelerinin mutlaka üçgen şeklinde olmaları kararlaştırılmıştır. Burada üçgen şeklinde bir göstergenin, örneğin bir daireye oranla daha fazla tehlike ifade edebileceği düşünülmüş olabilir. Fakat aslında üçgenin seçilmesinin asıl nedeni bu göstergenin trafik göstergelerinin tümünden farklı bir şekli olması ve bu nedenle de sürücüler tarafından diğer işaretler arasından kolayca tanınabilir bir vasıfta olmasıydı. Yazı dilinde de sözcükleri gösteren harf topluluklarının aynı şekilde bir tür "ayrımlama ve diğerlerinden farklılaşma" şeklindeki amaçları yerine getirdiklerini söyleyebiliriz. Bu nedenle de, sözcükler ve harfler aslında birer göstergedir diyebiliriz. Fakat, sözcüklerin çoğu aslında bu işlevlerini yerine getiremezler, çünkü dil dediğimiz şey akılcı bir şekilde değil, kendiliğinden ve rastgele ortaya çıkar ve bir çok rastlantısal, şekilsiz ve belirgin olmayan biçimlerin doğmasına yol açar.

Sözcükler bazen tümüyle belirsiz ve anlamsız olabilir. Örneğin: Türkçede "göz bebeği" hem fiziksel olarak göz organının bebeği, hem de çok fazla sevilen bir kişi için söylenen "göz bebeği" anlamına gelir. Burada belki de dilin oluşması için geçen uzun süre içinde, birşeyin "küçük" ve bu nedenle de korunmaya zorunlu olması şeklinde ortaya çıkan bir kavram, zaman geçtikçe iki farklı anlama gelecek şekilde bölünmüştür. Bu tür eksiklik örnekleri dışında, gösterge sistemlerin-

den çoğunun, şöyle ya da böyle gösterge işlevlerini yerine getirdiklerini ve karakteristiklerinde doğru olarak seçildiklerini ve seçilmekte olduklarını söyleyebiliriz. Eğer Konrad Lorenz'in "içsel boşalım mekanizmaları" (biyolojide) kuramını doğru kabul edersek, Lorenz'in de dediği gibi; bu görsel uyarıcılar (yani göstergeler), şekillerinin basitliği ve renkleri dolayısıyla, doğada olan herşeyden kolayca ayrılabilir. Ayrıca her an karşımıza çıkmazlar. Bu nedenle de çevredeki başka herhangi birşeyle de karıştırılmazlar.

Salt yerini tuttukları şeylere yapılmış birer referans durumunda oldukları için göstergeler yalnızca birer dolaylı medya örneği olarak kabul edilebilirler. Analojik olmadıkları için, kendi bütünlükleri içinde bir medya olarak kullanılmazlar.

İmgeler kendilerinin de aşağısında bir soyutlama düzeyinde yer alan şeyleri tasvir ettiklerinde "resim" olarak kabul edilirler. Resim tasvir etmekte olduğu bir nesne ya da aktivitenin özgün niteliklerini, yani, o şeye ya da oluşuma ait renk, şekil, haraket gibi özellikleri kavrayıp belirli bir biçim içinde gösterdiği zaman "resim" haline gelir. Resimler tam olarak, yani yüzde yüze varan bir oranda taklit değillerdir. Resim deyince bu tanımdan, ait olduğu modelden rastgele eksikliklerle ayrılan, gerçeğe uygun kopyalar anlaşılmalıdır.

Bir resim varlığını son derece birbirinden farklı soyutlama düzeylerinde sürdürebilir. Örneğin bir fotoğraf ya da 17. Yüzyıl Hollanda peyzaj resmi belki ilk bakışta hakikate benzeyebilir, ama daha dikkatle resme bakıldığında; rafine bir şekilde seçici, bazı ayrıntı ve ögeleri dışarıda bırakıcı, ele alınan sujeye ait bazı özsel nitelik ve değerleri ön plana çıkarıcı olduğu fark edilecektir.

Diğer taraftan, ressam Piet Mondrian'ın tamamiyle taklit dışı, ve geometrik örüntülerden oluşan bir resmi, aslında bir bakıma yapılış amacı da olan New York'un Broadway semtindeki karmaşayı anlatıyor olarak görmek gerekecektir. Zaten çocuklar da genelde bu tür resimler yapmaktan hoşlanırlar. Yani; bir ağaç ya da insan figürünü, birkaç soyut daire ya da oval şekil ve düz çizgilerle oluştururlar.

Soyutlama; *Bir resmin tasvir ettiği şeyi aynı zamanda yorumlamasıdır.* İnsan aklının bu mükemmel buluşu, yarım ya da eksik bırakılmış bir gösterim biçiminin izleyiciye boş bırakılmış parçaları

doldurma fırsatı vereceği şeklinde özetlenebilecek bir yaklaşım tarafından kesinlikle anlaşılmayan birşeydir. Eğer bu doğru olsa idi, o zaman en basit şekilde çizilmiş bir karikatürün izleyiciden böyle bir katılım alması gerekirdi. Bu düşünce kesinlikle hiçbir kanıt üzerine dayalı değildir. Kaynağı ise, algılamanın görsel alanın tümünü anında kavramak demek olduğu ve bu nedenle de "tamamlanmış olmayan" bir görsel materyalin de izleyici tarafından kendi geçmiş deneyimlerinden yola çıkarak tamamlanacağı şeklinde bir geleneğe dayanmaktadır. Eğer bu doğru olsa idi, tüm resimlerin öznel olarak izleyicinin kafasında mekanik yoldan elde edilen gerçeğe tam anlamıyla uygun kopyalarına dönüşmeleri gerekirdi. Böylelikle de var olduğu sayılan "eksiklik giderilmiş olurdu. Oysa soyut dediğimiz şey, asla "eksiklik içerme" demek değildir: *Bir resim, herşeyden önce görsel nitelikler hakkında yapılan bir bildiridir.* Bu tür bir önerme ya da bildiri, soyutlamanın her düzeyinde, *kendi içinde tamamlanmış olacaktır.* Elbette, eğer resim sanatçı tarafından özellikle yarım bırakılmış, kesin değil ve belirsiz ise; ancak o zaman izleyici gördüğü şey hakkında kendi yorumunu getirecektir. Örneğin bu durum, deneklere kağıdın iki yaprağı arasında kendiliğinden oluşmuş mürekkep lekelerinin gösterildiği Rorscharch Testleri için söz konusudur.

Neyse ki yarım, eksik bir imgenin izleyici tarafından "tamamlanması" tümüyle olanaksızdır ve hemen hiç kimse böyle bir işe kalkışmamaktadır. Bir karikatür kesinlikle çizilmiş olduğu soyutlama düzeyinde algılanır ve anlaşılır. Karikatürdeki çok güçlü hayatiyet, izleyicinin ona yaptığı eklemelerden değil tam tersine, yalınlaştırılmış çizgi ve rengin çok yoğun görsel dinamiğinden doğmaktadır. Böyle resimlerdeki, onlara özgü soyut niteliğin, ele aldıkları konuları fiziksel gerçeklikten ayırdığı doğrudur. Karikatürlerde çoğu kez, fiziksel madde, bedensel sınırlar ve yer çekiminin baskısından kurtulmuş tümüyle özgürleşmiş insani davranış ve içgüdüler figürleşmiş şekilde yer alırlar.

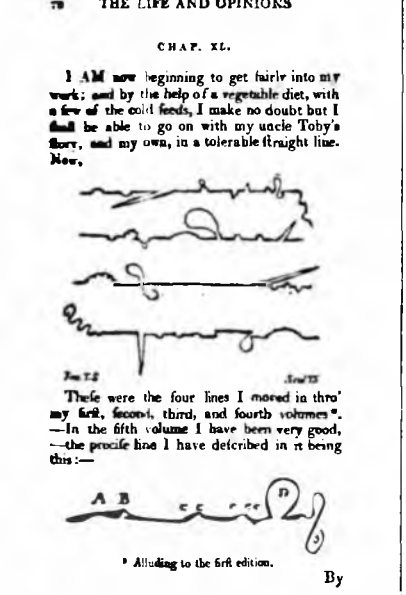
Figürün başına yapılan ani bir soyut saldırı, karşılığını yine o oranda soyut bir yüz ifadesiyle bulur. Başka bir deyişle bu tür resimlerin ya da yorumların tümüyle insan düşüncesini ilgilendiren "generic" niteliklere ilişkin olduğu söylenebilir. Bu tür bir gerçekdışılık, çocuklara anlatılan ya da gösterilen masallarda yer alan o insanüstü,

mucizevi ya da olanaksız karakterlerle oluşturulan atmosferden tümüyle farklıdır. Çünkü bu tür masalların imge dünyaları gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir. Böyle bir imgesellik gerçekte hiçbir şekilde var olmayan güçlere fiziksel bir maddesellik kazandırmaktadır. Oysa karikatürler de, zaten var olan, ancak fiziksel olarak görülmeyen güçler fiziksel tözden çıkarılmakta, elde edilmektedir.

Herhangi bir imge eğer tasvir ettiği şeyler kendisinden daha yukarıda bir soyutlama düzeyinde bulunuyor ise o zaman bir "simge" haline geliyor demektir. Simgeler kural olarak şey çeşitlerine ya da güç topluluklara belirli şekiller verirler. *Elbette her imge aslında bir şeye dairdir. Yani bir simgedir.* Bu durum dolaysız olarak o imgenin başka bir şeyin yerini tutmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin KÖPEK kavramını göstermek istiyorsanız mutlaka bir köpek resmi göstermeniz gerekmektedir. İlke olarak her örnek ya da örnek taklidi, eğer birisi onu simge olarak kullanmayı yeğlerse bir simge haline gelir. Fakat bu durumlarda soyutlama eforu hemen tümüyle izleyiciye kalmış olmaktadır. Bu tür simgelerde, simgenin kendisine özgü ve temel özellikleri kolayca ortaya çıkmaz. Bu konuda sanat yapıtları daha başarılıdır. Örneğin, Ambrogino Lorenzetti'nin Siena kenti belediye sarayı içine yapmış olduğu duvar resimleri, "iyi ve kötü hükümet etme" kavramlarını a) barış içinde, uyumlu bir sahneyle b) mücadele ve karmaşanın gösterildiği ayrı bir sahne ile simgelemiştir. Bu resimler birer sanat yapıtı olduklarından, her türlü rastgelelik dışında ve sahnelerin görsel nitelikleri seçilip, ayıklanarak meydana getirilmişlerdir. Yoksa şehir ya da kır yaşamından rastgele seçilmiş sahnelerin istenen etkiyi vermesi mümkün değildir. Bu konuya başka bir örnek te Holbein'in VIII. Henry portresidir. Resimde görülen yalnızca bir kraldır ama, bakışlar ve yüz ifadesi, şiddet, güç ve iktidarı simgelemekte ve bir krallık simgesi haline dönüşmektedir. Aslında resim gerçek kralın görünümünden daha soyuttur ve ifade edilmek istenen yukarıda saydığımız nitelikler resimdeki şekil ve renklerin biçimsel özelliklerinin keskinleştirilmesiyle dışa vurulmaktadır.

Simgesel işlevler son derece soyut imgeler tarafından da yerine getirilebilirler. Örneğin bir toplantıda ya da iş konuşmasında kişilerin kağıt üzerine rastgele yaptıkları karalamalar, fizikçilerin belirli güç ve nitelikleri belirtmede kullandıkları türlü türlü şekil ve oklar gibi. Bu

konudaki en yetkin örneklerden biri de müzik notalarıdır. Nota dediğimiz şey aslında bir simgeler sistemidir. Çeşitli göstergeler kullanmak yoluyla müziksel seslerin yerini ve niteliklerini onlara en uygun düşen bir yapı içinde gösterir. Benzer bir şekilde, insanın belirli bir anda içinde bulunduğu düşünsel durum, bu durumun dinamik ögelerinin çizimler yoluyla görünebilir hale konulmasıyla ifade edilebilir. Şekil (75)'de Sterne'nin ünlü romanı 'Tristram Shady'nin Yaşamı ve Fikirleri'nden alınmış iki sayfa görülmektedir. Burada roman kahramanı Tristram Shandy'nin düşünsel tutumundaki kararlılığın belirli aralıklarla sinirli ve değişken ruhsal yapısı tarafından nasıl kesintilere uğradığı E.E.G. çizgilerine benzer çizgilerle gösterilmiştir



78 THE LIFE AND OPINIONS

CHAP. XL.

I AM now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold feeds, I make no doubt but I fhall be able to go on with my uncle Toby's ſtory, and my own, in a tolerable ſtraight line. Now,

Theſe were the four lines I moved in thro' my firſt, ſecond, third, and fourth volumes*. —In the fifth volume I have been very good, —the proceſs how I have deſcribed in it being this:—

* Alluding to the firſt edition.

By

OF TRISTRAM SHANDY. 79

By which it appears, that except at the curve, marked A, where I took a trip to Navarre;—and the indented curve B, which is the ſhort ſtring when I was there with the Lady Baufliere and her page,—I have not taken the leaſt friſk of a digreſſion, till John de la Caſſe's Devils led me the round you ſee marked D:—for as for c c c c c, they are nothing but parentheſes, and the common *ins* and *outs* incident to the lives of the greateſt miniſters of ſtate; and when compared with what men have done,—or with my own tranſgreſſions at the letters A B D,—they vaniſh into nothing.

In this laſt volume I have done better ſtill,—for from the end of Le Fever's epiſode, to the beginning of my uncle Toby's campaigns,—I have ſcarce ſtepped a yard out of my way.

If I mend at this rate, it is not impoſſible,—by the good leave of his Grace of Benevento's Devils,—but I may arrive hereafter at the excellency of going on even thus:—

which is a line drawn as ſtraight as I could draw it by a writing-maſter's ruler (borrowed for that purpoſe) turning neither to the right hand nor to the left.

This *right line*,—the path-way for Chriſtians to walk in! ſay Divines,——

——The emblem of moral rectitude! ſays Cicero,——

——The *beſt line!* ſay cabbage-plant rs,——is the ſhorteſt line, ſays Archimedes, which can be drawn from one given point to another.

I wiſh

Şekil: 75

Tristram Shandy'nin Yaşamı ve Düşünceleri

C- Simgelerin İşlevlerine Uyumları

Burada tartışmakta olduğumuz "imgelerin üç işlevi" konusundaki önemli bir sorun da, imgeler her türlü soyutlama düzeyinde meydana getirilebildikleri için, değişik soyutlama düzeylerinin bu üç işleve tam olarak uyup uyamayacakları sorunudur. Bu parçada biz soyutlama skalasında yer alan en aşırı örnekleri ele almak ve tartışmayı bunlarla sınırlı tutmak istiyoruz. Örneği son derece gerçekçi imgelerle ele alabiliriz. Daha önce belirtmiş olduğumuz gibi; gerçek nesne ve olguların yalnızca taklitleri olan biçimler -bu nesneleri aklın kavraması açısından- belki yararlı olabilirler ama, bunlar akıldaki kognitif alanın en alt düzeyi tarafından oluşturulurlar ve yalnız başlarına "*anlama*" dediğimiz olguya yol göstericilik yapamazlar. Hatta aksine, bunlar bazı durumlarda anlamayı güçleştirirler. Çünkü bir nesnenin doğru olarak tanımlanabilmesi için, onun kendisine has yapısal özelliklerinin tanınması gerekmektedir. Bir nesne ya da olgunun mekanik yollardan elde edilmiş bir kopyası ya da tıpkısı, çoğu durumda nesne ya da olgunun bu tür özellik ya da niteliklerini saklayabilir ya da çarpıtarak gösterebilir. Bu nedenledir ki, fotoğrafla haşır neşir olmamış toplumlarda insanlar son derece gerçekçi gibi duran fotoğrafları bile algılayıp, anlamakta güçlük çekmektedir. Bu fotoğraf imgelerinde gayet net ve detaylı görüntülerin olması da bu durumu olumlu yönde değiştirememektedir. Bunun nedenlerinden biri, görsel algılamanın nitelik ya da detaylılıkla bir ilgisi olmamasından ileri gelmektedir. Bu nedenle "gerçeğe uygunluk" ve "Gerçekçilik" gibi tanımları kullanırken son derece ihtiyatlı hareket etmek gerekmektedir. Çünkü tıpatıp bir benzerlik, çoğu kez izleyicinin görmekte olduğu nesneye ait *en temel özellikleri gözden kaçırmasına yol açabilir.*

İnsan aklı, tabii ki nesnelerin taklitlerini yapmaya zorlanabilir. Fakat temelde, insan aklında böyle bir tutum mevcut değildir. Algılama tümüyle en temel biçimlerin kavranması demek olduğundan, akıl böyle bir nitelikten zorla alıkonmuş imgeleri oluşturmakta doğal olarak güçlük çekmektedir. Aslında en temel maddesel istek ve arzular bile genelde renklerin ve şekillerin yapısal ögeleri tarafından karşılanmaktadır. Örneğin; hiç de sanatsal olmayan türdeki salt mekanik renkli fotoğraf, aslında hiç bir şekilde görsel yoldan cinsel istek uyandırmanın güvenli bir yolu değildir. Cinsel hazdan cinsel istek

uyandırmanın güvenli bir yolu değildir. Cinsel haz daha etkiyleyici bir biçimde, yuvarlaklıkların kayganlığı, göğüs ve kalçaların biçimlerine canlılık veren gerilimler ile uyandırılabilir. Bu türden ifade potansiyelleri yüksek güçlerin egemenliği olmadan fotoğraf ya da resim, maddenin yalnızca olduğu gibi yer aldığı bir gösterim biçimine dönüşür. Anlamın algısal taşıyıcısı olan biçimi olmaksızın maddeyi bundan yoksun bir şekilde göstermek demek, en kesin haliyle pornografi yapmak demektir. Yani başka bir deyişle; görevi dünyayı düşünsel olarak algılamak olan insanın bu görevini yapmasını engellemektir. Eski Yunancada "PORNE" demek, ruhu olmaksızın gövdesini veren kişi anlamına gelmektedir. Yani; Fahişe!

Birer simge olarak gerçeğe yakın imgelerin, yansıtılmak istenen düşünce ve duygulara hayatiyet kazandırdığı söylenebilir. Bu tür imgelerde gerçek yaşamdakine benzer bir "burada oluş" kendisini hissettirir. Bu da genellikle arzu edilen bir şeydir. Fakat bunlar diğer yönleriyle yararsız ve istenilen amaca ulaşamaz olabilirler. *Çünkü, tasvir ettikleri nesnelerin Kendileri ancak geçici bir süre için simge durumundadırlar:* Bir süre önce gazetenin birinde dört yaşındaki oğlunu Detroit'teki Zion Hill Kilisesine gezmeğe götüren bir baba ile ilgili bir haber yayınlanmıştı: Baba oğluna büyük bir duvar resmini gösterir ve ne gördüğünü sorar. Oğlan 'Bir tren görüyorum' diye yanıt verir. Baba ; 'o gördüğün demiryolu; O bize doğru gelmekte olan geleceğimizdir. Tren bu ülkenin bütünlük ve azmini simgeler' 'Hayır' der oğlan 'O yalnızca bir tren'...(*)

Baba ile oğul arasındaki bu anlaşmazlık, TREN'in hiç bir şekilde tüm zamanları ve dönemleri kapsayan bir simge olmamasından kaynaklanmaktadır. Tren öncelikle bir demiryolu aracıdır. Ancak bir fantazi olarak, kısıtlı bir çevrenin ve dönemin insanları için geleceği çağrıştıran bir simge halinde olabilir. Ama günümüzde ortada geleceği belki de tren figüründen daha iyi simgeleyen araçların bulunması yüzünden, dört yaşında bir çocuğun bir tren resmine bakınca babasının anladığı ve duyumsadığı şeyleri duyumsaması beklenemez. Bir heykel ya da resmi yaşayan, gerçek birşey gibi yapmağa girişen sanatçı sim-

(*) Arnheim Rudolf. Visual Thinking s.140. Unv. of Claifornia Press Berkeley 1980

gesel olarak yapıt aracılığı ile yansıtmak istediği anlamı yansıtmanın, aslında sırf bu nedenle giderek güçleşeceğini görecektir. Ressam Courbet'in 'L' 'atélier' (Atölye) (1855) adlı resmi bu duruma ilginç bir örnek oluşturmaktadır; Courbet bu resminde, atelyesinde çalışırken etrafı gayet gerçekçi bir tarzda resmedilmiş bir grup kişiyle birlikte gösterdi. Resmin bir başka adı da "une alégorie réelle" (Bir gerçekçilik alegorisi) idi. Burada ressamın amacı tümü de kendi gibi ressam ya da eleştirmen olan arkadaş grubunu o şekilde resmin içine yerleştirmekti ki; sanat görüşlerine göre grubun bir tarafı yaşamın pratik yanını simgelesin, diğer tarafı ise duygu ve düşünceyi yansıtsın. Resimde, bu iki farklı nitelikteki grupta yer alanların tümü bir düşte ya da durmuş bir zamanda donmuşlar gibi derin düşünceler içinde ve hareketsiz olarak resmedilmişler, yalnızca ressam Courbet'in kendisi resmin tam olarak ortasında oturmuş ve yoğun bir şekilde tuvalinde bir resimle meşgulken gösterilmiştir. Yani herkes gerçek üzerinde bir sürü gereksiz spekülasyonla meşgulken, bir tek Courbet cesaretle gerçeğe eğilip onunla aktif bir şekilde uğraşmaktadır gibisinden bir iddia bulunmaktadır resimde. Werner Hofmann bu resmi detaylı bir şekilde çözümlediği bir yazısında: "Resim yapılıp bittikten sonra, gerçekçiler resmi son derece yüzeysel bir alegori olarak; Sembolist'ler ise, bu durumun resmin kaba saba stilini mazur göstermek amacıyla düzenlenmiş olduğunu ileri sürdüler." demektedir. Resimi ancak son derece dikkatli ve ön yargısız bir şekilde inceledikten sonra izleyici, resimdeki simgeselliğin bu kadarla da kalmadığını; Örneğin resimde görülen ve Courbet'i çalışırken seyretmekte olan çıplağın ancak gerçekçi bir gösterim düzeyinde algılandığı zaman ressamın modeli olarak görüleceğini anlayacaktır. Oysa Courbet için bu çıplak kadın figürü, Musa Peygamberin Yahudi ırkının tapınmasını önlemek için kırdığı altın buzağı heykeli, yani; "muse" dir. (müze sözcüğü de bu sözcükten gelmektedir.) "Muse" ise, sanat tarihinde geleneksel olarak "hakikatin alegorisi" ve yaşamın bütünlüğü gibi anlamları içermektedir.

Eğer bir sanatçı yapıtında fantazya ve derin anlamlara ulaşmak, bunları yapıtında yansıtmak istiyor, fakat bu tür nitelikleri yapıtında belli edecek resimsel imgelemden yoksun bulunuyorsa, yukarıda değinmeye çalıştığımız türden bir kısır döngü daha da belirgin bir

şekilde ortaya çıkacaktır. Bu duruma en iyi örnekler bazı Gerçeküstücü ressamların yapıtlarında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin René Magritte'nin ünlü bir tablosunda en ince ayrıntısına kadar resmedilmiş bir pipo, altında ise, 'Ceci n'est pas une pipe' (Bu bir pipo değildir) şeklinde bir yazı yer almaktadır. Fakat ne yazık ki, bu resimde algılanan da anlaşılan da pipodan başka birşey değildir. Benzer bir sorun bu yöntem kolaj ve heykellerde; objets trouvés' (Atılmış, bulunmuş nesneler)de son derece beceriksizce kullanıldığı zaman karşımıza çıkmaktadır. Böyle durumlarda sanatçının yapmak istediğinin tersine, izleyicinin karşısında bir türlü kendileri olmaktan çıkıp başka bir şeye dönüşemeyen bir sürü irili ufaklı nesne karmaşası durmaktadır. Belki gördüğü şey izleyicide yapıt hakkında fikirlerin uyanmasına yol açacaktır. Fakat kesin olan birşey varsa o da bu fikirlerin yapıtta asla yer almadığıdır. Bazen çok iyi tasarlanmış kolaj örneklerinde başarılı sonuçlar da alınır. Örneğin Picasso bir boğa başını, yalnızca bir bisiklet selesi ve gidonunu birleştirmek yoluyla ortaya koyabilir.

İmgelerle anlatılmak istenen kavram ne kadar tekilse, bu kavrama özgü ögeler arası rekabet de o denli fazla olacaktır. Bu durum en çok, sınırlı bir mesajın trafik işaretleri, afiş ya da benzer görsel araçlar yolu ile karmaşık bir imge biçiminde iletilmeye çalışılması durumunda kendini göstermektedir. Martin Krampen bu duruma örnek olarak, karayollarında arabaların hızlarını kesmeleri için düşünülen salyangoz şeklinde bir piktografik trafik göstergesinden söz eder. Belki de, bu gerçeğe çok benzeyen salyangoz resmi hız kesme konusunda sürücünün dikkatini, örneğin; salt bir "HIZINIZI DÜŞÜRÜNÜZ" yazısına oranla daha fazla çekecektir. Fakat Krampen'e göre, salyangoz sadece yavaş değil, ayrıca yumuşak, kolayca korkutulabilen ya da ezi-lebilen bir canlı olup, bu nedenle de istenen amaca uygun bir gösterge değildir. Bunun nedeni salyangozun yalnızca bir değil, birden fazla ögeyi aynı anda çağrıştırması ve dolayısı ile göstergenin tam olarak amacına ulaşamamasıdır. Bu durumda imge, çağrıştırdığı kavramların hangisinin esas olarak seçilmesi konusunda izleyiciye yeterli oranda kanıt verememektedir.

Bir imgenin kesinlik ya da belirginliği, onu anlaması istenen kişide de aynı oranda bilgi gerektirmektedir. Rudolf Modley bir yaya geçidi levhasında resmedilmiş olan Batılı giysiler içindeki bir yayanın,

Batılı olmayan sürücüler için anlaşılmaz ya da istenmeyen bir gösterge olacağını ileri sürmüştür. Bunun gibi, üzerinde eski model bir lokomotif resmi olan bir trafik göstergesi genç nesilden bir sürücü için "hemzemin geçit" işareti olmaktan çok, "demiryolu müzesi" olarak algılayacağı bir anlam içerecektir. Bir şeyin çok belirli bir şekilde vasıflandırılması, belki belirli bir nesnenin (eğer o nesne izleyici tarafından yakından biliniyorsa) teşhis edilmesini kolaylaştıracaktır ama, izleyicinin o imgeden daha soyut bir anlam çıkarması zorlaşmaktadır.

Soyutlama skalasının diğer ucunda ise, büyük ölçüde stilize edilmiş, pek çok kez de tümüyle geometrik hale gelmiş şekiller yer almaktadır. Bu tür imgelerin en önemli avantajı bir nesne ya da olguya ait ögeleri kesin bir şekilde ortaya çıkarmalarıdır. Gerçekçi bir biçimde çizilmiş bir el işaretine oranla, çok basit bir ok işareti anlatılmak istenen şeyi başarı ile gösterme gücüne sahiptir. El resmindeki tırnaklar, kol ağızları ve kol düğmeleri bu göstergede gereksiz ögeler olarak bir anlam karışıklığına yol açmakta; Buna karşın, ok -ele oranla hem tüm zaman ve dönemleri daha fazla kapsayan bir simge olması nedeniyle - izleyicinin böyle bir imgeyi gerçek dünyaya ait pratik bir nesne olmaktan çok, bir bildiri olarak kavramasına yol açmaktadır. Fakat buna rağmen, büyük ölçüde soyut kavramlar, her ne kadar amaç açısından kısıtlı olsalar da, kapsam açısından geniş yer kaplarlar. Yani; çok fazla sayıda şeye atıfta bulunurlar. Birbirinin içine geçen iki çember imgesi fiziksel bir nesnenin resmi olabileceği gibi (yeni bir tür gözlük), bir yapının örneğin bir sirkin çifte sahnesinin planı da olabilir. Aynı imge"sağlam bir evlilik" ya da "ulusların kardeşliği" gibi anlamlara da gelebilir. Hatta daha da ileri giderek; aynı imgenin generik olarak birbiri içine geçen iki kavram arasındaki mantıksal ilişkiyi ifade ettiğini de söylemek mümkündür diyebiliriz. İmge yoluyla iletilmesi amaçlanan anlamın bunlardan hangisi olduğunu ise imgenin içinde bulunduğu "contex" yani; yer, zaman, kullanım biçimi gibi ögeler belirleyecektir.

Bu durum durmadan nesne üreterek, bu birbiriyle hiçbir ilişkisi olmayan nesneleri beraber tutan ya da onları işlevlerine uygun düşmeyen mekanlar içine koyan bir uygarlıkta çok önemli bir sorun yaratmaktadır. Yaşadığımız yüzyılda, tüm hareketlilik, ulaşım, yayım ve iletişim; şeyleri kendi doğal yerlerinden çıkartmakta ve böylelikle onların

kimlik ve işleyişlerini bozmaktadır. Bir elma örnek gösterilerek bu dediğimiz daha kolay anlaşılacaktır: Bir elmanın elma olarak anlamı ait olduğu yerlerde, yani bir ağaçta ya da manav tezgahında daha güçlü; oysa diğer bir sürü ev eşyası arasında bir yerlerde sıkışıp kaldığında ya da diğer başka bir çok şeyle birlikte reklam edildiğinde ya da elma ya da meyva ile hiçbir alakası olmayan yerlerde elmadan söz edildiğinde bir anlam yitimine uğramakta; yani gerçek anlamıyla elmanın ne olduğunu anımsamak zorlaşmaktadır. Başka bir örnek olarak da kilise ya da camiler verilebilir: Bir saray, kutsal bir mabed ya da bir anıt, şehirlerde genellikle ya herkesin görebileceği bir tepe üzerinde ya tüm yolların kesiştiği bir yerde kurulur. Örneğin daha önce hem konum hem de yapı itibariyle önemli bir anlama sahip olan bir kilisenin bugün New York'taki bir sürü dev gökdelen arasında sıkışıp kalmış, kaybolmuş durumunu göz önüne getirdiğimizde, nasıl bir anlam yitimine uğramakta olduğunu kolayca anlayabiliriz.

Göstermekte olduğu nesne ya da olguya hiç benzemeyen ya da pek az benzerlik gösteren çok yüksek düzeyde soyut bir tasarım, ya tümüyle tek bir kullanım alanı ile kısıtlı kalacak ya da büyük ölçüde kendisinin kültürel yoldan sürekli açıklanmasını gerektirecek bir "Kontest"e ihtiyaç duyacaktır. Bu bağlamda, bir haç resminin dinsel bir gösterge, aritmetikle ilgili bir simge ya da işaret olduğunu ya da hiçbir semantik işlev içermediğini, içinde bulunduğu yer zaman ve diğer koşulları, yani; konteksi belirleyecektir. (HAÇ: Dinsel bir simge, aritmetikteki (+) işareti ya da bir pencerenin hiç bir anlam ifade etmeyen parmaklığı.) Çok basit ve soyut bir tasarıma belirli bir anlam yüklemek, çok uzun ve güçlü bir çaba gerektirir. Böyle bir simgenin toplum tarafından kabul edilmesi için ne denli indoktrinasyon ya da politik - ideolojik propaganda yapılırsa yapılsın, aynı simge ya da göstergenin başka anlamlar içermesini önlemek olanaksızdır. Örneğin; Hitler, Mussolini'nin Roma'sını ziyarete geldiğinde, birdenbire Roma'da hemen her yer Nazi bayraklarıyla donatılmıştı. Bu durum karşısında İtalyan bir kız çocuğu dehşet içinde şöyle bağırıyordu: "Roma'da binlerce siyah örümcek kaynaşıyor!" (*)

(*) ARNHEİM, Rudolf, The Visual Thinking. S: 143. Universitye of California Press. Berkeley 1980

Nazi Almanya'sı Bayrağındaki tasarım olan "Swastika" (Gamalı Haç) amblemi semantik açıdan olası tüm diğer ilişkilerden uzak bir nitelik gösteriyordu ve bu nedenle de yeni bir anlamın taşıyıcısı olarak benimsenmesi olasılığı diğer amblemlere göre daha yüksekti. Bu çakıştırma, yani amblemin "Nazizm"in yerini tutması o denli etkileyici oldu ki, zamanla görsel açıdan daha önce içermediği yüksek dozda duygusal bir çağrışımı taşır hale geldi. Tabii ki, bu tasarım Naziler açısından çok yerinde bir seçimdi. İşaret "etholojik" açıdan herşeyden farklı olma ve göz alıcı bir basitlik içermektedir. Şekil olarak, uzam içindeki bir yana eğik oriyantasyonu ile işaret, "Hareket"in, yani Nazi Hareketinin dinamiğini ifade ediyordu. Beyaz fon üzerindeki siyah gamalı haç figürü ve bayrağın geri kalan kısmındaki kırmızı eski Alman İmparatorluğunun renklerini çağrıştırıyor ve bu nedenle de milliyetçilere fazlasıyla hitap ediyordu. Nazi bayrağındaki kırmızı rengin tek başına anlamı ise Nazi devrimiydi. Siyah, tıpkı SS'lerin gömleklerinde olduğu gibi korkutucuydu ve ölümü simgeliyordu. Gamalı Haç figüründeki dik açılı köşegenler bileşkesi, bir anlamda Prusya geleneğine özgü şaşmaz bir çalışma disiplinini akla getiriyordu. Şekildeki son derece temiz geometri ise -biraz da ironik olarak- günümüzün modern bir zevki olarak benimsediğimiz işlevsel tasarım anlayışına uygun düşüyordu. Ayrıca işaret, o zamanın aydınlarına Antik Hindistan'dan alınmış bir eski Budist sembolü olması açısından Nazizm'in ütopyalarından biri olan "Aryan Irk"a da göndermede bulunuyordu. Doğaldır ki, işin geri kalan kısmını toplumsal konteksin baskıları hallediyordu. Yazar Jay Doblin'in yakın bir zamanda söylediği gibi; "Zaten kendisini kanıtlayamamış bir ressam olan Hitler, böylelikle Yüzyılımızın en büyük amblem tasarımcısı haline gelmiş oluyordu!..."

D- Ticari Markalar Ne Anlatabilir?

Günümüzde ticari marka, amblem ya da "logo-type" tasarımıyla uğraşan Grafik tasarımcıları, o dönemde Hitler'in emrinde olan çok güçlü toplumsal kuvvetlere asla sahip değillerdir. Bu nedenle de böyle bir güvenceleri bulunmamaktadır. Çalışmalarını daha da güçleştiren bir başka etmen de çoğu durumda yarattıkları desenleri kolay anlaşılabilir hale getirememeleridir. Zamanımızın zevk anlayışı ve stili genelde

başarılı bir şirket ya da kurumu gayet belirgin çizgileri olan ve şekli alabildiğince yalınlaştırılıp, daraltılmış biçimlerle özdeşleştirme eğilimindedir. Ayrıca, modern yaşamın dağınık ve hızlı akışı içinde arzu edilen tasarım tipi izleyicinin dikkatini anında çekecek türde olanlardır. İşte tam bu noktada önemli bir sorun, hatta bir kısır döngü ortaya çıkmaktadır: Reklamcılık ve tanıtımdan amaç belirli bir fikir, kurum, şirket ürün ya da markayı olabildiğince fazla sayıda kişinin tanımasını sağlamaktır. Oysa, biraz önce de sözünü ettiğimiz gibi, yüksek oranda soyut bir örüntü, gösterdiği şeyi belirgin hale getiremez. Bu alanda Doblin'in yaptığı deneylerde alınan sonuçlara göre, çoğu tüketici reklamlarda gördüğü ürünlerin marka tasarımlarından çok o reklamlarda kullanılan sloganları teşhis etmektedir. Daha da ilginci; Reklamlarda kullanılan marka tasarımlarının bazı durumlarda marka ile birlikte kullanılan slogandan yapması istenen etkiyi engellediğinin gözlemlenmesidir. Doblin'e göre; "İletişim açısından, şirketler için bir markaya sahip olmak vakit kaybından başka birşey değildir. Hatta, daha da ileri giderek, markanın bir ayak bağı olduğu bile ileri sürülebilir." (*) Her ne kadar bu akıl yürütmenin geçerliliği tartışılabilinirse de, bu durum markalarda görülen oldukça soyut örüntülerin tuhaf karakterini ortaya koymaktadır denilebilir.

Her seferinde görsel imgelerin çok güçlü imgeler olduklarını ileri sürmek olası değildir. Bu imgelerin güçlü yanları kadar, zayıf yanları da bulunmaktadır. Tıpkı bir bestecinin farklı bir amaç için yaratmış olduğu müziğinin izleyicide bu amacın çok dışında, hatta belki de onun tam tersi bir duygulanım meydana getirmesinde olduğu gibi, görsel imgeler olan ticari amblem ya da markalar bazen anlaşılması istenen ürün ya da üreticiyi tanımlamaktan aciz bir şekilde tasarımlanmış olabilirler. Bu işte uzman kişilerin söyledikleri gibi tam anlamıyla bir çakışma ancak ve ancak "kuvvetli bir delip geçme" ile mümkün olabilir. Bundan kasıt, "gösteren" ve "gösterilen" arasındaki ilişkinin uzun bir zaman dilimi içinde tekrar tekrar vurgulanmasıdır. Bu duruma en iyi örnekler, dinsel amblemler (Hilâl, Haç, İsrail Yıldızı) ve ulusal bayraklar (Kanada'nın çınar yaprağı, Japonya'nın

---

(*) Doblin, Jay. Trademark Design. New York. Finch Co. 1976. s.25

yükselen güneşi, v.s.) ya da Kızılay, Kızılhaç gibi uluslararası kurumların amblemleridir. Bu nedenle, ait oldukları kuruluş ya da kurumla olan konteksleri göz önüne alınmadan, marka ya da amblemleri tek başlarına değerlendirmek demek, bir anlamda sınıf kara tahtasında yer alan bir diyagram ya da formülü profesörün derste söylediklerinden bağımsız olarak değerlendirmeye çalışmakla aynı kapıya çıkmaktadır.

Bir kadının giymekte olduğu elbisenin mavi rengi, başka bir kişi açısından o kadının kişiliğinin temel bir yanıdır. Fakat tek başına mavi renk hiçbir şekilde o kadını çağrıştıran bir imge yerine geçmez. Tıpkı bunun gibi, iyi bir ticari marka da gösterdiği firmanın karakterini, dikkat çekici duyumsal bir etki yaratarak, -fakat asla kendi başına ele alındığında o referansı çağrıştırmadan- sağlayabilir. Örneğin Francesco Saroglia'nın Uluslararası Yün Birliği için gerçekleştirmiş olduğu amblem tasarımı bu duruma iyi bir örnektir. (Şekil: 76) Saroglia'nın tasarımı tek başına bir "yün" çağrışımı yapmayabilir. Fakat bu şeklin seçiliş nedeni son derece dinamik, yumuşak ve yuvarlaklardan oluşan yapısının çok başarılı bir şekilde yüne ait generic bir niteliği simgelemesidir. Amblemin elegan biçimi, bilinçli bir şekilde yünün o hantal ve zayıf yapısına karşıtlık oluşturan dinamizmi yüzünden bu şekli almış ve yün birliği tarafından da bu nedenle amblem olarak seçilmiştir. Amblem tümüyle yüne özgü birşey de değildir. Doğru kullanım konteksi içinde amblem, iletilmek istenen mesajı iyi bir şekilde sunan ve bunun yanısıra elle tutulur, konsantre bir yapı içeren başarılı bir markadır.

İyi bir modern marka ya da amblem, ait olduğu kuruluşun niteliğini, kesin olarak belirlenmiş bir görsel güçler örüntüsü ile bu kuruluş arasında bağlantı kurmak yolu ile ortaya koyar ve iletir. Buna bir örnek olarak Şekil (77)'de görülen Chase Manhattan Bankasının amblemini gösterebiliriz. Bu amblem Chermayeff ve Geismar tarafından tasarımlanmıştır. Salt bir biçim olarak ele alındığında amblemin şu temel nitelikleri içinde barındıran bir yapıda olduğu görülecektir: Ortadaki kare ve onu çevreleyen sekizgen, birlikte merkezi ve simetrik bir yapı oluşturmaktadır. Bu yapı kaçınılmaz olarak bir güven, bir sıkıca kenetlenmişlik ve güçlülük duyguları iletmektedir. Sanki karşımızda değişmelerden ve zamandan etkilenmeyen, hiçbir güce teslim olmayacak denli güçlü bir kale durmaktadır. Bu küçük "abide", basit açılar ve

birbirine paralel düz köşelerden oluşan bloklardan inşa edilmiştir. Fakat bu biçim asla durağan ve hantal değildir. Tam tersine gerekli bir canlılık ve bir amaca yönelmiş olma duygusu içermektedir. Altıgenin köşelerini oluşturan dar açılı köşeler, amblemin biçimini bozmadan, merkezi ve dayanıklı yapı içinde kalarak uçları aracılığı ile sözünü ettiğimiz dinamik güçlerin iletilmesine katkıda bulunmaktadırlar. Biçimdeki birbirine karşıt hareketler, aynı zamanda birbirlerini engellemek yolu ile bir tür dondurulmuş hareketi ya da bir motorun sürekli ve sonsuz dönüşünü ifade etmektedirler. Figürdeki dört temel bloğun başka işlevleri de vardır. Bunlar bir organizasyonun işlerin çabuk ve etkili bir şekilde yürütülebilmesi için hiyerarşik bir şekilde bölümlere ayrılmış olduğunu, fakat bu bölümlerin her birinin nihai karar ve eylem aşamasında, bütünlüklerini bozmadan ve kuruma bir zarar getirmemek adına birlikte hareket etmekte olduklarını da iletmektedir. Bu birimler tuğlalardan örülü bir duvar gibi bitişmekte ve birbiri üstüne çakışan prizmalar gibi kitlenmektedirler. Buradaki birbirine bitişik olma ve birbiriyle ilişki içinde olma arasındaki denge, kurumun iç organizasyonundaki kooperatif yapıyı akla getirmektedir.

Bir noktaya kadar, bu tür son derece soyut imge her zaman için bir gün anlaşılmaz olacağı endişesinin soğukluğunu taşımak zorundadır. Örneğin Chase Manhattan Bankası kapanıp gitse, uzun yıllar sonra kimse bu imgenin bir zamanlar Chase Manhattan Bankası" demek olduğunu bilmeyecektir. Örneğin yün birliğinin amblemi hiçbir zaman bir renkli ve gerçekçi fotoğraf kadar yün olgusunu içermeyecektir. Yine, banka amblemi de hiçbir şekilde bankanın atmosferini, çalışanlarını ve müşterilerinin kalabalıklığını bir film kadar veremez. Öte yandan bu tür amblemlerin mutlaka bir şeyin en temel ögelerinin belirtilmesine ilişkin olmak zorunda oldukları da söylenemez. Göstermek istediği nesneyi en yalın olarak gösteren ve dinamik bir karakter içeren her tür desen bir amblem olabilir. Basit şekiller canlılık, uyum, güçlülük ve kalıcılık gibi kavramları pekala da ortaya koyabilir. Biraz önce tartıştığımız amblemler bu tür biçimlerdir ve her ikisi de ilginç bir şekilde salt sanat ve salt tanıtma arasında sürekli gidip gelen şekillerdir. Bu ikisi arasındaki dengeyi doğru kurmak amblem tasarımının en önemli sorunudur. Şimdi vereceğimiz örnekler bu konuda ortaya çıkan hatalı ya da etkisiz tasarımları içermektedir. (Şekil 78)

Bunlardan ilki; 1967 Kanada Dünya Fuarı için Ernst Roch'un sunduğu bir tasarımdır. Diğeri ise, "Aklı Başında Bir Nükleer Politika Komitesi" için Saul Bass'ın yaptığı bir çalışmadır (Şekil: 79). Her iki tasarım da dikkat çekici ve tanımladıkları nesneleri çok basit görsel örüntülere indirgeme açısından gayet zekice yapılmış buluşlardır. Roch'un deseni, Leonardo'nun ünlü "Vitruvia Adamı"dır ve fuarın o yılki temasını canlandırmaktadır: "İnsan ve Dünyası". Bass ise yapıtında, nükleer bir patlamayı kontrol etmeye çalışan iki el kullanmıştır. İki tasarım da ince bir keskinlikle, ele aldıkları konulardaki en temel faktörleri ifade etmektedir. Fakat bu amblem tasarımlarına dikkatle bakarsak göreceğiz ki, aslında ikisi de varmayı hedefledikleri düzeye ulaşamayan, başarısız desenlerdir. Bir kez, Roch'un tasarımında daire ya da dünya içindeki adam figürünün ne ellerinde ne de ayaklarında dünyayı şöyle bir destekleme ya da sarıp sarmalama duygusu yer almamaktadır. Dünyada adam figürüyle olan ilişkisinde yeterince devasa ve sonsuz bir boşluk duygusu uyandırmamaktadır. Benzer şekilde, Bass'ın ambleminde de patlayan küçük parçaların tahrip edici gücü yeterli olmayıp, bazı izleyiciler açısından ellerin öyle aktif bir şekilde nükleer bir patlamanın dehşet verici sonuçlarını önler bir görünüşü bulunmayabilir.

Bir kavram ya da nesneye ait ifade güçleri yüksek dinamik ögeleri ipuçları haline dönüştürmek şeklinde özetlenebilecek yukarı türdeki indirgeme biçimleri, bazen işlevlerini başarıyla da görebilirler. Her şeyden önce bir amblemin temel işlevinin bir sanat yapıtına ait bir işlev olmadığını unutmamak gerekir. Bir resim ya da heykel, bir güçler bütünlüğünün çatışmasını iletir. Yapıttaki konuya ilişkin göndermeler, yalnızca bu temel çatışmanın en iyi bir biçimde gösterilmesini sağlayan ögelerdir. Bu durumun tersine, sadece tanıtım ve gösterime yönelik bir desen, dinamik dışavurum ögelerini yalnızca bu amaç için kullanır: Tıpkı Çin alfabesinde "dağ" sözcüğünü içeren kaligrafinin üç fırça darbesinden oluşması gibi. Fırça vuruşları dağları hem yüksek ve görkemli hem de canlı gösterir. Sonuçta, bir Barok resminin dinamik ögeleri ve canlılığıyla izleyicide uyandırdığı etkiyle "Coca Cola" ambleminin uyandırdığı etki arasında duygu yönünden dağlar kadar fark olduğunu unutmamak gerekmektedir.



Şekil: 76



Şekil: 77



Şekil: 78



Şekil: 79

E- Deneyim ve Düşüncelerin Etkileşimi:

Tasvire dayalı, "gerçekçi" resimler duyusal deneyimler dünyası ve bu deneyimler dünyasının ardındaki asıl temel güçler arasında gidip gelen bir resimsel etkinlik türü oluştururlar. Örneğin; Rembrant'ın herhangi bir portre resmini ele aldığımızda, gördüğümüz şey *öncelikle bir resimdir*. Belirli fiziksel ve psikolojik güçler örüntüsü tarafından karakterize edilen ve belirli bir dönemde yaşamış, belirli bir Amsterdam hemşehrisinin yorumu: Bir hayli ezik, zaman içinde hırpalanmış, fakat o denli de güçlü. Adam belirli bir din ya da dünya görüşünün, kültürün takipçisi olmakla birlikte yine de açık fikirli bir adam. Fakat portre

aynı zamanda geçen yüzyılların ötesinden çıkıp gelen, bilinmeyen bir kişinin portresi olması açısından da bizim için sürekli bir ilgi kaynağıdır: Çünkü bu imge, dışa dönük gibi durmanın altında yatan bir içe kapanıklılık ve ezilme ve bu ezilmeye karşı çıkma gibi tümüyle soyut niteliklere canlı bir görünüm kazandırmaktadır. Aynı durum iyi bir "soyut", yani taklide dayalı olmayan sanat yapıtı için de geçerlidir. Yapıt, fiziksel nesnelerin dış görünümlerini göstermediği için simgesel olarak temsil ettiği saf, arı güçlere daha yakındır. Fakat resim aynı zamanda, dünyadaki şeylerin ve olguların iç doğasını yansıtır ve bu nedenle de, dünya üzerindeki toplumsal yaşamla olan ilgisini sürdürür. Özet olarak söyleyecek olursak: *Her resimsel "analogue"* (Kıyaslama) *duyusal görünüm ile generik kavramları bir tek birleşik akli bildiri içinde kaynaştırmakla, akıl yürütme görevini yerine getirir.* (*) Bu tanımlama sanat yapıtının ne olduğu konusundaki en mükemmel, çağdaş tanımlardan birisidir. Yani; sanat yapıtının bir *bildiri* olması.

İmgeye ait bu iki ögenin (duyusal görünüm ve generik kavramlar) hiç durmaksızın birbirlerini tamamlamalarının ne kadar önemli birşey olduğu -salt sanat yapıtlarında değil, yaşamın her alanında ve gerçekte insan düşüncesinin bütününde- Goethe tarafından, 'Renk Kuramı' adlı yapıtında şu nefis bölümde gayet güzel açıklanmaktadır:

> "Mecazi anlatım dili ve dolaylı yoldan bir anlamı dışavurum konusunu ele aldığımızda, bu şiirin diğer tüm dil biçimleri üzerinde bir avantaja sahip olduğunu görürüz. Kendine uygun karakter ve işlev açısından şiir her türlü imgeyi kullanabilir. Ruhsal olanı fiziksel olanla (ya da tersi) kıyaslar: Örneğin bir yıldırımı düşünceyle ve düşünceyi yıldırımla. Böylelikle şiir, dünyamızdaki şeylerin birbirlerine olan bağımlılıklarını (das Wechselleben der Weltgegenstände) en iyi şekilde ifade eder. Bazı düşünsel yükseklik anlarında, felsefede de dolaylı dışavurum ve mecazi anlatıma ihtiyaç duyulabilir. Felsefe birçok kez sembolik anlatımı kah sansür etmek, kah onu savunmak adına bile olsa, sürekli olarak simgeselliğe başvurur. Ne yazık ki tarih bize -her biri en önemli öğreticisinin tutum ve tavrına bağlı olacak şekilde- felsefe ekol

(*) Arnheim, Rudolf. The Visual Thinking. S: 148. University of California Press. 1980 Berkeley.

lerinin hemen hepsi-nin birşeyin tümünü ifade etmek ve onu çözmek adına tek yanlı simgeler kullanma hastalığından muzdarip olduklarını göstermektedir. Bunlardan bazıları fiziksel olan şeylerle, ruhsal olan şeyleri, bazıları da ruhsal olan şeyleri fiziksel olan şeylerle tanımlamakta ısrarlıdır. Böylelikle özneler gerektiği kadar işlenmez. Tersine, neyin gösterilmekte, neyin tanımlanmakta olduğuna ilişkin bir bağlantı kopukluğu ortaya çıkar. Sonuçta, ruhsal olanın ya da fiziksel olanın tarafında olmaktan kaynaklanan partizan bir tavır meydana gelir..."

Bilindiği gibi, figür, nesne ve aksiyonları şöyle ya da böyle gerçekçi stilde gösteren birçok resim ya da heykel örneği gösterilebilir. Fakat bunlar aynı zamanda göründükleri gibi kabul edilmemelerine ilişkin bazı ip uçlarını da içlerinde barındırırlar: Çünkü bu tür yapıtlar yaşamda neler olup bittiğine ilişkin basit birer rapor olmayıp, daha çok düşüncelere ilişkin simgesel birer araç olarak, birer taşıyıcı olarak tasarlanıp yapılmışlardır. Böyle bir yapıtla karşı karşıya kaldığı zaman izleyici, Hegel'in Antik Doğu sanatı konusunda sözünü ettiği bir tür garip duyguya kapılır: "Wir fühlen, dass wir unter Aufgaben wahdeln" (Yapıtın amaçları üzerinde bir tür gezinme duygusu). Resim yalnızca, basit bir şekilde yaşamı yorumlamadığı için izleyici, yapıtın neyi simgelemekte olduğunu anlama göreviyle karşı karşıya kalmaktadır. Wilhelm Boeck, Picasso'nun erken dönem resimlerinden biri olan 'La Vie' (Yaşam) adlı yapıtını, yüzyılın başında sanatın laikleştirilmiş (yani tüm dinsel inanç ve düşüncelerden arındırarak, bağımsız bir moral kodu oluşturma, ahlaki bir doktrin meydana getirme) felsefe sembolizm'ine yapılmış övgü yüklü bir selam olarak tanımlamaktadır. Boeck "Yaşam" üzerine şunları söylemektedir:

"... Resmin sağ tarafında, ciddi yüzü profilden görülen, çıplak ayaklı ve elinde uyuyan bir çocuk bulunan bir kadın görülmektedir. Solda ise, sanki aniden korkutulmuş bir şekilde, birbirinin korumasını isteyen bir çift çıplak figür yer almaktadır. Bunlardan erkek olanı yüksek alınlı bir aydın, adama göre daha kısa ve zayıf olan kadın ise tümüyle bir tür kendini adayıştır. Bu ikilinin yüzleri sol taraftaki kadına dönük fakat bakışları kendi içlerine dönüktür. Kendi kaderleri içine gömülmüşlerdir. Adamın işaret parmağı kadının kucağındaki çocuğu şefkatli bir şekilde gösterir ama kadını görmezler. Ön fonda yer

alan bu figürlerin arkasında iki resim çalışması yer alır: Bunlardan aşağı planda yer alanı ayakları ucunda dans eden bir çıplak kadını, yukarıdaki ise, ön planda yer alan çıplak kadın-erkek figürünü çağrıştıran, oturan bir karı koca figürü yer almaktadır." (*)

Açıkça söylemek gerekirse, burada ressamın, (örneğin Keats'm ünlü sonesi 'The Human Seasons' [İnsan Mevsimleri] ya da Kral Oedipus mitindeki Sfenks'in bilmecesi olan "Hangi yaratık gündüzleri dört ayağı öğleyin iki, geceleri ise üç ayağı üzerinde yürür?" bilmecesinde gördüğümüz türde) bir kuramsal şema üzerine, benzer bir fikri açıkça ifade etmek istediğini görmekteyiz. Sırf bu nedenle de Picasso'nun burada tehlikeli bir alana kaydığı söylenilebilir. Tüm kültürlerde açıkça ifade edilen simgesel gösterimlere rastlanmaktadır. Fakat bunlar temel çıkış noktalarını bir düşünceden aldıklarından, yapıtın gösterim stilinin de izleyiciye artık o yapıtta gerçek yaşamın yer almadığını belli etmesi gerekmektedir. Diğer taraftan, bu tür diyagram ve sanat yapıtı nitelikleri arasında gidip gelen yapıtlarda her zaman düşüncelerin imgeleri vulgarize etmeleri, onları basitleştirmeleri tehlikesi yer alır. Alegori dediğimiz şey, standart klişeler kullanmak yoluyla, simgenin görevini "dönmeleştirir". Kavramsal norm birdenbire bir imgelem sefaleti haline gelir. Gereğinden fazla hayali, fantazi romanlarda görülen ve insanı adeta üşüten etki de tam olarak özümlenmemiş teorem ya da düşünsel tezlerin, terzi mankenleri üzerinde elbise provası yapar gibi, roman karakterleri üzerine beceriksizce giydirilmeye çalışılmasından kaynaklanmaktadır. Düşlerde, amatör sanat yapıtlarının hemen tümünde, ucuz söylev ve yazılarda çok sık rastlanan, son derece yüzeysel ve şematik simgeselliğin inanılmaz derecedeki aptalcalığı işte bu nedenden kaynaklanmaktadır. Psikolog Roger Fry, Oskar Pfister'in şiirsel ilhamın, doğrudan doğruya düşlerin üretildiği kaynaktan çıktığı tezini kanıtlamak üzere kullandığı düşlerdeki imgeselliğin yavanlığı üzerinde durmuştur. İşte bir örnek:

> "... Genç adam, bir kadın ceseti üzerinde durmuş, sis denizi içinde neredeyse yokolmak üzere bulunan bir köprüye atlamak üzeredir. Sis içinde ise adamı ölüm beklemektedir. Adamın arka-

(*) Boeck, Wilhelm. Picasso. S: 186. New York, Abrams, 1955.

sında ise güneş kıpkızıl bir görkemlilik içinde yükselmektedir. Sağ alt köşede bir çift kesik el, acele etmekte olan genci durdurmaya uğraşmaktadır." (*)

Belki de, zamanında Freud'un de pek çok gündüz düşü ile yavan, ucuz öykü ve romanda tespit etmiş olduğu bu türden amatör fantazilerde görülen iticilik, bu şeyler içinde istek ve korkuların çıplak şekilde açığa çıkmalarından değil; tam tersine bir sürü kalıplaşmış düşünce, önyargı ve başka yerlerden ödünç alınmış imgesel bildirinin doğruluğunu bozmalarından ileri gelmektedir. İnsan aklının bu türden ürünleri akli olarak tümüyle inandırıcı değildir ve bu nedenle de fazla bir değer taşımamaktadır.

F- Soyutlamanın İki Skalası (İmge ve Deneyim)

Şekil: (80)'de resimsel kıyaslaşım ya da benzetimler hakkında buraya kadar söylediklerimiz özetlenmiş durumdadır. Resimler ve simgeler insan deneyimlerini, imgeler yoluyla iki birbirini tamamlayan biçim içinde tanımlarlar: Bir *resimde,* imgenin soyutlama düzeyi temsil ettiği görsel *deneyim* düzeyinden yüksek, *simgede* ise düşüktür.

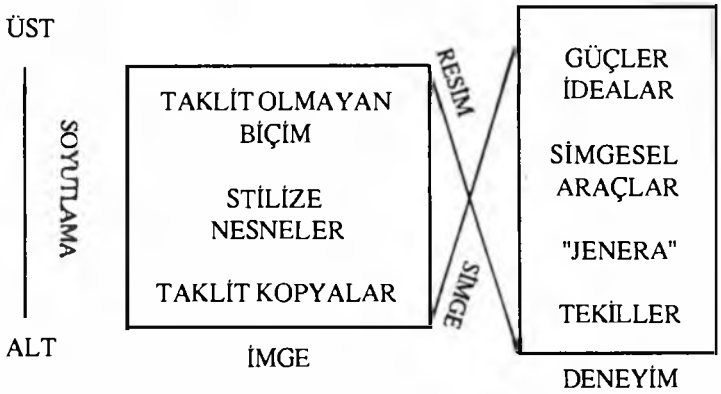
Her imge, üç aşağı beş yukarı şekilde görülen diyağramın düzeylerinden birine bağlanabilir. Fakat, asıl imgeden istenen şey her resimsel gösterimde bu iki skalanın da mutlak bir şekilde bulunmasıdır. Bu, şu demektir: İmge skalasında bir resim tamamiyle "soyut" (taklit olmayan) bile olsa, bu resim yine de gerçekçi yapıtların insan deneyimlerinin zenginliğini betimlemede kullandıkları biçimin bazı bütünselliklerini yansıtmak zorundadır. Benzer şekilde; gerçekçi bir resim ifade edici, generik ve okunabilir olabilmek için nesneleri gösterim biçimini taklit olmayan sanata özgü ve saf biçimlere oturtmalıdır. Deneyim Skalasında ise; insan varoluşundaki kaçınılmaz gizil güçler üzerine yoğunlaşan sanatçı aklı, bu güçleri aynı zamanda ampirik görünümlerin zenginliğini yaratan şeyler olarak görmek zorundadır. Bunun tersi de aynı şekilde doğrudur: Yaşamda birbiri üzerine katlanarak ve giderek fazlalaşarak öne çıkan fenomenlerin bu görünümü, on-

(*) Fry, Roger. The Artist and the Psychoanalysis S: 76. London 1970.

ların altında yatan genel ilkeler tarafından organize edilmektedir.

İlk bakışta hayli doktriner bir yaklaşım gibi görülen bu yukarıda dökümünü yapmış olduğumuz yaklaşımın, sözünü ettiğimiz (tabii simgesel olarak) skalalar yoluyla yaratılan bir sanat yapıtında işlerin doğru gitmemesi durumunda ortaya çıkan patolojik durum göz önüne alındığında ne denli geçerli olduğu anlaşılmış olacaktır. Örneğin bir sanat yapıtı, bu skalaların yalnızca alt bölümünü içeriyorsa, yani; *sadece insan yaşamındaki tekil nesne ya da olguların taklidinden ibaret ise, o taklitde salt doğal nesne ve olguların düşüncesizce yapılmış taklitlerinden ibaret kalacak demektir.* Öte yandan; *eğer bir sanat yapıtı ancak ve ancak bu skalaların yalnızca üst bölümünde yer alıyorsa, bu kez de yaşamı ve varoluşu belirleyen temel güçler ve idealar düzeyinde, bunların salt taklit olmayan, soyut biçimler içinde simgesel anlatımı düzeyinde kalacak ve ortaya çıkan biçim insan aklını çok fazla ilgilendirmeyecek güçsüzlükte, katı, geometrik ve son derece planlı olacaktır.* Yani, her iki aşırı uç ta sanat yapıtının gerçek anlamda değer taşımasını gerektiren zenginlik ve çeşitlilikte değildir. Skalanın alt bölümüne sokulabilen yapıtlar son derece işlevsel, maddeci bir yaklaşımı ortaya koymakla birlikte, yaşamı belirleyen güç ve düşüncelerden uzak olduklarından fazla bir değer taşımazlar. Aynı şekilde, bu skalaların yalnızca en üst bölümüne sokulabilecek yapıtlar ise cansız ve cılız, gerektiği ölçüde etkisi olmayan kuramsal spekülasyonlar ve kuramsal önermelerin arı, biçimsel işlenmesi düzeyinde kalacaklar ve böylelikle insan için pek fazla yaşamsal değer taşımayacaklardır.

Dışavurum ve düşüncenin yukarıda değindiğimiz iki aşırı uçtaki kısıtlılıkları sanatsal bildirilerin geçerliğini tehlikeye sokar ve onları zayıflatır. İdeal bir toplumda, hiçbir nesnenin açık uçlu kıyaslaşımlar olmaksızın algılanmaması, yine hiçbir etkinliğin bu türden açık uçlu kıyaslamalar olmaksızın yapılmaması gerekir. Çünkü bu kıyaslamalar, içlerinde en soyut yol gösterici ilkeleri barındırırlar. Aynı biçimde, sadece arı ve generik nitelikteki soyut şekillerle uğraşıldığında, sanatçı aklında düşünceye töz kazandıran tekil insan varoluşunun deneyimi yer almalıdır



Şekil: 80

Sorular ve Tartışma Konuları:

1- İmgelerin üç işlevini gündelik yaşamınızdan örnekler vererek açıklayınız.

2- "Gösterge" ne demektir? İzah ediniz.

3- İmgeler ne zaman "resim" olarak kabul edilebilirler? Anlatınız.

4- "Tamamlanmamış bir görsel materyalin izleyici tarafından tamamlanabileceği şeklinde bir görüş niçin yanlıştır? Açıklayınız.

5- Karikatürde bulunan güçlü canlılık nereden kaynaklanmaktadır? Açıklayınız ve örnekler veriniz.

6- "Simge" nedir? Bir imge ne zaman simge haline gelir? İzah ediniz.

7- Simge sistemlerine örnekler gösteriniz.

8- Gerçek nesne ve olguların taklitleri olan imgeler niçin bazı durumlarda anlamayı güçleştirirler? Örneklerle anlatınız.

9- Kısıtlı bir çevre ve dönem için geçerli olabilecek simgelere örnekler veriniz.

10- Courbet'nin 'L' Atelier' (Atelye) 1855. Tablosunu, simge açısından da çözümleyiniz.

11- "İmgelerle anlatılmak istenen kavram ne kadar tekilse, bu kavrama özgü ögeler arası rekabet o denli fazla olacaktır" önermesini

örnekler vererek tartışınız.

12- Ticari markaların işlev ve niteliklerini örnekler üzerinde inceleyiniz.

13- Ülkemizdeki bir ticari markayı ele alıp çözümleyiniz.

14- Simge sistemlerinden yola çıkarak, bir amblem tasarımı gerçekleştiriniz.

15- Her resimsel kıyaslamanın birleşik bir akli bildiri olması ne demektir? Açıklayınız.

16- Resim, heykel ve film gibi sanat yapıtları son derece gerçekçi bir biçimde yapılmış olsalar bile, niçin asla göründükleri gibi kabul edilmemelidirler?

17- İki soyutlama skalası hazırlayınız.

Yanılsamacı ve Bireyci Estetik Tavır (AYNA)

* Gerçeklik, görünür ve hesaplanabilir öğelerin bir toplamı olarak anlaşılır. (İnsan dahil)

* Doğa, insan doğası da içinde olmak üzere, evrensel ve değişmezdir. Sonsuza kadar var olur.

* Mimesis, tek gerçek olarak "doğa"yı kopya eder. Sanat, yansıtılmış, arıtılmış bir doğadır. (Pseudo-Nature

* Sanat, öznel olarak yansıtılmış nesnel bir gerçekliği ortaya koyar.

Fikir ve ideolojiler, estetik varoluşun temelleridir: Felsefi idealizm.

* Kainat, tekil ve gerekirci bir yapıdadır.

* En yüksek ideal: Ölümsüzlük, salt mutluluk; insanın aşırı istek ve tutkulardan kurtulma yoluyla eriştiği mutluluk. Soylu bir kişi olarak ölmek.

* Babaerkil, otoriter güç.

* Sihirli bir estetik yanılsamayı duyumsamak, sonsuz bir insan deneyimine nüfuz etmektir.

* İdeal izleyici, öyle bir kişidir ki, onun için tüm yabancı şeyler yabancı değildir, çünkü onların ölümsüz özünü dış görünüşleriyle kavrar - Tanrı.

Eleştirel ve Diyalektik Estetik Tavır (DİNAMO)

* Gerçeklik, acı verici bir insancıllaştırma süreci içinde, birbiriyle etkileşimde bulunan süreçler olarak anlaşılır.

* Doğa, insan doğası da içinde olmak üzere, tarihsel olarak koşullandırmıştır ve değişebilir.

* Mimesis, belirli bir gerçekliği öne çıkarır. Sanat doğanın teşbihidir, bir Meta-Doğa'dır.

* Sanat yapıtı, kendi varoluşunu yaratıcı bir görünüm ve nesne olarak kanıtlar.

* Sanat, olabilir gerçekliklerdeki özne-nesne ilişkilerini açıklar.

* Estetik varoluşun temeli, tarihsel gerçekliktir: Felsefi materyalizm.
Kainat çoğuldur ve bir olasılıklar bütünüdür.

* En yüksek ideal: Özgürlük; üretken yaşamda görev alma.

* Anaerkil, özgürleştirici (kurtarıcı) esneklik. Eleştirel bir estetiği kavramak, insan deneyiminin toplumsal

sınırlılık ve olasılıklarına vakıf olmaktır.

* İdeal izleyici, tüm yabancı olmayan şeylere yabancıdır, çünkü o, insan gelişiminin her evresinde gerçekleştirilememiş potansiyeller arar.

KAYNAKÇA:

Arnheim, Rudolf: Art and Visual Perception / A Psychology of The Creative Eye. University of California Press, London, 1972.

Arnheim, Rudolf: The Visual Thinking. University of California Press, London, 1972.

Baxendall, Lee: Radical Perspectives in The Arts. Penguin Books, London 1974.

Dixon, N.F.: The Beginning of Perception, New Horizons in Psychology. Pelican Books, London 1975.

Doblin, Jay: Trademark Design. Finch Co. London 1975.

Dreescher, R.J.: Affect-stimuli Effect of Colours. J. Abn. Society of Psychology. No: 61. 323-28. London, May 1972.

Fry, Roger: The Psychoanalysis. Faber. London, 1970.

Osborne, Harold: The Oxford Companion to Art. Oxford University Press. London, 1971 (ed.)

Nelson, Re. E.: Aesthetics Today. University of California Press, London, 1974.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 5
GİRİŞ 7
I. BÖLÜM
GÖRSEL ALGILAMANIN BAŞLANGICI 11
1.1- Genel Bilgiler 11
1.2- Işık Yeğinliği Tepkisi 13
1.3- Dış Dünyaya Uygun İmge 14
1.4- Harekete Karşı Tepki 15
1.5- Form ve Şekillere Karşı Tepki 15
1.6- Renk Tepkisi 17
1.7- Derinlik Algılaması 18
1.8- Algılamada Serebral Faktörler 19
1.9- İçgüdü 20
1.10- İzleme 21
1.11- Algılamanın Daha Sonraki Aşamaları 23
1.12- Bir Algı Modeli İçin İpuçları 26
1.13- Sonuç 27
II- BÖLÜM
GÖRSEL ALGILAMA
2.1. Ön Bilgiler 29
A- Güvenilmeyen Duyular 32
B- Eflatun'un İki Aklı 35
2.2- Şekil 38
A- Aktif Bir Araştırma Olarak Görüş 39
B- Temel Ögeleri Kavrama 39
C- Algısal Kavramlar 40
D- Şekil Nedir? 41
E- Geçmişin Etkisi 42
F- Şekli Görme 45
G- Yalınlık 47
2.3- Biçim (Form) 54
A- Giriş 54
B- Uzayda Oriyantasyon 57
C- Yansımalar / İzdüşümler 62

2.4- Denge 63
A- Karenin Gizli Yapısı 63
B- Görsel Güçler 67
C- Kare İçinde İki Daire 68
D- Psikolojik ve Fiziksel Denge 69
E- Niçin Denge 70
F- Ağırlık 72
G- Yön 75
H- Denge Örüntüsü (Motif) 77
I- Üst ve Alt 77
J- Sol ve Sağ 80
K- Denge Ve İnsan Aklı 82
L- Sarı İskemlede Oturan Madame Cezzane 83
2.5- Espas 88
A- Perspektifin Tarihçesi 88
B- Perspektif İmgenin Bilimsel Temeli 89
C- Perspektif Algı Yanılsamasının Psiko - Fizyolojik Temeli 90
D- Derinlik Algılamasına Temel Oluşturan İpuçları 92
E- Merkezi Perspektif Teorisi İçin Bazı Terimler 92
F- Brunelleschi ve Alberti'nin Perspektif Konstrüksiyonları 93
G- Başlıca Perspektif Türleri 97
H- Perspektifte Ölçüm 102
I- Marjinal Bozulum 104
J- Kaçış Noktaları Teori ve Kuralı / Desargues Teoremi 105
K- Tarih İçinde Perspektifin Gelişimi 107
L- Taşırma ile Derinlik Etkisi 111
2.6- Renk 118
A- Giriş 118
B- Psikolojik Yaklaşım 118
C- Renk Kaliteleri 119
D- Renk Sürekliliği 119
E- Yansıma Renkleri 119
F- Renk Armonisi 120

G- Renk Doygunluğu (Renk Yeğinliği) 120
H- Renklerin Boyutları 121
I- Soğuk ve Sıcak Renkler 122
J- Öne Gelen ve Geriye Doğru Giden Renkler 122
K- Ağırlık 122
L- Ölçü 122
2.7- İfade (Dışavurum) 124
A- Dış Dünyanın İç Dünyaya Bağlanışı 124
B- Yapıtın İçindeki Yerleşik İfade 128
C- İfadenin Önceliği 131
D- Doğanın Fizyogonomisi 134
E- Sanatta Simgeler 139
F- Ruh Çözümsel (Psikoanalitik) Yöntem 141
2.8 Görsel Çözümlemeye Üç Örnek 146
A- Matem (Lamentation) 146
B- Kaynak (La Source) 148
C- Diriliş (Ressurection) 151
III. BÖLÜM
GÖRSEL DÜŞÜNME 155
3.1- Sanat ve Düşünce 155
A- Giriş 155
B- Çocuk Resimlerinde Düşünme 156
C- Bireysel sorunların Çözümü 164
D- Yaratıcı Operasyonlar 166
3.2- Kavramların Şekilleri Dönüşmesi 173
A- Giriş 173
B- Soyut Jestler 173
C- Resimsel Bir Örnek 175
3.3- Soyutlama Üzerine 179
A- Giriş 179
B- Tehlikeli Bir Karşıtlık 180
C- Genelleme Üzerine Kurulu Soyutlama 184
D- Gruplama 186
E- Tipler ve Kapsayıcı Kavramlar 189
F- Başlıca Soyut Kavramlar 192
3.4- Resimler, Simgeler, İşaretler 195

A- Giriş 195
B- İmgelerin Üç Fonksiyonu 195
C- Simgelerin İşlevlerine Uyumları 201
D- Ticari Markalar Ne Anlatabilir 207
E- Deneyim ve Düşüncelerin Etkileşimi 212
F- Soyutlamanın İki Skalası (İmge ve Deneyim) 216

Yansılamacı ve Bireyci Estetik Tavır (Ayna) 220
Eleştirel ve Diyalektik Estetik Tavır (Dinamo) 222
Kaynakça 224
İçindekiler 226

Doç. Dr. Adem Genç

1944 Ardeşen doğumlu Adem Genç, sanat eğitimini Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1962-65) ve İngiltere'de (1969-74) yaptı.
Resim çalışmalarının yanı sıra "Entropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat" başlıklı yayınlanmış doktora tezi (1983) ve plastik sanatlar üzerine çeşitli makale ve bildirileri bulunmaktadır. Yurt içinde ve dışında kişisel resim sergileri açmış olan sanatçı 1985'te Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienaline katılmış, 40 ve 44. Devlet sergilerinde "Başarı Ödülü" İnönü Vakfı Resim Yarışmasında "Birincilik Ödülü"(1984) ve birçok yarışmada ödül ve mansiyon almıştır. 1987 yılında Doçent olan Adem Genç, halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Başkanı olarak görev yapmaktadır.

Yrd. Doç. Ahmet Sipahioğlu

1954'te Ankara'da doğan Ahmet Sipahioğlu sanat eğitimini 1971-77 yılları arasında İngiltere'de ve 1980-83 yılları arasında Türkiye'de yaptı. Çizgi film ve grafik çalışmalarının yanısıra, çeşitli konularda yayınlanmış kitap, makale ve bildirileri bulunmaktadır. Sanatçı, 1984 yılında IFSAK 6. Ulusal Kısa Film Yarışmasında "Büyük Ödül"ü, 1985 ODAK Kısa Film Yarışmasında "Birincilik Ödülü"nü kazanmış, 1988 yılında Yardımcı Doçent olan Sipahioğlu, halen Dokuz Eylül Üniversitesi Uygulamalı Sanatlar Bölümü Grafik Anasanat Dalında Yardımcı Doçent olarak görev yapmaktadır.

ISBN 975-372-000-9