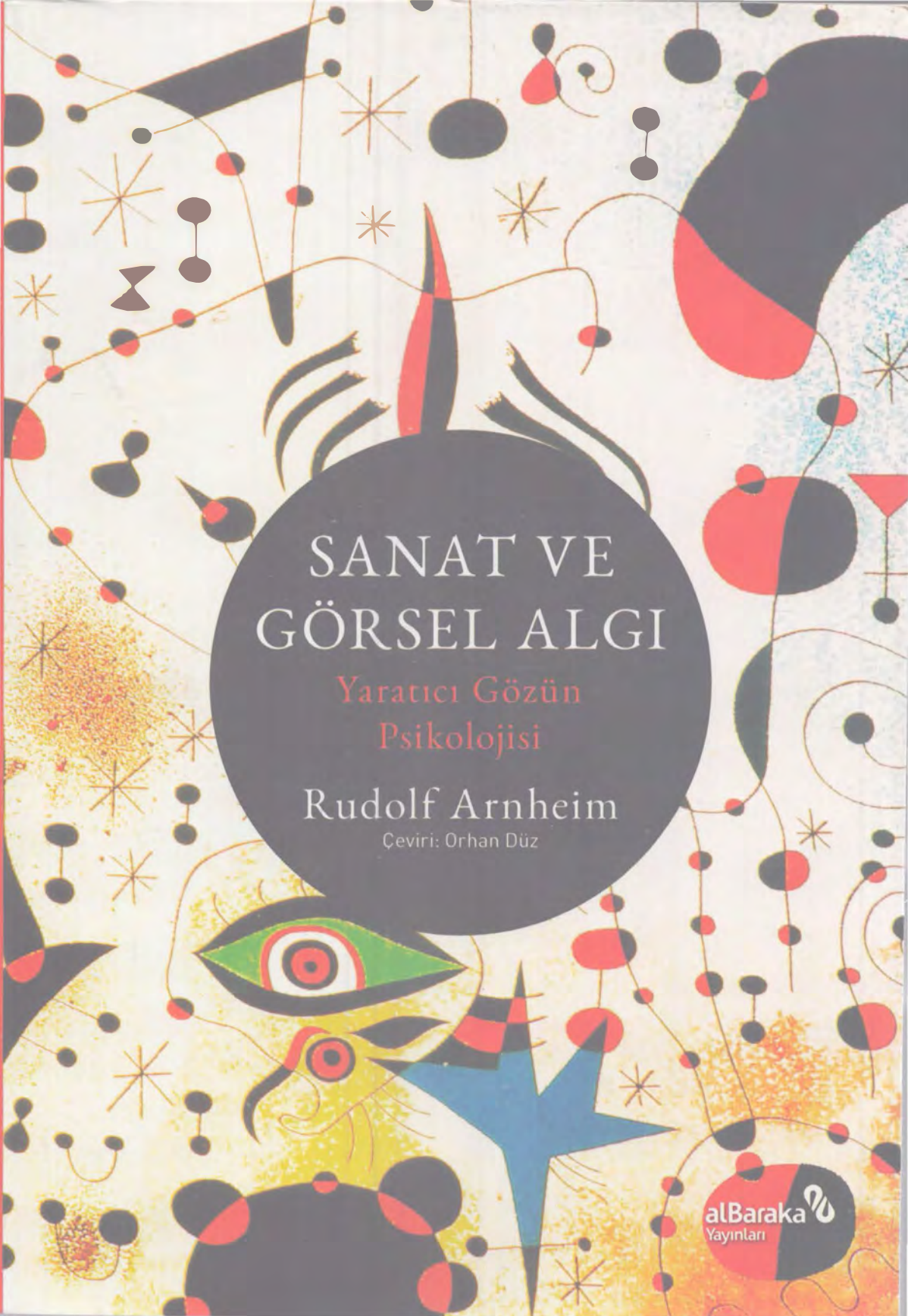

SANAT VE
GÖRSEL ALGI
Yaratıcı Gözün
Psikolojisi
Rudolf Arnheim
Çeviri: Orhan Düz
alBaraka
Yayınları

RUDOLF ARNHEIM

Berlin doğumlu ABD'li yazar, sanat ve film kuramcısı ve algı psikoloğudur. Piyano üreticisi olan babasının beklentisinin aksine, bir işadamı olmak yerine Berlin Üniversitesi'nde psikoloji, felsefe ve ikincil dal olarak sanat ve müzik tarihi eğitimi almış ve bu üniversitede gestalt psikologları Max Wertheimer, Wolfgang Kohler, ve Kurt Lewin ile çalışmıştır. İlk kitabı *Sanat Olarak Sinema*'yı 1932 yayımladı. 1933'te gittiği ve altı yıl yaşadığı İtalya yıllarında *Radyo: Ses Sanatı* adlı kitabını 1936'da yayımladı. 1938'de Mussolini'nin ırkçı politikalarının yükselmesiyle birlikte Londra'ya gitti ve BBC radyosunda çevirmenlik yapmaya başladı. 1940'ta ise ABD'ye gitti, Columbia Üniversitesi'nde radyo araştırmaları bürosunda çalıştı, Guggenheim Vakfı'ndan algı psikolojisi ile görsel sanatlar ilişkisini araştırmak üzere burs aldı ve 1943'ten sonra Sarah Lawrence College'da psikoloji eğitimi vermeye başladı. Hayatının geri kalan yıllarında da Harvard'da ve Michigan Üniversitesi'nde derslerini sürdürdü. 2007'de ABD'de hayata gözlerini yumdu.

Yazarın diğer eserlerinden bazıları şunlardan: *Sanat Olarak Sinema* (1932), *Görsel Düşünme* (1969), *Entropi ve Sanat* (1971) ve *Mimari Biçimin Dinamikleri* (1977).

ORHAN DÜZ

2000 yılında Boğaziçi Üniversitesi Moleküler Biyoloji ve Genetik Bölümü'nden mezun oldu. *Anarşist Felsefe* (Birey Yayınları, 2007) gibi derleme kitaplarının yanı sıra çok sayıda çevirisi var. Halen İstanbul'da yaşıyor ve kitap çevirmenliğine devam ediyor.

ALBARAKA YAYINLARI – 194
SANAT DİZİSİ – 17

SANAT VE GÖRSEL ALGI
Yaratıcı Gözün Psikolojisi

ORİJİNAL ADI Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative

YAZAR Rudolf Arnheim

GENEL YAYIN YÖNETMENİ Fatma Kandemir
ÇEVİRİ Orhan Düz
EDİTÖR Deniz Demirdağ Temel
KAPAK TASARIMI Tali Creative / Emir Tali
MİZANPAJ Tali Creative

TÜRKİYE YAYIN HAKLARI © 2023 Albaraka Kültür Sanat ve Yayıncılık A.Ş.
Sertifika No: 41640

ALBARAKA YAYINLARI 1. Baskı, Nisan 2024
ISBN 978-605-4137-54-1
BASKI VE CİLT Özkaracan Matb. ve Ciltcilik San. Tic. Ltd. Şti.
Sertifika No: 45469
15 Temmuz Mah. Gülbahar Cad. No: 62/C
Bağcılar/ İstanbul
Tel: 0212 515 49 47 Fax: 0212 602 02 10

Albaraka Yayınları, neşrini gerçekleştirdiği metinleri aslına sadık kalarak çevirir. Açıklamalı görüşlerini gerek gördüğünde önsöz ve dipnot aracılığıyla aktarır. Bu ve benzeri vasıtalarla görüş belirtilmeyen hususlara Albaraka Yayınları'nın katıldığı varsayılamaz.

ALBARAKA KÜLTÜR SANAT VE YAYINCILIK A.Ş.
İnkılap Mahallesi Dr. Adnan Büyükdeniz Caddesi No: 6 34768 Ümraniye / İSTANBUL

www.albarakakultur.com

Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır. Tanıtım amacıyla, kaynak gösterilerek yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

SANAT VE GÖRSEL ALGI

Yaratıcı Gözün Psikolojisi

Rudolf Arnheim
Çeviri: Orhan Düz

albaraka Yayınları

İÇİNDEKİLER

YENİ BASKIYA ÖNSÖZ **11**
GİRİŞ **15**

1 - DENGE
Karenin Gizli Yapısı 27
Algısal Kuvvetler Nelerdir? 34
Bir Karede İki Daire 36
Psikolojik Denge ve Fiziksel Denge 37
Neden Denge? 39
Ağırlık 42
Yön 45
Denge Örüntüleri 48
Üst ve Alt 48
Sağ ve Sol 53
Denge ve İnsan Zihni 56
Sarı Sandalyede Madam Cézanne 58

2 - ŞEKİL
Aktif Keşif Olarak Görme 64
Temelleri Kavramak 65
Algısal Kavramlar 66
Şekil Nedir? 69
Geçmişin Etkisi 70
Şekli Görmek 73

Basitlik 76
Basitleştirmeyi Göstermek 85
Düzleştirme ve Keskinleştirme 87
Bütün Kendini Korur 90
Alt Bölümleme 93
Gözler Neden Çoğu Zaman Doğruyu Söyler? 95
Sanatta Alt Bölümleme 97
Parça Nedir? 99
Benzerlik ve Farklılık 102
Sanattan Örnekler 111
Yapısal İskelet 115

3 - FORM
Uzamda Yönelim 124
İzdüşümler 129
Hangi Yan En İyisidir? 133
Mısır Yöntemi 138
Kısaltma 142
Örtüşme 147
Örtüşme Ne İşe Yarar? 149
Düzlem ve Derinliğin Etkileşimi 153
Rakip Yanlar 156
Gerçekçilik ve Gerçeklik 160
Ne Gerçekmiş Gibi Görünür? 163
Buluş Olarak Form 166
Soyutlama Düzeyleri 171
Kaynak 179
Görsel Bilgi 182

4 - GELİŞİM
Çocuklar Neden Öyle Çizer? 190
Düşünsel Teori 192
Gördüklerini Çiziyorlar 195
Temsilî Kavramlar 197
Hareket Olarak Çizim 199
İlksel Daire 203

Farklılaşma Yasası 209
Dikey ve Yatay 211
Eğiklik 217
Parçaların Birleştirilmesi 220
Büyüklük 224
Yanlış Adlandırılmış İribaşlar 227
İki Boyutlu Hâle Çevirmek 229
Eğitimsel Sonuçlar 234
Heykelde Formun Doğuşu 238
Çubuklar ve Levhalar 240
Küp ve Yuvarlak 246

5 - UZAM
Çizgi ve Kontur 251
Kontur Rekabeti 254
Figür ve Zemin 258
Derinlik Seviyeleri 264
Resme Uygulamak 267
Çerçeveler ve Pencereler 271
Heykelde İçbükeylik 273
Derinliği Neden Görüyoruz? 278
Örtüşme Yoluyla Derinlik 280
Şeffaflık 285
Deformasyon (Biçimbozma) Alan Yaratır 290
Üç Boyutlu Kutular 294
Fiziksel Uzaydan Yardım 302
Aslına Uygun Olandan Ziyade Basit Olan 304
Kademeli Değişim Derinlik Yaratır 310
Uzamın Yakınsaklığına Doğru 315
Merkezî Perspektifin İki Kaynağı 318
Aslına Uygun Bir İzdüşüm Değil 321
Piramit Şeklinde Uzay 323
Üzerine Odaklanılmış Bir Dünyanın Sembolizmi 330
Merkeziyet ve Sonsuzluk 333
Kurallarla Oynamak 334

6 - IŞIK

Işık Deneyimi ... 342
Göreceli Parlaklık ... 343
Aydınlatma ... 347
Işık Alan Yaratır ... 350
Gölgeler ... 355
Işıksız Resim Yapmak ... 361
Işığın Sembolizmi ... 364

7 - RENK

Işıktan Renge ... 372
Şekil ve Renk ... 374
Renkler Nasıl Oluşur? ... 379
Üretken Birincil Renkler ... 382
Ekleme ve Çıkarma ... 383
Üretken Tamamlayıcı Renkler ... 384
Yanardöner Bir Ortam ... 386
Uyum Arayışı ... 389
Ölçeğin Unsurları ... 393
Kombinasyonların Sentaksı ... 397
Tamamlayıcı Ana Renkler ... 401
Renk Etkileşimi ... 406
Matisse ve El Greco ... 409
Renge Gösterilen Tepkiler ... 412
Sıcak ve Soğuk ... 413

8 - HAREKET

Olaylar ve Zaman ... 417
Eş Zamanlılık ve Sıra ... 421
Hareketi Ne Zaman Görüyoruz? ... 424
Yön ... 428
Hız Deneyimi ... 430
Stroboskopik Hareket ... 434
Film Kurgusunun Bazı Sorunları ... 439
Görünür Motor Kuvvetler ... 441
Bir Karmaşıklık Ölçeği ... 446
Araç Olarak Beden ... 452
Kinestetik Beden İmgesi ... 455

9 - DİNAMİK

Basitlik Yeterli Değil 459
Dinamik ve Ona Dair Geleneksel Yorumlar 461
Kuvvet Diyagramı 465
Yönlendirilmiş Gerilim Üzerine Deneyler 469
Devinimsiz Hareket 473
Eğikliğin Dinamiği 475
Deformasyonda Gerilim 478
Dinamik Kompozisyon 482
Stroboskopik Etkiler 484
Dinamik Nasıl Oluşur? 487
Sanattan Örnekler 490

10 - İFADE

Geleneksel Teoriler 496
Yapıya Gömülü İfade 500
İfadenin Önceliği 506
Sanatta Sembolizm 509

NOTLAR 515
KAYNAKÇA 547
DİZİN 567

YENİ BASKIYA ÖNSÖZ

Bu kitap baştan sona yeniden yazıldı. Bu tür bir gözden geçirme, bir öğretmene yazarlardan daha doğal gelebilir çünkü bir öğretmen kendisine her yıl yeni bir şans verilmesine alışkındır: fikirlerini daha açık bir şekilde formüle etmesi, müfredatın ölü ağırlığını sırtından atması, programına yeni gerçekler ve içgörüler eklemesi, materyalini daha ileri seviyede düzenlemesi ve genel olarak sunumunun gördüğü ilgiden yararlanması için bu daha anlaşılabilir bir unsurdur.

Yaklaşık yirmi yıl önce bu kitabın ilk versiyonu baş döndürücü bir hızla yazılmıştı. O zamanlar kitabı yazmak için hepi topu on beş aylık bir zamanım vardı. Kitabı esasen uzun bir oturuşta yazdım, kafamda biriktirdiğim kaynaklardan başka kaynaklara nadiren başvurdum. Sav ve kanıtlamaların zihnime aktığı gibi peş peşe birbirini takip etmesine izin verdim. Bu benim için oldukça kişisel ve canlandırıcı bir çabaydı. Kitabın gördüğü dostane ilgi, kısmen, sistematik bir kuramsal açıklama çalışmasında pek rastlanmayan, doludizgin giden bir adamın bu pervasız coşkusundan kaynaklanıyor olabilir.

Ne var ki kitabın içeriğini geliştirmeye devam edip sunumuma yönelik tepkileri gözlemledikçe başvurduğum yöntemin bazı sakıncaları ortaya çıktı. Anlattığım şeylerin çoğu birkaç temel ilkeden türetilmişti ancak bu türetme metinde her zaman açıklığa kavuşturulmamış; ilkelerin kendileri de yeterince vurgulanarak dile getirilmemişti. Bu üslup görsel ayrıntıları önemseyen ve bütünü kuşatan genel anlamı yakalayan sanatçıların ve sanat öğrencilerinin düşüncelerine aykırı değildi. Ancak zamanla daha bütün-

lüklü bir organizasyon ile onlara daha iyi bir anlatı sunabileceğimi hissetmeye başladım. Öte taraftan daha sistematik bir metin talep eden bilim insanları ve düşünürler için de daha iyisini yapabileceğimi düşündüm.

Dahası, bu kitap boyunca takip ettiğim temel ilkeler zihnimde yirmi yıl önce şimdiki kadar keskin bir şekilde belirmemişti. Kitabın bu yeni versiyonunda en basit yapılara yönelik eğilimin, farklılaşma aşamalarıyla gelişimin, algıların dinamik karakterinin ve diğer temel unsurların her bir görsel olgu için geçerli olduğunu göstermeye çalışıyorum. Bu ilkelerin yerini zamanla yeni gelişmeler almış gibi görünmüyor bana. Tam aksine, benim izlenimim şu ki; söz konusu bu ilkeler kendilerini yavaş yavaş gösteriyor ve umarım tüm bunlar, her yerde hazır ve nazır olan tüm bu edimlerin daha açık bir şekilde vurgulanmasına; okuyucunun biçim, renk, mekân ve hareketin birçok yönünü tek bir uyumlu ortamın tezahürleri olarak daha inandırıcı bir şekilde görmesine olanak tanır.

Kitap boyunca her bir bölümde ele aldığım pasajlar zamanın sınavından geçmiş ve okuyucuların yargısı benimkiyle biraz olsun örtüşmüşse, sadık ilgililer olarak alışmış olabilecekleri ve belki de bağlı kaldıkları formülasyonların çoğunu muhtemelen es geçmeyeceklerdir. Bununla birlikte okuyucular ilgilendikleri bir konu ile ilgili formülasyonu kitaptaki farklı bir bölümde veya farklı bir pasajda bulabilirler. Bu tür yer değiştirmeler yalnızca kitapta daha mantıklı bir bağlam oluşturma amacı gütmektedir.

Buradaki bir cümle, şuradaki bir sayfa kitabın ilk baskısından alınmış olsa da metnin çoğu sadece üslup açısından değil, içerik açısından da yenidir. Bir konu ile yirmi yıl boyunca daimî olarak ilgilenmek elbette benim zihnimde de iz bırakacaktır. Tahmin edilebileceği gibi kitabın yayımlanmasından sonra bir sürü yeni gelişme yaşandı. Yeni düşünceler birikti, yeni örnekler önüme çıktı ve konuyla ilgili birçok çalışma yayımlandı. Buna rağmen kitabın yeni versiyonu profesyonel literatürün kapsamlı bir araştırması olma konusunda eskisinden daha iddialı olduğunu da söyleyemem. Bu zaman zarfında sanatla ilgili görsel olguların çarpıcı gösterimlerini ve kanıtlarını aramaya devam ettim. Şimdilerde *Sanat Psikolojisine Doğru* adlı kitabımda derlediğim denemelerde bazılarını ayrı ayrı ele aldığım birtakım özel konu ve noktalara bu kitapta yer vermedim. Okurlar, kitabın dilinin yenilendiğini, cilalandığını ve daha sıkı bir şekilde örüldüğünü fark ederlerse, bilmelerini isterim ki bu gelişmeler, mükemmel bir editör olan Muriel Bell'in çabalarından kaynaklanmıştır.

Tüm müsveddeyi baştan sona deşifre edip yazıya geçiren eşim Mary'ye de ayrıca çok teşekkür ediyorum.

Kitabın ilk baskısında yer alan resimlerin çoğu korunmuş ancak bazıları daha çekici olanlarla değiştirilmiştir. Sonuç olarak kapağında Arp'ın kara gözünün yer aldığı bu mavi kitabın, teori ve pratik meselesiyle aktif şekilde ilgilenen okurların masalarında ve okul sıralarında sayfaları kıvrılmış, sayfa kenarlarına not düşülmüş, renkli kalemlerle satır altları çizilmiş hâlde durmaya devam edeceğini umuyorum. Nihayet elinizdeki bu kitap, yeniden gözden geçirilmiş, daha derli toplu bir hâle büründürülmüş yapısıyla görsel sanatların teori ve pratik dünyasına dair ihtiyaç duyulan fikir alışverişine hizmet etmeyi amaçlamaktadır.

R. A.
Görsel ve Çevresel Çalışmalar Bölümü
Harvard Üniversitesi
Cambridge, Mass. 02138

GİRİŞ

Sanat, konuşmanın içinde boğulma tehlikesiyle karşı karşıyaymış gibi görünebilir. Gerçek sanat olarak kabul etmeye istekli olduğumuz şeyin yeni bir örneği nadiren sunulur bize. Yine de neyin sanat olup neyin olmadığını, neyin kim tarafından, ne zaman, niçin, kim ve ne sayesinde var olduğunu bize anlatmaya çalışan kitaplar, makaleler, tezler, konuşmalar, konferans ve kılavuzlar seli karşısında şaşkına döneriz. Heveskâr alaylı cerrahlar ve alaylı analistlerden oluşan kalabalıklar tarafından parçalara ayrılan küçük, narin bir vücudun görüntüsü aklımızdan çıkmaz ve zamanımızda sanat hakkında çok fazla düşünüp konuştuğumuz için sanatın ne olduğunu tam anlamıyla bilmediğimizi kabullenme eğilimi gösteririz çoğu zaman.

Muhtemelen böyle bir tespit yüzeyseldir. Evet, doğru, gidişat hemen hemen herkes için tatmin edici görünmeyebilir ama nedenlerini biraz dikkatle araştırırsak hem sanatın yaratılmasına uygun olmayan hem de sanat hakkında yanlış düşünmeyi teşvik etmesi muhtemel bir kültürel durumun mirasçıları olduğumuzu da görürüz. Deneyimlerimiz ve fikirlerimiz ortak olabilir, ama öte taraftan sığ olmaya veya derin ama şahsi olmaya dair de bir yatkınlık söz konusudur. Bir şeyleri duyularımız aracılığıyla anlama meziyetini ihmal ettik. Kavramlar, soyutlamalar arasında gezinen algı ve düşünce olmaktan koptu. Gözlerimiz, tanımlama ve ölçme araçlarına indirgenmiştir; bu nedenle imgelerle ifade edilebilecek fikir kıtlığından ve gördüklerimizde anlam keşfetme yetersizliğinden mustarip oluyoruz. Doğal olarak yalnızca berrak bir görüş için anlam ifade eden

nesneler arasında kendimizi kaybolmuş hissediyoruz ve çoğunlukla daha tanıdık sözcüklere sığınmayı tercih ediyoruz.

Sadece şaheserlerle karşılaşmak yeterli değildir. Çok fazla insan müzeleri ziyaret ediyor ve sanata erişimleri olmadan birtakım görsellerle yüklü kitaplar topluyor. Bir şeyi görerek anlamak için doğuştan gelen yetenek uzun zaman önce uykuya daldı ve onun yeniden uyandırılması gerekiyor. Bu en iyi şekilde kalemler, fırçalar, keskiler ve belki de kameralar kullanılarak gerçekleştirilebilir. Ancak burada yine de kötü alışkanlık ve yanlış kanıların hangi yol üzere gideceğini bilmeyen kişiyi şaşırtabileceği de ifade edilebilir. Genellikle görsel kanıtlar, zayıf noktaların gösterilmesi veya iyi örneklerin sunulması kişiye en etkili şekilde yardımcı olan unsur olarak değerlendirilebilir. Ne var ki bu tür bir yardım nadiren sessiz bir pandomim biçimini alır. İnsanların birbirleriyle konuşmak için mükemmel sebepleri var. Bunun sanat alanında da geçerli olduğuna inanıyorum.

Ancak burada, atölye ve sanatsal bir mekânda konuşmaya karşı çıkan sanatçıların ve sanat öğretmenlerinin uyarılarını dikkate almalıyız, her ne kadar kendileri söz konusu kimi uyarıları dile getirmek için pek çok kelime kullansalar da. Onlar, her şeyden önce görsel unsurların sözlü bir biçimde aktarılamayacağını iddia ederler. Bu iddiada bir doğruluk payı var elbette. Bir Rembrandt tablosu izlemenin verdiği deneyim kısmen bir betimleme ve açıklama aracılığıyla söze dökülebilir, sözcüklere indirgenebilir. Gelgelelim bu sınırlama yalnızca sanat için değil; herhangi bir deneyim nesnesi için de geçerlidir. İster bir sekreterin işverenini sözel olarak tarif etmesi, isterse de bir hekimin bir hastanın glandüler sistemi hakkındaki açıklaması olsun, hiçbir tarif veya açıklama, belirli bir düzende birkaç genel kategoriyi sunmaktan öteye geçemez. Bilim insanı, eğer şanslıysa, belirli bir olgu hakkında anlamak istediği şeyin temellerini yansıtacak kavramsal modeller oluşturur. Ancak münferit bir örneğin tam temsili diye bir şeyin olmadığını da bilir. Ayrıca zaten var olan bir şeyi çoğaltmaya gerek olmadığını da açıkça ifade eder.

Sanatçı da münferit olanda evrensel olarak önemli bir şeyi yakalamak için şekil ve renk kategorilerini kullanır. Eşsiz olanı eşleştirmeye ne niyetlidir ne de bunu yapabilir. Elbette onun çabasının sonucu benzersiz derecede özel bir nesne veya performans olacaktır. Rembrandt'ın bir resmine baktığımızda yaklaştığımız dünya, başka hiç kimse tarafından sunulmamıştır bize ve bu dünyaya girmek, onun ışıkların ve gölgelerin,

insanların yüz ve jestlerinin özel ruh hâlini, karakterini ve resim tarafından aktarılan hayata karşı tutumunu alımlamak demektir. Bütün bunları duyularımızın ve duygularımızın dolaysızlığı sayesinde anlarız. Kelimeler bekleyebilir ve beklemelidir de ta ki aklımız deneyimin benzersizliğinden, duyularımızla kavranabilen, kavramsallaştırılabilen ve etiketlenebilen genellemeleri damıtana değin. Bir sanat eserinden bu tür genellemeler türetmek zahmetlidir ancak ilke olarak canlı varlıkların fiziksel veya zihinsel yapısı gibi diğer karmaşık şeylerin doğasını tanımlamaya çalışmaktan da farklı değildir. Sanat bir organizmalar ürünüdür. Bu nedenle söz konusu bu organizmaların kendisinden ne daha fazla ne de daha az karmaşık olduğu iddia edilebilir.

Çoğu zaman bir sanat eserinde belli nitelikleri görür ve hissederiz ancak bunları kelimelerle ifade etmeyi başaramayız. Bu başarısızlığımızın nedeni dili kullanmamız değil, algılanan bu nitelikleri uygun kategorilere ayırmayı henüz başaramamış olmamızdır. Dil, gerçeklikle duyusal temas için doğrudan bir yol olmadığı için bu işi doğrudan yapamaz; dil yalnızca gördüklerimizi, duyduklarımızı veya düşündüklerimizi adlandırmamıza yardım eder. Dil hiçbir surette algısal şeyler için uygun olmayan yabancı bir ortam değildir; aksine, algısal deneyimlerden başka bir şeye gönderme yapmaz. Öte yandan bu deneyimlerin adlandırılabilmesi için önce algısal analizle kodlanması gerekir. Neyse ki algısal analiz çok inceliklidir ve çok ileri noktalara gidebilir; bir sanat eserine, nihayetinde *nüfuz edilemez olanın sınırına gelene dek* nüfuz edebilmek için bakışımızı keskinleştirir.

Başka bir ön yargı da sözel analizin sezgisel yaratıcılığı ve kavrayışı felç ettiği yönündedir. Yine burada da bir hakikat payından söz edilebilir. Geçmişin tarihi ve bugünün deneyimi, formüller ve tariflerle gerçekleştirilen yıkımın birçok örneğini sunar. Ancak buradan hareketle sanatta zihnin bir yetisinin işleyebilmesi için bir başka yetisinin askıya alınması gerektiği sonucuna mı varmalıyız? Rahatsızlıkların tam da herhangi bir zihinsel yeti, bir diğerinin zararına çalıştığında ortaya çıktığı doğru değil mi? Bir kişinin dolu dolu yaşamasına ve iyi çalışmasına olanak sağlayan tüm yetilerinin hassas dengesi, yalnızca zekâ sezgiye müdahale ettiğinde değil, aynı şekilde duyum, muhakemeyi sekteye uğrattığında da bozulabilir. Belirsizlik içinde el yordamıyla ilerlemek, kurallara gözü kapalı bağlı olmaktan pek de farklı bir noktaya işaret etmez. Denetimsiz bir öz-analiz kişiye zarar verebilir ancak nasıl ve neden çalıştığını anlamaya yanaşma-

yan kişinin yapay ilkelliği de aynı şekilde zararlı olabilir. Modern insan eşi görülmemiş bir özfarkındalıkla yaşayabilir, hakeza yaşamak da zorundadır. Muhtemelen yaşama uğraşısı günden güne daha da zorlaştı ama bundan kaçış yok.

Bu kitabın amacı, görme ediminin kimi meziyetlerini ele almak, bu sayede onları tazeleme ve yönlendirmeye yardımcı olmaktır. Kendimi bildim bileli sanatla iç içe oldum, onun doğasını ve tarihini inceledim, gözlerimin ve ellerimin sanatsal becerilerini yokladım ve sanatçıların, sanat teorisyenlerinin ve sanat eğitimcilerinin arkadaşlığını önemsedim. Bu ilgim psikolojik araştırmalarımla pekişti. Tüm görme edimi, psikoloğun alanına girer ve hiç kimse psikolojiden bahsetmeden sanatı yaratma veya deneyimleme süreçlerini tartışamaz. Bazı sanat uzmanları, psikologların bulgularını kendi yararlarına kullanırlar. Diğerleri bunları tek taraflı olarak ya da yaptıklarını kabul etmeden uygularlar; her halükârda kaçınılmaz olarak hepsi psikolojiden yararlanır; bazıları psikoloji biliminden edindikleri bilgileri güncelleyerek, bazıları da geçmişten kalan kuramlarla geleneksel bir şekilde yaklaşarak bunu yapar.

Öte yandan bazı psikologların sanata profesyonel bir ilgi duyduklarından da söz edilebilir. Ancak bu tür bilim insanlarının neyin önemli olduğu konusunda bizim anlayışımıza pek fazla katkı sunmadıkları da söylenebilir, en azından bu tür bir ifade yanlış olmaz. Bunun nedeni her şeyden önce psikologların -sanat bir Rorschach mürekkep lekesinden veya bir ankete verilen yanıtlardan pek farklı değilmiş gibi- genellikle insan kişiliğini keşfetmenin bir aracı olarak sanatsal etkinlikle ilgilenmeleri yahut yaklaşımlarını ölçülebilen ve sayılabilen şeylerle ve deneysel, klinik veya psikiyatrik uygulamalardan türettikleri kavramlarla sınırlamalarıdır. Diğer herhangi bir çalışma alanı gibi sanat da uzun soluklu bir sevgi ve sabırlı bir bağlılıktan kaynaklanan özel bir ünsiyeti beraberinde gerektirir. Dili ressamların ve heykeltıraşların günlük konuşmalarından farklı olsa da iyi sanat kuramı atölye kokmalıdır.

Benim buradaki çalışmamın birçok sınırlama içerdiğini ifade edebilirim. Kitap boyunca görsel medyayı ve bu medya içinde de en çok resim, çizim ve heykeltıraşlığı incelemeye çalışıyorum. Bu vurgu elbette tamamen keyfî değildir. Geleneksel sanatlar içerisinde en zengin çeşitliliğin ve en yüksek kalitenin sayısız örneğini biriktirmiştir. Bu sanatlar sadece zihnin emeğiyle elde edilebilecek bir kesinlikle formun özelliklerini gözler

önüne serer. Bununla birlikte bu gösteriler, fotoğraf ve performans sanatlarındaki benzer ancak genellikle daha az keskin bir şekilde tezahür eden olgulara da işaret eder. Benzer şekilde bu çalışmanın sinemanın yirmili ve otuzlu yıllarda yapılan psikolojik ve estetik analizinden yola çıkılarak yazıldığı da bu bağlamda ifade edilebilir.

Çalışmamın bir başka sınırlaması da psikolojik mahiyettedir. İster bilişsel ister sosyal isterse de motivasyonel olsun, zihnin tüm yönleri sanatla ilgilidir. Sanatçının topluluk içindeki yeri, mesleğinin diğer insanlarla ilişkileri üzerindeki etkisi, yaratıcı etkinliğin zihnin tatmin ve bilgelik arayışındaki işlevi; bunların hiçbiri bu kitabın ana odak noktası değil. Keza tüketici psikolojisi ile de ilgilenmiyorum. Öte yandan umarım okuyucu, burada karşılaşacağı şekil, renk ve hareketin zengin imgeleriyle kendini tatmin olmuş hisseder. Bu yemyeşil bitki örtüsünde bir düzen kurmak, bir morfoloji sergilemek ve bazı ilkeler türetmek bize yapacak birçok şey sunar.

Bu çalışmadaki ilk işimiz şu olacak: öncelikle ne tür şeyler gördüğümüzün ve görsel gerçekleri hangi algısal mekanizmalarla açıkladığımızın izahını yapacağız. Bununla birlikte derine inmeyip yüzeyde kalmak, tüm bu girişimi eksik ve anlamsız bırakacaktır. Görsel örüntülerin bize söyledikleri dışında bir anlamları yoktur. Bu nedenle algılanan örüntülerden onların ilettikleri anlama doğru sürekli ilerleyeceğiz ve bir kez olsun görüş alanımızın ötesindeki bir noktaya bakmaya çabaladığımızda ufkumuzun sürekli geliştiğini, satıhta yitirdiğimiz şeyi derinlerde bir yerde yeniden yakaladığımızı anlayacağız.

Psikolojik düşüncenin ilkeleri ve birazdan alıntılayacağım deneylerin çoğu, *gestalt* kuramından alınmadır. Şu hususu da eklemeliyim ki psikolojik bir disiplin olan *gestalt* kuramının, bu adı benimsemiş çeşitli psikoterapi türleriyle hiçbir ilişkisi yoktur. "Gestalt" sözcüğü Almancada şekil veya biçim için yaygın şekilde kullanılan bir kavramdır ve 20. yüzyılın başından beri esas olarak duyusal algı deneylerinden türetilen bir bilimsel ilkeler bütününü ifade etmek için kullanılagelmiştir. Görsel algıyla ilgili mevcut bilgimizin temellerinin gestalt psikologlarının laboratuvarlarında atıldığı genel olarak kabul görmektedir. Nitekim benim kişisel gelişimim de bu ekolün teorik ve pratik çalışmalarıyla şekillenmiştir.

Daha da özelde gestalt psikolojisinin başından beri sanatla aralarında belirli bir yakınlığın olduğu söylenebilir. Bu noktada sanat, özellikle

de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka'nın yazılarında kendine geniş bir yer bulur. Orada burada sanattan açıkça bahsediliyor ama daha da önemlisi, bu adamların akıl yürütmelerinin altında yatan ruh, sanatçıyı evinde hissettiriyor. Aslında bilim insanlarına çoğu doğa olayının parça parça analiz edildiğinde yeterince tanımlanmadığını hatırlatmak için gerçekliğin sanatsal vizyonuna benzer bir şeye ihtiyaç vardı. İzole parçaların eklenmesiyle bir bütüne ulaşılamayacağı sanatçının zaten bildiği bir şeydi. Yüzyıllar boyunca bilim insanları, mekanik ilişki ağlarını tanımlayarak gerçeklik hakkında değerli şeyler söyleyebildiler; ama hiçbir zaman bir sanat eseri, bir bütünün sıkı örülmüş yapısını kavrayamayan bir zihin tarafından ne yaratılabilmiş ne de anlaşılabilmiştir.

Gestalt kuramına adını veren yazısında Christian von Ehrenfels, on iki gözlemciden her birinin bir melodinin on iki tonundan birini dinlemesi durumunda, deneyimlerinin toplamının, melodinin tamamını dinleyen birinin deneyimine karşılık gelmeyeceğine işaret etti. Gestalt kuramcılarının daha sonraki deneylerinin çoğu, herhangi bir öğenin görünümünün, genel bir örüntüdeki yerine ve işlevine bağlı olduğunu göstermek için tasarlandı. Düşünceli bir kişi, çizgilerden oluşan basit bir desene bakmak gibi basit bir eylemde tezahür eden aktif bir birlik ve düzen arayışına hayran kalmadan bu çalışmaları okuyamaz. Duyusal öğelerin mekanik bir kaydı olmaktan çok uzak olan görme ediminin, gerçekliğin sahiden yaratıcı bir kavrayışı olduğu anlaşıldı; yaratıcı, mucit, uyanık ve güzel bir kavrayış. Düşünürü ve sanatçıyı yücelten niteliklerin, aklın tüm etkinliklerini birbirinden ayırdığı ortaya çıktı. Psikologlar da bu gerçeğin tesadüf olmadığını görmeye başladılar: Aynı prensipler birbirlerinden alabildiğine farklı tüm zihinsel kapasiteler/edimler için geçerlidir çünkü zihin her zaman bir bütün olarak işlev görür, çalışır. Tüm bu algılama süreçleri aynı zamanda bir düşünme edimidir, tüm akıl yürütmeler aynı zamanda birer sezgi, tüm gözlemler aynı zamanda birer icattır.

Bu görüşlerin sanat kuramı ve pratiğiyle ilgisi apaçık ortadadır. Sanatçının yaptığı şeyi artık gizemli bir şekilde yukarıdan ilham alan, diğer insan edimleriyle ilgisiz ve ilintisiz, kendi başına bir etkinlik olarak düşünemeyiz. Bunun yerine büyük sanatın yaratılmasına yol açan yetkin görme türünü, günlük yaşamda gözlerin daha sıradan ve daha yaygın faaliyetinin doğal bir sonucu olarak kabul etmeliyiz. Nasıl ki sıradan bilgi arayışı şekil ve anlam vermeyi ve bulmayı içerdiği için "sanatsal" ise sanatçının

tasavvuru da kim ve nerede olduğumuzu anlama serüveninde incelikli bir yol, bir yaşama aracıdır.

Deneyimin ham maddesi uyaranların şekilsiz bir yığını olarak görüldüğü sürece gözlemcinin kendi zevkine göre onu kullanmakta özgür olduğu kabul ediliyordu. Görmek, gerçekliğe tamamen öznel bir biçim ve anlam dayatmaktı; aslında hiçbir sanat araştırmacısı münferit sanatçıların veya kültürlerin dünyayı kendi imgelerine göre şekillendirdiğini inkâr etmez. Bununla birlikte, gestalt çalışmaları, karşılaştığımız durumların çoğu zaman yerli yerince algılamamız gereken kendi ayırt edici özelliklerini taşıdığını aydınlığa kavuşturmuştur. Zamanla dünyaya bakmanın, nesnenin özellikleriyle gözlemleyen öznenin doğası arasında bir etkileşim geliştirdiği ortaya çıktı. Deneyimdeki bu nesnel unsur, gerçekliğin yeterli kavranışı ile yetersiz kavranışı arasında ayrım yapma girişimlerini haklı çıkardı. Dahası, tüm yeterli kavrayışların, tüm zamanların ve mekânların sanatını potansiyel olarak tüm insanlarla ilişkilendirebilecek ortak bir hakikat içermesi de beklenebilir. İyi tasarlanmış bir çizgi figürün, bazı gözlemcilerde kültürel geçmişleri ve bireysel eğilimleri nedeniyle uyandırdığı çağrışımlar ve fanteziler ne olursa olsun, kendini tüm gözlemcilere temelde aynı şekil olarak dayattığı laboratuvarda gösterilebilseydi, insan aynı şeyi, en azından prensipte, sanat eserlerine bakan insanlar için de bekleyebilirdi. Sanatsal ifadenin nesnel geçerliliğine duyulan bu güven, kayıtsız öznellik ve görecelilik karabasanına karşı çok ihtiyaç duyulan bir panzehir sağladı.

Son olarak, görüşün öğelerin mekanik bir kaydı değil, daha çok anlamlı yapısal örüntülerin kavranması olduğunun keşfedilmesinden alınacak önemli bir ders vardı. Bu durumun basit bir nesneyi algılama eylemi için geçerliyse, gerçekliğe sanatsal yaklaşım için de geçerli olma ihtimalinin söz konusu olabileceği ve bu oranın çok daha yüksek olabileceği ifade edilebilir. Açıkçası sanatçı, mekanik bir kayıt cihazından ziyade bir görme aracıdır. Bir nesnenin sanatsal temsili, artık onun tesadüfi görünümünün en ince ayrıntısına kadar can sıkıcı bir kaydı veya kopyası olarak düşünülemez. Başka bir deyişle burada, gerçeklik imgelerinin "gerçekçi" görünümden çok uzak olsalar da geçerli olabileceği gerçeğe dair bilimsel bir benzetme yapılmıştır.

Sanat eğitimi alanında insanların bağımsız olarak benzer sonuçlara ulaştığını keşfetmek benim için cesaret vericiydi. Özellikle çalışmaları-

nı Henry Schaefer-Simmern aracılığıyla tanıdığım Gustaf Britsch, zihnin düzenli bir gerçeklik anlayışı için verdiği mücadelede, algısal açıdan en basit örüntülerden artan karmaşıklıktaki örüntülere doğru ilkeli ve mantıklı bir şekilde ilerlediğini iddia etti. O hâlde gestalt deneylerinde ortaya çıkan ilkelerin genetikte de etkin olduğuna dair kanıtlar vardı. Bu kitabın 4. Bölümü'nde ileri sürülen büyüme sürecinin psikolojik yorumu, büyük ölçüde Schaefer-Simmern'in teorik formülasyonlarına ve bir eğitimci olarak yaşam boyu edindiği deneyime dayanmaktadır. *The Unfolding of Artistic Activity* [*Sanatsal Etkinliğin Gelişimi*] adlı kitabı, hayatla sanatsal olarak başa çıkma kapasitesinin birkaç yetenekli uzman ayrıcalığı olmadığını, doğanın bir çift gözle kayırdığı her aklı başında insanda bu kapasitenin mevcut olduğunu göstermiştir. Psikologlar için bu durum, sanat incelemesinin insan incelemesinin vazgeçilmez bir parçası olduğu anlamına gelir.

Bilim insanı arkadaşlarımın keyfini kaçırma riskini göze alarak pervasız bir biçimde, şahsıma mahsus bir tek yanlılıkla inandığım kimi ilkeleri açıkça uyguluyorum; bunu yapmamın bir nedeni, diyalektik yangın merdivenlerinin, yan girişlerin, acil durum dolaplarının ve bekleme odalarının ihtiyatlı inşasının, yapıyı elverişsiz şekilde büyütüp yön bulmayı zorlaştıracağıdır; diğer neden ise bazı durumlarda bir bakış açısını kaba bir basitlikle ifade etmenin ve incelikleri sonradan gelecek etki-tepki etkileşimine bırakmanın yararlı olmasıdır. Ayrıca malzemelerini arzu edilenden daha az yetkinlikle kullandığım için sanat tarihçilerinden de özür dilemeliyim. Şu anda görsel sanatlar kuramı ile psikolojideki ilgili çalışmalar arasındaki ilişkiler hakkında tam anlamıyla tatmin edici bir inceleme sunmak muhtemelen hepimizi aşan bir iş. İlişkili olmasına rağmen birbiri için yapılmamış iki şeyi eşleştirmeye kalkarsak birçok düzeltme yapmamız ve birçok açığı eğreti şekilde kapatmamız gerekir. Kanıtlayamadığım yerde spekülasyon yapmak ve başkalarının gözlerine güvenemeyeceğim yerde kendi gözlerimi kullanmak zorundaydım. Sistematik araştırmayı bekleyen sorunları belirtmek için özen gösterdim. Ama bunca söz söyleyip onca şey yaptıktan sonra Herman Melville ile birlikte şu gerçeği haykırmak geliyor içimden: "Bu kitabın tamamı bir taslak ama bir taslağın taslağı. Ah, Zaman, Güç, Para ve Sabır!"

Bu kitap herkesin anlayabileceği konuları ele alıyor. Ancak benim ve öğrencilerimin daha iyi görmemize yardım ettiği ölçüde sanat eleştirisi

ve estetik literatürüne bel bağlıyorum. Okuyucuyu hiçbir amaca hizmet etmeyen pek çok şeyi okumanın yol açtığı sersemlik hâlinden kurtarmaya çalıştım. Bu kitabı yazmamın nedenlerinden biri, pek çok insanın gösterişli konuşmanın göz kamaştırıcı belirsizliğinden, sloganlarla ve yavan estetik kavramlarla hokkabazlık yapmaktan, sözde bilimsel vitrin süslemesinden, klinik semptomları küstahça arayıştan, önemsiz şeylerin ayrıntılı ölçümünden ve büyüleyici epigramlardan bıktığına duyduğum inançtır. Sanat, dünyadaki en somut şeydir ve sanat hakkında daha fazla şey öğrenmek isteyenlerin kafasını karıştırmanın hiçbir haklı gerekçesi yoktur.

Bazı okuyuculara bu yaklaşım haddinden fazla ölçülü ve yavan görünebilir. Onlara, Goethe'nin bir zamanlar Gottingen'de retorik profesörü olan arkadaşı Christian Gottlob Heyne'ye yazdığı şu sözle cevap verebilirim: "Gördüğünüz gibi başlangıç noktam çok gerçekçi ve bazılarına, en uhrevi meseleyi bile fazla dünyevi bir tarzda ele almışım gibi gelebilir; ancak şunu belirtmem gerekiyor ki Yunan tanrıları yedinci veya onuncu gök katına değil, Olympos dağındaki tahtlarına kurulmuşlardı ve güneşten güneşe değil de dağdan dağa devasa adımlar atıyorlardı." Ayrıca bu kitabın nasıl kullanılacağına ilişkin de bir iki kelam etmeliyim. Geçenlerde, Dartmouth College'daki genç bir eğitmen, haber vermekten memnuniyet duyduğum bir asamblaj sergiledi. Sergisinin adını *Arnheim'a Saygı* koydu. Söz konusu sergi arka arkaya sıralanmış, birbirinin aynısı on fare kapanından oluşuyordu. Her bir kapanda yemin takılacağı yere, bu kitaptaki on bölümden birinin adı yazılmıştı. Bu çalışma bizler için bir uyarıysa sanatçı tam olarak neye karşı uyarıda bulunuyordu?

Bu kitap sanat eserleri üzerine düşünmek için bir kılavuz olarak kullanılırsa sahiden de bir tuzak gibi görebilir. Bir müzede çocuk gruplarına rehberlik eden öğretmenleri izleyen herkes, ustaların eserlerini açıklamanın en iyi ihtimalle "zor" olduğunu bilir. Geçmişte ziyaretçiler konuya odaklanabiliyor ve bu sayede sanatla yüzleşmekten kaçabiliyordu. Daha sonra gelen ve birtakım etkili eleştiriler de sunan yeni nesil, konuyu dikkate almanın bile kesin bir cehalet işareti olduğunu öğretti. Ondan sonra sanat eleştirmenleri biçimsel ilişkileri öne çıkaran nutuklar atmaya başladılar. Gelgelelim onlar da şekilleri ve renkleri bir boşluktalarmış gibi düşündükleri için bu yaklaşımları sanattan kaçmanın yeni bir yolundan başka bir şey değildi. Zira daha önce de belirttiğim gibi görsel örüntülerin bize söylediklerinden başka bir anlamları yoktur. Şimdi bir öğretmenin

bir sanat eserine yaklaşmak için bu kitabın yöntemini yüzeysel anlamda bir rehber olarak kullandığını hayal edin: "Şimdi çocuklar, Matisse'in bu tablosunda kaç tane kırmızı nokta bulabileceğimize bir bakalım!" Sistematik bir şekilde ilerliyoruz, tüm yuvarlak şekillerin ve tüm köşeli şekillerin bir envanterini çıkarıyoruz. Paralel çizgileri ve figür ile zeminin üst üste bindiği örnekleri arıyoruz. Daha ileri noktada eğiklik sistemlerine bakıyoruz. Tüm bu öğeler sırayla dizildiğinde bütün bir eserin hakkını vermiş oluruz. Bu yapılabilir, nitekim yapılmıştır da ancak bu yaklaşım, gestalt psikolojisinin kapısına dayanmak isteyebileceği son yaklaşımdır.

Kişi bir sanat eserinin huzuruna kabul edilmek istiyorsa, öncelikle onunla bir bütün olarak yüzleşmelidir. Peki bu noktada kişinin karşısına çıkan nedir? Renklerin ruh hâli, şekillerin dinamiği nedir? Herhangi bir öğeyi teşhis etmeden önce bütün bir kompozisyonu gözden geçirmek gerekir. Söz gelimi bir tema, her şeyin ilintili olduğu bir anahtar ararız. Ortada belirgin bir konu varsa onun hakkında elimizden geldiğince çok şey öğreniriz çünkü bir sanatçının çalışmasına kattığı hiçbir şey izleyici tarafından ihmal edilemez, gözden kaçırılamaz. Bir bütünün parçası olarak kendimizi güvenli bir şekilde yönlendirilmeye bırakır, daha sonra temel meseleleri ayırt etmeye çalışır, tüm bu unsurların birbirleri ile bağlantılı olduğu ayrıntıları keşfetmeye çalışırız. Yavaş yavaş ilgili eserin tüm zenginliği kendini gösterir ve her şey zamanla yerine oturur. Biz, onu doğru algıladıkça o, mesajıyla zihnin tüm yetilerini devreye sokar.

Sanatçı, bunun için çalışır. Ama aynı zamanda gördüklerini tanımlamak ve ne yaptığını, neden gördüğünü anlamak da insanın doğasında vardır. Bu noktada elinizdeki kitap size yardımcı olabilir. Görsel kategorileri açık hâle getirmek, temel ilkeleri çıkarmak ve yürürlükteki yapısal ilişkileri göstermek suretiyle biçimsel mekanizmaları inceleyen bu çalışma, kendiliğinden sezginin yerini almayı değil, onu keskinleştirmeyi, desteklemeyi ve öğelerini iletilebilir hâle getirmeyi amaçlıyor. Burada sağlanan araçlar deneyimi zenginleştirmek yerine öldürmüşse, bir şeyler ters gitmiş demektir. Tuzaklardan uzak durun.

Bu kitabı yazmaya yönelik ilk girişimim, bu amaçla John Simon Guggenheim Memorial Foundation vakfından mali destek aldığım 1941-1943 yıllarına dayanıyor. Çalışmam sırasında o zamanlar algı psikolojisinde mevcut olan araçların, sanattaki daha önemli bazı görsel sorunların üstesinden gelmek için yetersiz olduğu sonucuna vardım. Bu nedenle

planladığım kitabı yazmak yerine bazı boşlukları doldurmak için tasarlanmış, özellikle mekân, ifade ve hareket alanlarında bir dizi özel çalışma yürüttüm. Materyalimi, Sarah Lawrence College ve New York'taki New School for Social Research'te verdiğim sanat psikolojisi dersleriyle sınayıp genişlettim. 1951 yazında Rockefeller Vakfı tarafından verilen burs ile işimden bir yıl izin alabildim ve kendimi bu alanla ilgili oldukça tutarlı bir izahata girişmeye hazır hissettim. Bu kitabın değeri ne olursa olsun vakfın Beşerî Bilimler Bölümü görevlilerine bulgularımı yazıya dökme imkânını bana sundukları için çok minnettarım. Vakfın proje üzerinde herhangi bir kontrol üstlenmediği ve sonuçtan sorumlu olmadığını da ayrıca belirtmek isterim.

1968'de Harvard Üniversitesi'ne taşındım. Bu süreçte Le Corbusier tarafından yapılmış güzel bir binada yer alan Görsel ve Çevresel Çalışmalar Bölümü benim için yeni bir ilham kaynağı oldu. Ressamlar, heykeltıraşlar, mimarlar, fotoğrafçılar ve film yapımcıları eşliğinde, ilk kez tüm eğitimimi sanat psikolojisine adayabildim ve varsayımlarımı stüdyolarda çevremde gördüğüm kişiler aracılığıyla test edebildim. Öğrencilerimin dikkatli yorumları, bu kitabı oluşturan çakılları parlatan birer su akıntısı olarak düşüncelerimi şekillendirmeye devam etti.

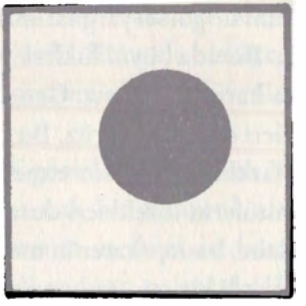
Üç arkadaşıma, sanat eğitimcisi Henry Schaefer-Simmern'e, sanat tarihçisi Meyer Schapiro'ya ve psikolog Hans Wallach'a ilk baskının müsvedde hâlindeki bölümlerini okuyup değerli önerilerde bulundukları, birtakım düzeltmeler aracılığıyla beni yönlendirdikleri için müteşekkirim. Kitabın 1954'te yayımlanmasından sonra beni çok sayıda teknik kusur konusunda uyardığı için Alice B. Sheldon'a da teşekkür ederim. Sanat eserlerini çoğaltmama ve kitabın sonundaki notlarda ve kaynakçada geçen yayınlarından alıntı yapmama izin veren kurumlara ve bireysel eser sahiplerine teşekkür ederim. Çizimlerini kullandığım ama çoğunu tanımadığım çocuklar için de ayrıca teşekkür etmek istiyorum. Güzellik ve yetenekle dolu gençlik döneminde henüz on üç yaşındayken hastalık yüzünden aramızdan ayrılan Allmuth Laporte'nin bazı çizimleri bu kitapta korunduğu için bilhassa mutluyum.

1
DENGE

Karenin Gizli Yapısı

Siyah renkli bir kartondan bir daire kesin ve Şekil 1'de gösterilen konumda beyaz bir kare üzerine yerleştirin.

Karenin konumu ölçümle belirlenebilir ve tarif edilebilir. Bir cetvel, daireden karenin kenarlarına olan uzaklıkları santimetre cinsinden gösterebilir. Böylece dairenin merkezinin, karenin merkezinden kaymış olduğu sonucuna varılabilir.



Şekil 1

Bu sonuç sürpriz olmayacaktır. Bunun için ölçüm yapmak zorunda değiliz; bir bakışta dairenin merkezinin kareninkinden ne kadar kaymış olduğunu fark edebiliriz. Böyle bir "görme" nasıl gerçekleşir? Önce daire ile sol kenar arasındaki boşluğa bakıp bu uzaklığın zihnimizdeki görüntüsünü diğer tarafa taşıyarak iki uzaklık arasında bir karşılaştırma yapmak suretiyle bir cetvel gibi mi davrandık? Muhtemelen hayır. Bu en etkili yöntem olmayacaktı.

Şekil 1'e bir bütün olarak baktığımızda, muhtemelen şeklin görsel bir özelliği olarak dairenin asimetrik konumunu fark ettik. Daireyi ve kareyi ayrı ayrı görmedik. Onların bütün içindeki uzamsal ilişkileri, gördüğümüz şeyin bir parçasıdır. Bu tür ilişkisel gözlemler, pek çok duyusal alanda ortak deneyimin kaçınılmaz bir veçhesidir. "Sağ elim soldan daha büyük." "Bu bayrak direği düz değil." "Piyanonun akordu bozuk." "Bu kakao daha önce yediğimizden daha tatlı."

Nesneleri belli bir büyüklüğe sahip olarak yani bir tuz tanesi ile bir dağ arasında bir yerde duruyormuş gibi anında algılarız. Renk parlaklığı değerleri ölçeğinde beyaz karemiz yüksek, siyah dairemiz alçaktadır. Benzer şekilde her bir nesnenin bir konumu olduğunu kavrarız. Okuduğunuz kitap, çevrenizdeki oda ve onun içindeki nesneler –öncelikle bizzat siz- tarafından tanımlanan belirli bir noktada görünür. Şekil 1'deki kare, kitap sayfasında bir yerde görünüyor ve daire, karenin merkezinden kaymış durumda. Hiçbir nesne kendi başına veya izole olarak algılanmaz. Bir şeyi görmek ona bütün içinde bir yer atfetmeyi içerir: uzayda bir konum, boyut, parlaklık veya mesafe ölçeğinde bir yer.

Az önce cetvelle ölçüm ile görsel yargılarımız arasında belirli bir fark olduğundan söz etmiştik. Burada büyüklükleri, uzaklıkları ve yönleri tek tek belirleyip parça parça karşılaştırmayız. Genellikle bu özellikleri, toplam görsel alanın özellikleri olarak görürüz. Bu bağlamda en azından bu derece önemli bir başka farklılıktan da söz etmek gerekir. Görme duyusu tarafından üretilen görüntülerin nitelikleri durağan değildir, sürekli olarak değişir. Şekil 1'deki daire, basitçe karenin merkezine göre yer değiştirmiş değildir. Burada hareketli bir şey söz konusu. Sanki o merkezdeymiş de geri dönmek istiyormuş ya da daha da uzağa gitmek istiyormuş gibi görünüyor. Keza dairenin karenin kenarlarıyla olan ilişkisi de benzer bir itme-çekme etkileşimi içindedir.

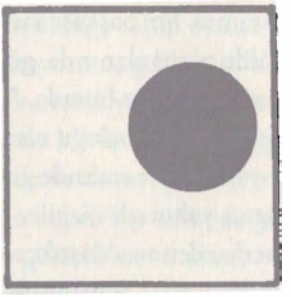
Görsel deneyim dinamiktir. Bu tema, kitap boyunca tekrarlanacaktır. Bir insanın veya hayvanın algıladığı şey, yalnızca nesnelerin, renklerin ve şekillerin, hareketlerin ve büyüklüklerin bir düzeni değildir. O, belki de her şeyden önce yönlendirilmiş gerilimlerin bir etkileşimidir. Bu gerilimler, gözlemcinin kendi nedenleriyle statik görüntülere eklediği bir şey değildir. Aksine bu gerilimler büyüklük, şekil, konum veya renk gibi herhangi bir algının doğasında vardır; büyüklükleri ve yönleri olduğu için de psikolojik "güçler" diye tanımlanabilir.

Ayrıca şu noktaya da dikkat etmek gerekir: Dairenin karenin merkezine doğru yöneldiği görüldüğüne göre, daire resimde fiziksel olarak bulunmayan bir şey tarafından çekilmektedir. Merkez noktası, Şekil 1'deki herhangi bir işaretlemeyle tanımlanmamıştır; kuzey kutbu veya ekvator kadar görünmez olsa da o yine de algılanan şeklin bir parçası, karenin kenarlarından kayda değer bir uzaklıkta konumlanmış görünmez bir güç odağıdır. Bir elektrik akımının bir başkası tarafından tetiklenebileceği gibi o da "tetiklenir". O hâlde görüş alanında, gözün retinasına çarpanlardan daha farklı bir şey söz konusudur burada. "Tetiklenmiş yapı" örnekleri çoktur. Eksik çizilmiş bir daire, boşluğu olan tam bir daire gibi görünür. Merkezî perspektifle yapılan bir resimde gerçek bir buluşma noktası görülmese bile ufuk noktası yakınsak çizgiler tarafından belirlenebilir. Bir melodide, diskimiz merkezden uzaklaştıkça senkoplu bir sesin ondan saptığı düzenli vuruşu tümevarımla "duyabiliriz".

Bu tür algısal tümevarımlar, mantıksal çıkarımlardan farklıdır. Çıkarımlar, verilen görsel gerçekleri yorumlayarak onlara bir şeyler katan düşünce işlemleridir. Algısal tümevarımlar ise bazen daha önce edinilmiş bilgilere dayanan eklemelerdir. Bununla birlikte, daha genel anlamda onlar, algılama esnasında örüntünün verili düzeninden kendiliğinden türetilen tamamlamalardır.

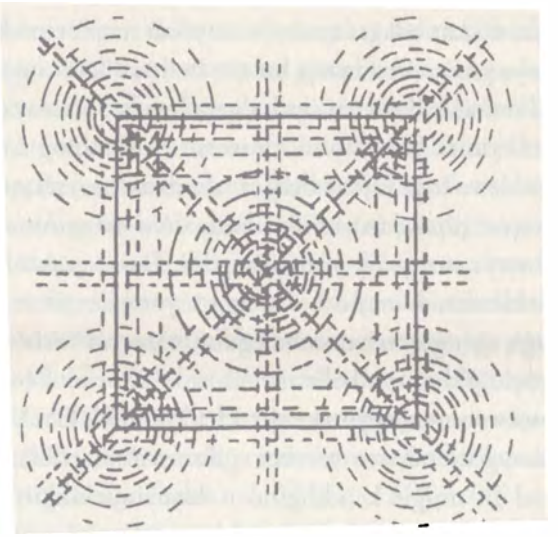
Şekil 1'deki kare gibi görsel bir şekil hem boştur hem de değil. Tıpkı demir talaşlarını kullanarak bir manyetik alandaki kuvvet çizgilerini keşfedebildiğimiz gibi karenin merkezi de daire aracılığıyla keşfedebileceğimiz karmaşık bir gizli yapının parçasıdır. Daire, kare içinde çeşitli konumlara yerleştirilirse, bazı noktalarda basbayağı hareketsiz görünür; başka noktalarda belirli bir yönde bir çekim sergiler ve daha başka noktalarda ise durumu belirsiz ve kararsız görünür.

Daire, merkezi karenin merkezi ile çakıştığında en kararlı konumuna kavuşur. Şekil 2'de daire, sağ kenara doğru çizilmiş olarak görülebilir. Fakat uzaklığı değiştirirsek bu etki zayıflar, hatta tersine döner. Sınırdan geri çekilme dürtüsüne kapılmış hâlde dairenin "fazla yakın" göründüğü bir uzaklık bulabiliriz. Bu durumda sınır ile daire arasındaki boş aralık, sanki daha fazla nefes alma alanına ihtiyaç varmış gibi sıkıştırılmış görünecektir. Nesneler arasındaki herhangi bir uzamsal ilişki için gözün sezgisel yolla belirlediği "doğru" bir mesafe vardır. Sanatçılar, bir resimdeki görsel nesneleri veya bir heykeldeki öğeleri düzenlerken bu gerekliliğe karşı duyarlı davranır. Keza tasarımcılar ve mimarlar her zaman binalar, pencereler ve mobilya parçaları arasında uygun mesafeyi arar. Bu görsel yargıların koşullarını daha sistematik bir şekilde incelemek çok yerinde olacaktır.



Şekil 2

Biçimsel olmayan keşifler, dairenin yalnızca karenin kenarları ve merkezinden değil, aynı zamanda merkezi dikey ve yatay eksenlerin haç şeklindeki yapısından ve köşegenlerden de etkilendiğini göstermektedir (Şekil 3). Başlıca çekim ve itme odağı olan merkez, bu dört ana yapısal çizginin kesişmesiyle kendini konumlandırır. Çizgiler üzerindeki diğer noktalar merkez kadar güçlü değildir ama onlar için de çekim etkisi oluşturulabilir. Şekil 3'te çizilen model, karenin yapısal iskeleti diye anılacaktır. Bu iskeletlerin şekilden şekle değiştiği daha sonra gösterilecektir.



Şekil 3

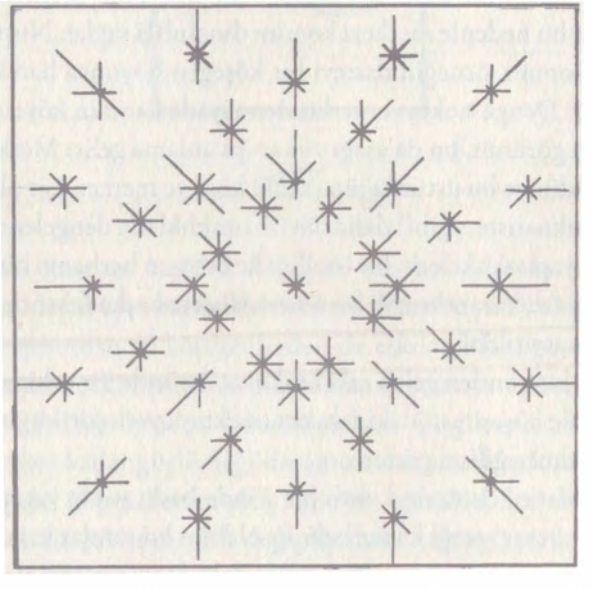
Daire nerede bulunursa bulunsun, tüm gizli yapısal faktörlerin kuvvetlerinden etkilenecektir. Bu faktörlerin göreceli gücü ve uzaklığı, genel düzendeki etkilerini belirleyecektir. Tüm kuvvetler merkezde birbirini dengeler ve bu nedenle merkezî konum dinginliği sağlar. Nispeten dingin başka bir konum, örneğin daireyi bir köşegen boyunca hareket ettirerek bulunabilir. Denge noktası, merkezden ziyade karenin köşesine daha yakınmış gibi görünür, bu da aşağı yukarı şu anlama gelir: Merkez, köşeden daha güçlüdür ve bu üstünlüğün (sanki köşe ve merkez eşit olmayan güce sahip iki mıknatısmış gibi) daha büyük uzaklıklarla dengelenmesi gerekir. Genellikle yapısal iskeletin bir özelliği ile örtüşen herhangi bir konum, bir sabitlik unsuru kazandırır ve bu unsur, elbette başka faktörler tarafından etkisiz hâle getirilebilir.

Belirli bir yönden gelen etki baskınsa, o yönde bir çekim oluşur. Daire, merkez ile köşe arasındaki tam orta noktaya yerleştirildiğinde merkeze doğru yönelme eğilimi gösterir.

Çekimlerin, dairenin belirli bir yönde baskı yapıp yapmadığına gözün karar veremeyeceği kadar belirsiz olduğu konumlar kişide hoş olmayan birtakım etkiler yaratır. Bu tür bir dalgalanma görsel ifadeyi belirsiz hâle getirir ve gözlemcinin algısal yargısına müdahale eder. Belirsiz durumlarda, görsel örüntü neyin görüldüğünü belirleyemez hâle gelir ve

gözlemcideki dikkat odağı veya belli bir yönü tercih etmek gibi öznel faktörler devreye girer. Bir sanatçı bu tür belirsizlikleri hoş karşılamıyorsa bunlar, onu zamanla daha istikrarlı düzenlemeler aramaya sevk eder.

Gözlemlerimiz Stockholm Üniversitesi Psikoloji Laboratuvarı'nda Gunnar Goude ve Inga Hjortzberg tarafından deneysel yolla kontrol edildi. 4 santimetre çapında siyah bir daire, 46 x 46 santimetre ebatlarında beyaz bir kareye manyetik yolla iliştirildi. Daire çeşitli konumlara taşınırken deneklerden dairenin herhangi bir yöne devrilme eğilimi gösterip göstermediği, eğer gösteriyorsa bu eğilimin uzayın sekiz ana yönüne göre ne kadar güçlü olduğunu belirtmeleri istendi. Şekil 4 bu deneyden elde edilen sonuçları ortaya koymaktadır. Her konumdaki sekiz vektör, denekler tarafından gözlemlenen hareket eğilimlerini özetlemektedir. Açıkçası deney, görsel dinamiğin kendiliğinden deneyimlendiğini kanıtlamaz; sadece deneklere bir yön eğilimi önerildiğinde yanıtlarının rastgele dağılmadığını, yapısal iskeletin ana eksenleri boyunca kümelendiğini gösterir. Ayrıca karenin kenarlarına doğru gerçekleşen yönelim de dikkat çekicidir. Merkeze doğru belirgin bir çekim göze çarpmaz, daha ziyade merkezin çevresinde göreceli bir denge alanı söz konusudur.



Şekil 4. Kaynak: Gunnar Goude ve Inga Hjortzberg, *En Experimentell Prövning*, etc. Stockholm Üniversitesi, 1967.

Gözlerin dairenin gerçek konumunu açıkça belirleyemediği koşullar söz konusu olduğunda, burada tartışılan görsel kuvvetler muhtemelen dinamik çekim yönünde hakiki bir yer değiştirmeye yol açabilir. Şekil 1'e bir an için bakıldığında daire, merkeze olduğundan daha yakın mı görülür? Fiziksel ve psikolojik sistemlerin, elde edilebilecek en düşük gerilim düzeyi yönünde çok genel bir değişme eğilimi sergilediğini gözlemlemek için pek çok fırsatımız olacak. Gerginliğin bir şekilde azalması için görsel örüntü öğelerinin, taşıdıkları yönlendirilmiş algısal kuvvetlere boyun eğebilmesi gerekir. Max Wertheimer, doksan üç derecelik bir açının olduğu gibi değil de bir şekilde eksik bir dik açı olarak görüldüğüne işaret eder. Açı bir projeksiyon makinesiyle kısa pozlama yapılarak sunulduğunda, gözlemciler genellikle, muhtemelen tanımlanamayan bir kusura sahip bir dik açı gördüklerini dile getirirler.

O hâlde gezici daire, bir görsel örüntünün retina tarafından kaydedilen şekillerden daha fazlasını içerdiğini ortaya çıkarır. Retinaya yönelen bir veri söz konusu olduğunda, şekil bakımından her şey siyah çizgiler ve bir daireden ibarettir. Algısal deneyimde bu uyaran örüntüsü zamanla yapısal bir iskelet meydana getirir. Söz konusu bu iskelet ise bir bütünün denge sistemi içerisindeki resimsel öğelerini belirlemeye yardımcı olur; bir referans sistemi olma işlevi görür, tıpkı bir müzik gamının bir bestedeki her tonun perde değerini tanımlaması gibi.

Başka bir açıdan ise kâğıda çizilmiş siyah beyaz bir resmin ötesine geçmemiz gerektiğini söyleyebilirim. Resim ve onun doğurduğu gizli yapı, çizgilerden oluşan bir desenden daha fazlasıdır. Şekil 3'te gösterildiği gibi, algı gerçekte süreğen bir kuvvetler alanıdır; çizgilerin aslında her iki yönde de eğimli sırtlar oluşturduğu dinamik bir manzaradır. Bu sırtlar, etkileri çevrelerine, şeklin sınırlarının içine ve dışına yayılan çekim ve itim kuvvetlerinin merkezleridir.

Şekildeki hiçbir nokta bu etkiden azade değildir. "Dingin" noktaların olduğu kabul edilir ancak onların dinginliği, aktif güçlerin yokluğu anlamına gelmez. "Ölü merkez" aslında ölü değildir. Her yönden çekim birbirini dengelediğinde, herhangi bir yönde çekim hissedilmez. Hassas bir gözün nazarında böyle bir noktanın dengesi gerilim yüklü canlı bir dengedir. Eşit güce sahip iki adamın bir halatı birbirine zıt yönlerde çektiğini düşünün. Bu ip durağandır ama enerji yüklüdür.

Kısacası, tıpkı canlı bir organizmanın anatomik açıklamalarla tanımlanamaması gibi, görsel bir deneyimin doğası da büyüklük ve uzaklığın santimetreleri, açı dereceleri veya renk tonunun dalga boyları aracılığıyla tanımlanamaz. Bu statik ölçümler yalnızca "uyaranı" yani fiziksel dünya tarafından göze gönderilen mesajı tanımlar. Ancak bir algının canlılığı -ifadesi ve anlamı- tamamen algısal kuvvetlerin etkinliğinden kaynaklanır. Kâğıt üzerine çizilen herhangi bir çizgi -bir parça kilden en basit biçimiyle modellenen bir çizgi-, göle atılan bir taş gibidir. Durgunluğu bozar, ortamı harekete geçirir. Görmek, eylemi algılamaktır.

Algısal Kuvvetler Nelerdir?

"Kuvvetler" terimini kullanmamız okuyucunun dikkatini çekmiş olabilir. Bu kuvvetler sadece mecazi midir, yoksa gerçek mi? Eğer gerçekse, nerede var?

Her iki varoluş alanında da -yani hem psikolojik hem de fiziksel kuvvetler olarak- gerçek oldukları varsayılır. Psikolojik açıdan, dairedeki çekimler, ona bakan herhangi bir kişinin deneyiminde mevcuttur. Bu çekimlerin bir atak noktası, yönü ve büyüklüğü olduğundan, fizikçiler tarafından fiziksel kuvvetler için belirlenen koşulları karşılar. Bu nedenle bugüne kadar pek çoğu, benim burada yaptığım gibi bu terimi algıya uyarlamamış olsa da birtakım psikolog ve psikolojik kuvvetlerden söz eder.

Bu kuvvetlerin sadece deneyimde değil, fiziksel dünyada da var olduğu hangi anlamda söylenebilir? Baktığımız nesnelerde, örneğin üzerine kare çizilen beyaz kâğıtta ya da siyah renkli karton dairede kesinlikle bu kuvvetlerden söz edilemez. Elbette moleküler ve kütleçekim kuvvetleri bu nesnelerde aktiftir, nesnelerin mikro parçacıklarını bir arada tutar ve dağılmalarını engeller. Gelgelelim kâğıt üzerine kareninkinden ayrı merkeze sahip olacak şekilde mürekkeple çizilmiş bir daireyi karenin merkezine doğru itme eğiliminde olabilecek, bilindik hiçbir fiziksel kuvvet yoktur. Mürekkeple çizilen çizgiler de onları çevreleyen kâğıt yüzeyine herhangi bir manyetik güç uygulayamaz. O hâlde söz konusu kuvvetler nerededir?

Bu soruyu yanıtlamak için bir gözlemcinin kare ve daireye dair bilgileri nasıl elde ettiğini hatırlamalıyız. Güneşten veya başka bir kaynaktan yayılan ışık ışınları nesneye çarpar ve nesne tarafından kısmen emilir, kısmen de yansıtılır. Yansıyan ışınların bir kısmı gözün merceklerine ulaşır

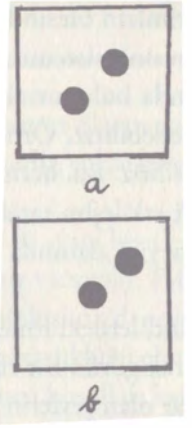
ve bu merceklerle gözün hassas arka planı olan retina üzerine yansıtılır. Retinada yer alan küçük reseptör organların çoğu, ganglion hücreleri aracılığıyla gruplar hâlinde birleşir. Bu gruplamalar aracılığıyla, retinal uyarım düzeyine çok yakın bir görsel şeklin ilk basit modeli elde edilir. Elektrokimyasal mesajlar beyindeki son varış yerlerine doğru yol alırken, ara duraklarda gitgide biçimlendirilir, ta ki görsel korteksin çeşitli seviyelerinde model tamamlanana değin.

Algısal kuvvetlerimizin fizyolojik karşılığının bu karmaşık sürecin hangi aşamalarında ortaya çıktığı ve hangi özel mekanizmalarla meydana getirildiği mevcut bilgilerimizin ötesindedir. Bununla birlikte, görsel bir deneyimin her veçhesinin sinir sisteminde fizyolojik karşılığı olduğu yönünde makul bir varsayımda bulunursak, genel olarak beyindeki bu süreçlerin doğasını tahmin edebiliriz. Örneğin, bunların alan süreçleri olması gerektiğini iddia edebiliriz. Bu, herhangi bir yerde olan bir şeyin, parçalar ile bütün arasındaki etkileşim tarafından belirlendiği anlamına gelir. Aksi olsaydı, görsel deneyim alanında çeşitli tetiklemeler, çekmeler ve itmeler gerçekleşemezdi.

Bir gözlemci, görsel örüntülerdeki itme ve çekmeleri, algılanan nesnelerin gerçek özellikleri olarak görür. Bir rüyanın ya da halüsinasyonun gerçekliğini fiziksel olarak var olan şeylerin gerçekliğinden ayırt edemediği gibi, sadece gözle inceleyerek ayrı merkezli dairenin hareketliliğini kitabın sayfasında fiziksel olarak meydana gelenlerden ayırt edemez. Bu algısal kuvvetleri "yanılsama" diye adlandırmayı seçip seçmememiz, onları görülen her şeyin gerçek bileşenleri olarak kabul ettiğimiz sürece çok da önemli değildir. Örneğin sanatçının, bu kuvvetlerin tuval üzerindeki pigmentlerde bulunmadığı gerçeğinden endişe duymasına gerek yoktur. Sanatçının fiziksel malzemelerle yarattığı şey deneyimlerdir. Boya değil de algılanan görüntüdür sanat eseri olan. Bir duvar, bir resimde dikey görünüyorsa dikeydir ve eğer bir aynada yürünebilir bir alan görülüyorsa, bazı filmlerde olduğu gibi, insan suretlerinin doğrudan aynaya girmemesi için hiçbir neden yoktur. Dairemizi çeken kuvvetler onların enerjisini bir motoru çalıştırmak için kullanmaya karar veren kişi için "yanıltıcı"dır. Söz konusu kuvvetler algısal ve sanatsal açıdan gayet gerçektir.

Bir Karede İki Daire

Sanat eserinin karmaşıklığını daha iyi anlamak için kareye ikinci bir daire yerleştiriyoruz (Şekil 5). Sonuç nedir? Her şeyden önce daire ile kare arasında gözlemlenen ilişkilerin bir kısmı burada da tekrar eder. İki daire birbirine yakın olduğunda birbirlerini çeker ve neredeyse bölünmez bir bütün gibi görünebilir. Belli bir mesafede ise birbirlerine çok yakın oldukları için birbirlerini iter. Bu etkilerin meydana geldiği uzaklık, dairelerin ve karenin büyüklüğüne ve ayrıca dairelerin kare içindeki konumuna bağlıdır.



Şekil 5

Dairelerin konumları birbirini dengeleyebilir. Şekil 5a'daki iki konumdan her ikisi de kendi başına dengesiz görünebilir. Birlikte, durağan hâlde simetrik olarak yerleştirilmiş bir çift oluştururlar. Bununla birlikte aynı çift başka bir yere taşındığında çok daha dengesiz görünebilir (Şekil 5b). Yapısal haritaya ilişkin önceki analizimiz, bunun nedenini açıklamaya yardımcı olur. İki daire, yakınlıkları, büyüklük ve şekil bakımından benzerlikleri nedeniyle ve ayrıca karenin tek "içeriği" oldukları için bir çift oluşturur. Bir çiftin üyeleri olarak simetrik görülme eğilimindedirler; yani onlara bütün içinde eşit değer ve işlev verilir. Öte yandan bu algısal yargı, çiftin konumundan kaynaklanan bir başka algısal yargıyla çelişir. Alttaki daire, merkezin belirgin ve sabit konumunda yer alır. Üstteki ise o kadar kararlı bir konumda değildir. Böylece konum, ikisi arasında simetrik ikililikleriyle çelişen bir ayrım yaratır. Bu ikilem çözülemez. İzleyici kendini

iki uyumsuz algı arasında gidip gelirken bulur. Bu örnek, çok basit bir görsel örüntünün bile uzamsal çevre yapısından temelli etkilendiğini, şekil ile uzamsal konumun birbiriyle çeliştiğinde bu dengenin rahatsız edici derecede belirsiz bir hâl alabileceğini açıkça gösterir.

Psikolojik Denge ve Fiziksel Denge

Denge veya denklik ile ne demek istediğimizi daha açık bir şekilde ifade etmenin zamanı geldi. Bir sanat eserinde tüm unsurların bir denge durumu ortaya çıkaracak şekilde dağıtılmasını istiyorsak dengenin nasıl sağlanacağını bilmemiz gerekir. Dahası, bazı okuyucular denge çağrısının belirli bir üslupsal, psikolojik veya sosyal tercihten başka bir şey olmadığına inanabilir. Bazı insanlar dengeyi sever, bazıları sevmez. O hâlde denge neden görsel örüntülerin gerekli bir niteliği olsun? Fizikçiye göre denge, bir cisme etki eden kuvvetlerin birbirini dengelediği durumdur. En basit hâliyle denge, zıt yönlerde birbirini çeken eşit güçteki iki kuvvet tarafından sağlanır. Bu tanım, görsel denge için de geçerlidir. Fiziksel bir cisim gibi her sınırlı görsel örüntünün bir dayanak noktası veya ağırlık merkezi vardır. En düzensiz şekildeki düz bir nesnenin bile fiziksel dayanak noktasının, parmak ucunda dengede duracağı noktanın yerinin bulunmasıyla belirlenebildiği gibi, görsel bir örüntünün merkezi de deneme yanılma yoluyla belirlenebilir. Denman W. Ross'a göre bunu yapmanın en basit yolu çerçeveyi örüntünün etrafında hareket ettirmektir, ta ki çerçeve ile örüntü dengelenene değin; dengelendiği anda çerçevenin merkeziyle örüntünün ağırlık merkezi çakışır.

En düzenli şekiller dışında bilinen hiçbir rasyonel hesaplama yöntemi, gözün sezgisel denge duygusunun yerini alamaz. Önceki varsayımımızdan yola çıkarak şu sonuca varabiliriz: Sinir sistemindeki mütekabil fizyolojik kuvvetler birbirini dengeleyecek şekilde dağıldığında görme duyusu dengeyi deneyimler.

Öte yandan eğer bir kişi duvara boş bir tuval asarsa, örüntünün görsel ağırlık merkezi, tuvalin bir parmakla dengelenmesiyle tespit edilen fiziksel merkezle kabaca çakışır. Göreceğimiz gibi, tuvalin duvardaki dikey konumu görsel ağırlığın dağılımını etkiler; keza tuval üzerine yapılmış bir resim olduğunda renkler, şekiller ve resimsel alan da benzer bir etkide bulunur. Aynı şekilde, bir heykelin görsel merkezi o heykeli bir ipe asarak

belirlenemez. Burada yine dikey yönelim önemli olacaktır. Heykelin havada asılı olması veya bir kaide üzerinde durması, boşlukta durması veya bir niş içinde durması da merkez noktasını değiştirir, ortaya belirgin bir fark çıkarır.

Fiziksel denge ile algısal denge arasında daha başka farklılıklar da söz konusudur. Bir yandan, bir dansçının fotoğrafı, fotoğraf çekildiğinde vücudu rahat bir pozisyonda olmasına rağmen dengesiz görünebilir. Diğer yandan, bir model, bir çizimde kusursuz şekilde dengeli görünen bir poz vermeyi imkânsız bulabilir. Bir heykel, görsel açıdan gayet dengeli görünmesine rağmen onu dik tutmak için dâhili bir armatüre ihtiyaç duyabilir. Bir ördek, eğik bacağının üzerinde dikilerek huzur içinde uyuyabilir. Bu tutarsızlıklar büyüklük, renk veya yön gibi faktörlerin, fiziksel açıdan birbirine paralel olması gerekmeyen yollarla görsel dengeye katkıda bulunması nedeniyle oluşur. Bir palyaço kostümü ve palyaçonun kendisi, vücudunun iki yarısı fiziksel ağırlık bakımından eşit olmasına rağmen, kostüm -sol tarafta kırmızı, sağda mavi- içerdiği renk şeması nedeniyle göze asimetrik görünebilir. Bir resimde, arka plandaki perde gibi fiziksel açıdan ilintisiz bir nesne, insan figürünün asimetrik konumunu dengeleyebilir.

Bunun keyifli bir örneği olarak ruhları tartan Başmelek Aziz Mikail'i temsil eden on beşinci yüzyıla ait bir tabloyu gösterebiliriz (Şekil 6). Bu resimde duanın gücü sayesinde zayıf ve küçük bir figür (çıplaktır üstelik), dört büyük şeytan ve iki değirmen taşından daha ağır basmaktadır. Ne yazık ki dua sadece manevi bir ağırlık içerir ve ilgili görsel için bir çekim gücü meydana getirmez. Ressam, bu duruma çare olarak meleğin cübbesine, aziz ruhları tartan o kutsal kefenin hemen altına koru renkli bir yama yapıştırır. Söz konusu bu yama, bir yandan resme fiziksel nesnede olmayan bir çekicilik ilave ederken öte yandan sahnenin görünüşünü, içerdiği muhtevaya paralel bir şekilde ağırlaştırır.



Şekil 6. ***Ruhları Tartan Aziz Mikail,*** **Avusturya, 1470 dolayları. Allen Memorial Museum, Oberlin College.**

Neden Denge?

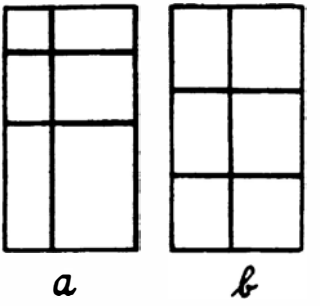
Resimde denge neden vazgeçilmezdir? Unutulmamalıdır ki fiziksel açıdan olduğu kadar görsel açıdan da denge, tüm hareketlerin durduğu bir dağılım durumudur. Fizikçi, denge hâlinde sistemdeki potansiyel enerjinin en alt düzeye ulaştığını söyler. Dengeli bir kompozisyonda şekil,

yön, konum gibi tüm unsurlar karşılıklı olarak öyle belirgin bir hâl alır ki herhangi bir değişiklik yapmak mümkün olmaz ve bütün, her parçasıyla "zorunluluk" karakteri kazanır. Dengesiz bir kompozisyon tesadüfi, geçici ve dolayısıyla geçersiz görünür. Onun öğeleri, bütün yapıyla daha iyi bir uyum sağlama amacıyla bir yer veya şekil değiştirme eğilimi gösterir.

Dengesiz koşullarda sanatsal ifade anlaşılmaz hâle gelir. Belirsiz veya muğlak örüntü, olası düzenlemelerden hangisinin kastedildiğine karar verilmesine imkân tanımaz. Bu durumda yaratma sürecinin yol boyunca bir yerde kazara donmuş olduğu hissine kapılırız. Düzenleme değişiklik gerektirdiğinden eserin durağanlığı bir handikap hâline gelir. Zamansızlık yerini durdurulmuş zamanın sinir bozucu hissine bırakır. Sanatçı amaçladığı etkinin tam olarak bu olduğu ender durumlar dışında, böyle bir kararsızlıktan kaçınmak adına dengeyi bulmaya çalışacaktır.

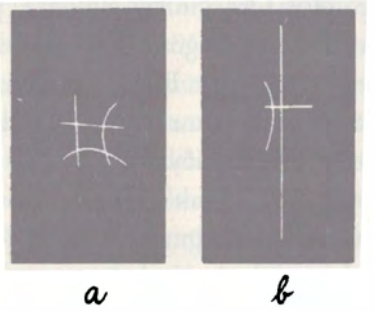
Elbette denge simetri gerektirmez. Örneğin bir kompozisyonun iki kanadının eşit olduğu simetri, denge yaratmanın en temel yoludur. Çoğu zaman sanatçı bir tür eşitsizliğe başvurarak çalışır. El Greco'nun *Müjde* resimlerinden birinde melek, Bakire Meryem'den çok daha büyüktür. Ancak bu sembolik orantısızlık, yalnızca dengeleyici faktörlerle gösterilebildiği için ikna edicidir; aksi takdirde, iki figürün birbirine eşit olmayan büyüklükleri eksik kalır ve dolayısıyla anlamdan yoksun olurdu. Tıpkı düzensizliğin yalnızca düzenle veya ayrılığın bağlantıyla gösterilebilmesi gibi, dengesizliğin de yalnızca denge ile ifade edilebileceğini iddia etmek sadece görünüşte paradoksaldır.

Şimdi vereceğim örnekler Maitland Graves tarafından öğrencilerin sanatsal duyarlılıklarını saptamak için tasarlanmış bir testten alınmıştır. Şekil 7'deki a ve b'yi karşılaştırın. Soldaki şekil oldukça dengelidir. Çeşitli büyüklüklerde, oran ve yönlerdeki kare ve dikdörtgenlerin birleşiminde yeterince umut olduğu fark edilecektir; ama tüm bu öğeler birbirlerine öyle sıkı bir şekilde tutunur ki her öğe olduğu yere yapışıp kalır; her şey olması gerektiği gibidir, hiçbir şey değişmeye çalışmaz; a'nın açıkça sabit duran iç dikeyini b'nin acıklı biçimde yalpalayan muadili ile karşılaştırın; b'de orantılar o kadar küçük farklılıklara dayalıdır ki gözü eşitlik mi eşitsizlik mi, simetri mi yoksa asimetri mi, kare mi yoksa dikdörtgen mi tasarlandığı konusunda kararsız bırakır; şeklin bize ne söylemeye çalıştığını anlayamayız.



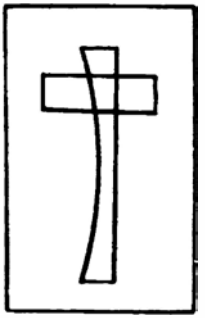
Şekil 7

Şekil 8a biraz daha karmaşık ama yine rahatsız edici derecede belirsizdir. İlişkiler ne açıkça dik açılı ne de açıkça eğiktir. Dört çizginin uzunluğu, eşit olmadıklarını bariz görebileceğimiz kadar farklı değildir. Boşlukta salınan şekil, bir yandan dikey-yatay yönleri olan haç benzeri bir şeklin simetrisine, diğer yandan diyagonal simetri eksenine sahip bir uçurtmanın şekline benzer. Bununla birlikte iki yorum da kesin değildir; ikisi de Şekil 8b'nin sunduğu güven verici netliği taşımaz.



Şekil 8

Dengesizlik her zaman tüm düzenlemeyi akıcı hâle getirmez. Şekil 9'da, Latin haçın simetrisi o kadar kesin bir şekilde belirgindir ki normalden sapan eğri bir kusur olarak algılanabilir. Dolayısıyla burada dengeli bir şekil öylesine sağlam kurulmuştur ki herhangi bir sapmayı aykırı bir unsur diye ayırarak bütünlüğünü korumaya çalışır. Bu koşullar altında dengesizlik ancak yerel bir müdahale ile mümkün olabilir. Söz gelimi [Hz.] İsa'nın başının eğikliği, cepheden görünen gövdeye yapılan hafif oynamalarla dengelenir. Bu bağlamda portreler veya geleneksel çarmıha germe temsillerindeki simetri sapmalarını incelemek kıymetli bir çaba olarak görülebilir.



Şekil 9

Ağırlık

Görsel nesnelerin iki özelliğinin denge üzerinde belirleyici bir etkisi vardır: ağırlık ve yön. Bedenin dünyasında nesneleri aşağı doğru çeken yerçekimi kuvveti gücüne ağırlık deriz. Benzer bir aşağı doğru çekme, resim ve heykellerdeki nesnelerde de gözlemlenebilir, fakat görsel ağırlık başka yollarla da kendini gösterir. Örneğin, bir tablodaki nesnelere baktığımızda ağırlıkları, onları gözlemcinin gözüyle birleştiren eksen boyunca bir gerilim hattı yaratıyor gibi gösterir. Bu noktadan hareketle onlara bakan kişiden uzaklaşıp uzaklaşmadıklarını veya o kişiye doğru çekilip çekilmediklerini söylemek kolay değildir. Söyleyebileceğimiz tek şey, ağırlığın her zaman dinamik bir etki olduğu, fakat gerilimin mutlaka resim düzlemi içinde bir yön boyunca yönlendirilmesi gerekmediğidir.

Ağırlık, konumdan etkilenir. Yapısal çerçevede "güçlü" bir konum (Şekil 3), merkezin dışında veya merkezi dikey veya yataydan uzakta duran birden fazla ağırlığı destekleyebilir. Bu, örneğin, merkezdeki bir resimsel nesnenin, merkez dışına yerleştirilmiş daha küçük nesnelerle dengelenebileceği anlamına gelir. Resimlerdeki merkezî grup genellikle epey ağırdır; ağırlıkları kenarlara doğru uzanır ama yine de tüm resim dengeli görünür. Ayrıca görsel kompozisyona uygulanabilen kaldıraç ilkesine göre bir öğenin ağırlığı merkezden uzaklığı oranında artar. Herhangi bir münferit örnekte elbette ağırlığı belirleyen tüm faktörler bir arada düşünülmelidir.

Ağırlığı etkileyen diğer bir faktör de uzamsal derinliktir. Ethel Puffer, bakışı uzak yerlere yönlendiren "manzaraların" büyük bir dengeleyici güce

sahip olduğunu tespit etmiştir. Bu kural muhtemelen şu şekilde genelleştirilebilir: Görüş alanının derinliği ne kadar büyük olursa taşıdığı ağırlık da o kadar büyük olur. Bunun neden böyle olduğu konusunda ancak spekülasyonda bulunabiliriz. Algıda, uzaklık ve büyüklük birbiriyle ilişkilidir; öyle ki daha uzaktaki bir nesne, resmin ön düzlemine yakın bir yere yerleştirildiğinde görüneceğinden daha büyük ve belki de daha önemli görünür. Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* tablosunda, uzaktan çiçek toplayan kız figürü, ön plandaki üç büyük figürden oluşan gruba kıyasla hatırı sayılır bir ağırlığa sahiptir. Peki, kızın ağırlığının ne kadarı uzak perspektifin onun büyüklüğünü artırmasından kaynaklanır? Sahnenin uzak bir bölgesindeki boş bir alanın hacimsel bir ağırlık taşıması da mümkündür. Bu olgu üç boyutlu nesnelerde de gözlemlenebilir. Söz gelimi Roma'daki Palazzo Barberini veya Casino Borghese gibi kimi Rönesans yapılarındaki çıkıntılı kanatların ağırlığını, böyle bir planla yapılmış kapalı saray mekânının girintili orta kısmının ağırlığına ve kübik hacme karşı dengeleyen faktörler nelerdir?

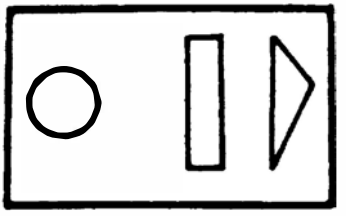
Ağırlık da büyüklüğe bağlıdır. Diğer faktörler eşit olduğunda, daha büyük nesne daha ağır olacaktır. Renk olarak kırmızı maviden, parlak renkler koyu renklerden daha ağırdır. Van Gogh'un yatak odası resmindeki parlak kırmızı renkteki yatak örtüsü yaması, merkezin dışında güçlü bir ağırlık yaratır. Dengeyi sağlamak için siyah alan beyaz alandan daha geniş olmalıdır; bunun temel nedeni parlak bir yüzeyin nispeten daha büyük görünmesini sağlayan ışıklandırmadır.

Puffer ayrıca kompozisyon ağırlığının içsel bağlamdan etkilendiğini keşfetmiştir. Bir resim uzamı, ya konusu nedeniyle -örneğin bir tapınma resminde çocuk [Hz.] İsa'nın etrafındaki nokta- ya da biçimsel karmaşıklığı, giriftliği ya da başka bir özelliği nedeniyle gözlemcinin dikkatini çekebilir. (Bu bakımdan Manet'nin *Olympia* resmindeki rengârenk çiçek buketine dikkat ediniz.) Bir nesnenin çok küçük olması, normalde sahip olacağı hafif ağırlığı telafi eden bir büyüleyicilik yaratabilir. Bu alanda yapılan son deneyler, algının gözlemcinin istek ve korkularından da etkilenebileceğini ortaya koymuştur. Bu bağlamda bir resimdeki dengenin onca arzu edilen bir nesneden mi yoksa korkutucu bir objeden mi kaynaklandığını, nasıl bir değişime tabi olduklarını saptamaya çalışabiliriz.

İzolasyon, ağırlık oluşturur. Boş bir gökyüzündeki güneş veya ay, başka şeylerle çevrili benzer görünüme sahip bir nesneden daha ağırdır.

İzolasyon, belirli bir sahneye vurgu yapmak için tercih edilen temel/yerleşik bir tekniktir. Bu nedenle yıldız oyuncu, önemli bir sahne söz konusu olduğunda oyuncu kadrosundaki diğer kişilerin mesafelerini korumaları konusunda ısrarcı davranır.

Şeklin ağırlığı etkilediği görülmektedir. Basit geometrik şekillerin düzenli görünümü onları daha ağır gösterir. Bu etki soyut resimlerde, özellikle Kandinsky'nin bazı resimlerinde gözlemlenebilir; bu resimlerde daireler ve kareler daha az tanımlanabilir şekillerin kompozisyonları içinde dikkat çekici derecede güçlü vurgular sağlar. Sıkılık da -yani, kütlenin, merkezinin etrafında birikme derecesi- ağırlık oluşturuyor gibi görünmektedir. Graves testinden alınan Şekil 10, kendinden daha büyük bir dikdörtgen ve üçgeni dengeleyen nispeten küçük bir daireyi göstermektedir. Dikey yönlü formlar, eğik olanlardan daha ağır görünür. Bununla birlikte, bu kuralların çoğu kesin deneylerle doğrulanmayı beklemektedir.



Şekil 10

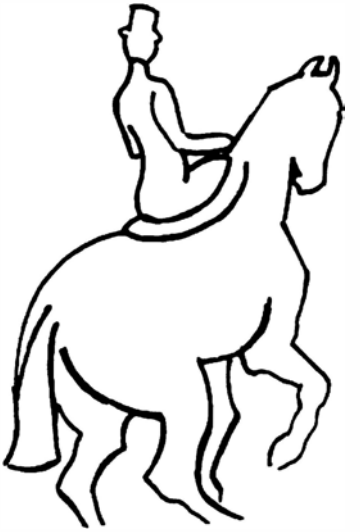
Peki ya *bilginin* etkisi? Bir resimde, gözlemcinin hiçbir bilgisi bir pamuk topağını benzer görünümdeki bir kurşun parçasından daha hafif gösteremez. Bu mesele mimaride gündeme gelmiştir. Mock ve Richards'a göre: "Ağaç veya taşın ne kadar güçlü olduğunu tekrarlanan deneyimlerden biliyoruz çünkü onları başka bağlamlarda sık sık kullandık ve bir tahta parçasına veya duvar yapısına baktığımızda, onun yapması gereken işi yapabileceğine hemen ikna oluruz. Ancak betonarme inşaat belirgin bir şekilde farklıdır, çelik ve camdan bir bina da öyle. Betonun içindeki çelik çubukları göremeyiz ve taş lento mesafesinin birkaç katını güvenle aşabileceğinden emin olamayız; konsollu bir mağaza penceresinin arkasındaki çelik sütunları göremeyiz, bu nedenle bir bina bize, camdan bir zemin üzerinde güvensiz bir şekilde yükseliyormuş gibi görünebilir. Öte yandan

bir binanın neden ayakta durduğunu bir bakışta anlayabileceğimiz yönündeki kanaatin, William Morris zamanında bile ortadan kaybolmuş el sanatları çağından kalma olduğu anlaşılmalıdır."

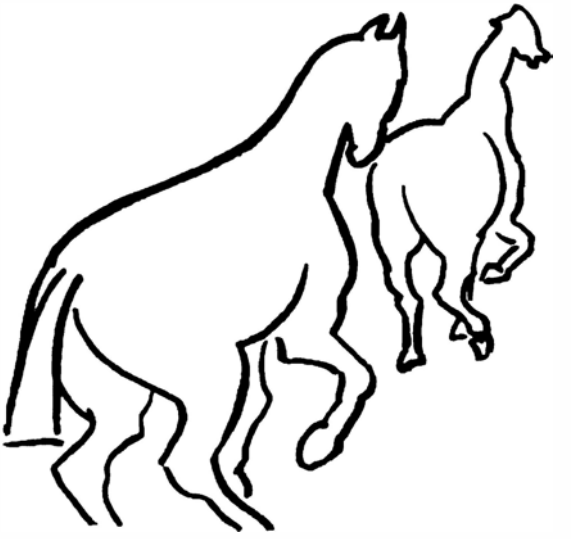
Bu tür bir akıl yürütme günümüzde oldukça yaygındır ama tartışmaya açık görünmektedir. İki husus birbirinden ayırt edilmelidir. Bir yanda yapım yöntemleri ve malzemelerin dayanıklılığı gibi faktörlerle ilgilenen zanaatkârın teknik anlayışı vardır. Bu tür bilgiler normalde bitmiş binaya bakılarak elde edilemez ve bu bilgilerin varlığının sanatsal bir nedeni yoktur. Bu konudan bağımsız bambaşka bir husus da örneğin sütunların algılanan gücü ile taşıdıkları çatı ağırlığı arasındaki görsel ilişkidir. Teknik veya yanlış bilginin görsel değerlendirme üzerinde çok az etkisi vardır. Belki de burada önemli olan kanat genişliğiyle ilgili belirli üslup kurallarıdır. Bu kurallar her sanat dalında değişime karşı çıkar ve modern mimarinin görsel durağanlığına karşı beliren direnci açıklamaya yardımcı olabilir. Ancak asıl mesele şu ki büyük bir kütle ile ince bir destek direği arasındaki görsel tutarsızlık, mimarın yapının çökmeyeceğine dair güvence vermesiyle hiçbir surette azalmaz. Le Corbusier'nin kimi erken dönem binalarında günü için terk edilmiş inşaat yöntemlerinden yararlandığı; sağlam küp veya duvarlar, ince temel kazığı üzerinde eğreti duran kimi yapılar tercih ettiği görünmektedir. Frank Lloyd Wright, bu tür binalara "çubuklar üzerindeki büyük kutular" demiştir. İlerleyen yıllarda mimarlar kirişlerin iskeletini ortaya çıkarıp binaların görsel ağırlığını azaltma yoluna gittiklerinde üslup teknolojiyi yakaladı ve göz de rahatsız olmaktan kurtuldu.

Yön

Bir sistemi oluşturan kuvvetler birbirini yakaladıklarında dengeye ulaşıldığını daha önce belirtmiştik. Bu denge, kuvvetlerin üç özelliğine bağlıdır: atak noktalarının konumu, güçleri ve yönleri. Görsel kuvvetlerin yönü, çeşitli faktörlerce belirlenir; bu faktörler arasında komşu öğelerin ağırlığının uyguladığı çekim de bulunur. Şekil 11'de at, binici figürünün uyguladığı çekim nedeniyle geriye doğru çekilirken, Şekil 12'de diğer bir at tarafından ileri doğru çekilmektedir. Bu çizimin alındığı Toulouse-Lautrec kompozisyonunda iki faktör birbirini dengeler. Çekimle oluşan ağırlığı daha önce Şekil 6'da göstermiştik.



Şekil 11



Şekil 12

Nesnelerin şekli aynı zamanda yapısal iskeletlerinin eksenleri boyunca farklı bir yön oluşturur. El Greco'nun *Pietà* tablosundaki üçgen grup, dinamik biçimde geniş tabanına dayanan ve yukarıyı gösteren bir ok veya takoz olarak algılanır. Bu vektör, aşağı doğru yerçekimini dengeler. Avrupa sanatında, klasik Yunan heykelinin veya Botticelli'nin *Venüs*'ünün ayakta dikilen geleneksel figürü, kompozisyon çeşitliliğini vücut ağırlığının asimetrik dağılımına borçludur. Bu, bedenin çeşitli seviyelerinde çeşitli yönlere olanak tanıyarak görsel kuvvetlerin karmaşık bir dengesini doğurur (bkz. örneğin Şekil 107).

Konu aynı zamanda yönü de oluşturur. Konu, bir insan figürünü ilerlerken veya gerilerken işleyebilir. Rembrandt'ın Chicago Sanat Enstitüsü'ndeki *Bir Genç Kız Portresi*'nde, kızın gözleri sola çevrilidir, böylece güçlü bir yanal kuvvetle ön cepheden yüzün neredeyse simetrik şekli sağlanır. Oyuncunun bakışıyla yaratılan uzamsal yönler, sahnede "görsel çizgiler" diye bilinir.

Herhangi bir sanat eserinde yukarıda sıralanan unsurlar, bütünün dengesini oluşturmak için birbirleriyle ve birbirlerine karşı hareket edebilir. Renkle oluşan ağırlık, konumla sağlanan ağırlıkla dengelenebilir. Şeklin yönü, bir çekim merkezine doğru hareketle dengelenebilir. Bu ilişkilerin karmaşıklığı, bir eserin canlılığına büyük ölçüde katkıda bulunur.

Dansta, tiyatroda ve filmde olduğu gibi gerçek hareket kullanıldığında da yön ancak hareket aracılığıyla gösterilir. Denge, iki dansçının simetrik olarak birbirine doğru veya art arda yürümesi gibi, aynı anda meydana gelen olaylar arasında elde edilebilir. Film montajcıları genellikle sola doğru bir hareketi takip ederken önce sağa doğru devrilen bir harekete yer verirler. Bu tür bir dengelemeye duyulan temel ihtiyaç, gözlemcilerin ortadan bükülmüş bir çizgiyi geniş bir açıyla sabitledikten sonra, nesnel olarak düz bir çizgiyi ters yönde bükülmüş olarak gördükleri deneylerle açıkça gözler önüne sermesiyle ilişkili olarak da değerlendirilebilir. Başka bir deneyde gözlemciler, dikey veya yatay bir konum üzerinde bükülmüş düz bir çizgiye baktıklarında objektifin söz konusu bu dikey/yatay bağlamın tersi yönünde büküldüklerini tespit etmiştir.

Konuşma, neşet ettiği yerde görsel ağırlık yaratır. Örneğin şiir okuyan bir dansçı ile sessiz kalan başka bir dansçı arasındaki bir düetteki asimetri, sessiz dansçının daha aktif hareketiyle dengelenebilir.

Denge Örüntüleri

Görsel denge sonsuz sayıda farklı yolla elde edilebilir. Salt öğelerin sayısı, tek bir şekilden (mesela diğer türlü boş olacak bir yüzeyin merkezini içeren siyah bir kare) tüm alanı kaplayan, sayısız parçacıktan oluşan bir ekrana kadar birçok değişiklik gösterebilir. Diğer her şeyin boyun eğdiği güçlü bir vurgu, söz gelimi [Hz.] Âdem ile [Hz.] Havva, müjde veren melek ile Bakire Meryem gibi iki figürün düeti veya Adolph Gottlieb'in bir dizi resminde görünen kırmızı top ile tüylü siyah kütlenin birlikteliği, ağırlıkların dağılımına hâkim olabilir. Düz bir zemin üzerinde sadece bir veya iki birimden oluşan çalışmalarda "hiyerarşiye yönelik eğilimin" epey yüksek olduğu söylenebilir. Çoğu zaman birçok birimden oluşan bir montaj, en güçlüden en zayıfa doğru adım adım ilerler. Yüz, kucak ve ellerdeki ikincil denge merkezleri etrafında tek bir insan figürü çizilebilir. Aynı şey tüm kompozisyon için de geçerli olabilir.

Bir örüntü eşit ağırlıktaki birçok birimden oluştuğunda hiyerarşik meyil sıfıra yaklaşır. Duvar kâğıdında veya yüksek binaların pencerelerinde yer alan tekrarlı desenler, homojenlik sayesinde denge sağlar. Pieter Brueghel'in bazı resimlerinde resmin dikdörtgen alanı, çocuk oyunlarını veya Flaman atasözlerini temsil eden neredeyse eşit ağırlığa sahip küçük birer episodik birleşimle doludur. Bu yaklaşım, yaşamı merkezî güçler tarafından kontrol ediliyor olarak tanımlamaktansa, bir ruh hâlinin veya varoluş tarzının genel karakterini yorumlamaya daha uygundur. Homojenliğin aşırı örnekleri, Louise Nevelson'ın koordineli bölmelerden oluşan raflardan ibaret heykel rölyeflerinde veya Jackson Pollock'ın homojen bir dokuyla dümdüz doldurulmuş geç dönem resimlerinde bulunabilir. Bu tür eserler, insana her nereye giderse gitsin kendisini hep aynı yerde bulacağını, başka türlü bir dünyanın söz konusu olmadığını imler. Tüm bunlar altta yatan yapısal anahtarla herhangi bir ilişkinin terk edilmesi ve kompozisyon öğeleri arasındaki bağlantılar ağı ile değiştirilmesi bakımından "atonal" diye de nitelenebilir.

Üst ve Alt

Dünyamıza hâkim olan yerçekimi kuvveti izotropik olmayan uzayda yani dinamiklerin yönle birlikte değiştiği bir uzayda yaşamamızı sağlar. Yukarıya doğru yükselmek, direncin üstesinden gelmek demektir; bu her zaman

bir zaferdir. Alçalmak ya da düşmek, aşağıdan gelen çekime teslim olmaktır, bu nedenle pasif uyum olarak deneyimlenir. Uzayın bu eşitsizliğinden, farklı konumların dinamik açıdan eşit olmadığı sonucu çıkar. Bu noktada fizik, ağırlık merkezinden uzaklaşmak çaba gerektirdiğinden yukarıdaki bir kütledeki potansiyel enerjinin alttaki bir kütledekinden daha büyük olduğuna işaret ederek bize yardımcı olabilir. Belirli bir büyüklük, şekil veya renkteki bir nesne daha yükseğe yerleştirildiğinde görsel açıdan daha fazla ağırlık taşıyacaktır. Bu nedenle eşit nesneleri farklı yüksekliklere yerleştirerek dikey yönde denge sağlanamaz. Daha yüksekte olan daha hafif olmalıdır. Langfeld büyüklükle ilgili deneysel bir gösterimden şu şekilde söz eder: "Bir kişiden dik bir doğruyu ölçmeden ikiye ayırması istenirse çizgiyi neredeyse her defasında yüksek bir noktaya koyar. Bir çizgi gerçekten ikiye bölünmüşse, kişi üst yarının alt yarıdan daha uzun olmadığına kendini inandırmakta güçlük çeker." Bu demektir ki kişi iki yarının birbirine benzemesini istiyorsa, üst yarıyı kısaltmalıdır.

Ağırlığın algılanan alanın üst kısmında, alt kısmındakinden daha fazla geldiği sonucuna vardığımızda şu hususu da unutmamalıyız: Fiziksel dünyada diklik apaçık tanımlanırken algısal alanda durum böyle değildir. Fiziksel bir nesne olarak bir totem direğini ele aldığımızda, üst ve alt ile ne kastedildiğini biliriz; fakat bir nesneye baktığımızda gördüğümüz şey söz konusu olduğunda diklik teriminin anlamı açık değildir. Görme duyusu açısından diklik birden fazla anlama gelir. Dik durduğumuzda, yatakta uzandığımızda veya başımızı eğdiğimizde, nesnel, fiziksel, dikey yönün hemen hemen farkındayızdır. Bu olgu "çevresel yönelim"dir. Öte yandan bir kitap sayfasının üst ve alt kısmından veya masanın üzerinde duran bir resimden de bahsedebiliriz. Başımız masanın üzerine eğildiğinde, sayfanın "üstü" aslında görüş alanımızın en üstündedir. Bu olgu da "retina yönelimi"dir. Görsel ağırlık dağılımının bir resmi duvarda mı; yoksa masada mı gördüğümüze bağlı olarak değişip değişmediği henüz bilinmiyor.

Ağırlığın görsel alanın üst kısmında daha fazlaymış gibi görünmesine rağmen, çevremizdeki dünyada, yukarıdakinden çok daha fazla şeyin genellikle yere yakın bir konumda toplandığını gözlemliyoruz. Bu nedenle genelde görsellik edimini alt kısım ağırmışçasına deneyimlemeye alışkınız. Modern resim, heykel ve hatta kısmen de olsa mimarlık, görsel ağırlığı esere eşit şekilde dağıtarak kendilerini dünyevi yerçekiminden kurtarma-

ya çalışır. Bunun için üst kısımdaki ağırlık biraz artırılmalıdır. Söz gelimi bir Mondrian tablosuna bakıldığında dik bir kesintiyle karşılaşıldığında eserin alt kısmı üst kısımdan daha büyük bir ağırlığa sahip değildir. Ancak resmi baş aşağı çevirdiğinizde üst kısım size daha ağır görünür.

Aşağı doğru çekmenin üstesinden gelmeye yönelik üslup tercihi, sanatçının gerçekliği taklit etmekten kurtulma arzusuyla ilgili ve orantılıdır. Özellikle kimi modern deneyimler, örneğin havada uçma deneyimi ve yukarıdan çekilen fotoğraflarda görsel geleneklerin altüst olması gibi, bu tutuma katkıda bulunmuş olabilir. Sinema kamerası görüş hattını her zaman yere paralel tutmaz, böylece yerçekimi ekseninin serbestçe yer değiştirdiği ve resmin alt kısmının üst kısmından daha kalabalık olmasının gerekmediği görüntüler ortaya çıkar. Modern dans, klasik balenin yadsımaya çalıştığı insan vücudunun ağırlığını vurgulayarak ve aynı zamanda gerçekçi pandomimden soyutlamaya geçişteki genel eğilimi takip ederek ilginç bir iç çatışmaya girişir.

Öte yandan gelenek hâlâ görsel bir nesnenin alt kısmını daha ağır gösterme eğilimindedir. Horatio Greenough bu konuda şu tespiti dile getirir: "Binalar yerden yükselirken tabanlarının geniş ve basit olması, yükseldikçe yalnızca gerçekte değil, ifadede de hafiflemesi, yerleşik bir ilkedir. Bu savın kökeninde yerçekimi yasaları vardır. Nitekim sivri kule söz konusu sava uyar. Dikilitaş ise onun en basit ifadesidir." Burada mimar, izleyicilerinin vücutlarındaki kas duyumlarından bildikleri olguyu yani gezegenimizdeki şeylerin aşağı doğru çekildiğini doğrular. Alttaki yeterli ağırlık, nesnenin sağlam temelli, güvenilir ve sabit görünmesini sağlar.

17. ve 18. yüzyılların gerçekçi manzaralarında, alt kısım açıkça daha ağır görünme eğilimindedir. Ağırlık merkezi, geometrik merkezin altına yerleştirilmiştir. Hatta bu kurala, tipografiar ve yerleşim planlamacıları dahi riayet eder. Şekil 13'teki 3 sayısı rahat bir dengedeymiş gibi görünür. Fakat onu baş aşağı çevirdiğinizde üst kısım anormal bir şekilde iri görünür. Aynı şey *S* veya *B* gibi harfler için de geçerlidir; kitap tasarımcıları ve resim çerçevecileri öteden beri alt kısma üst kısımdakinden daha fazla alan bırakır.



Şekil 13

1939'da New York Dünya Fuarı'nda sergilenen küre şeklindeki bina, izleyicide yerden yükselmek istiyormuş ama yere zincirlenip kalmış gibi nahoş bir izlenim uyandırır. Sağlam dengelenmiş bir bina serbestçe yukarıyı gösterirken, simetrik küre ile asimetrik alan arasındaki çelişki, bu müstakil yapıda akamete uğramış harekete sebep olur. Asimetrik bir bağlamda tamamen simetrik bir formun kullanılması hassas bir girişimdir. Bunun başarılı bir çözümü, Paris'teki Notre Dame binasının ön cephesine gül penceresinin yerleştirilmesidir (Şekil 14). Sürüklenme tehlikesine maruz kalmayacak kadar küçük olan bu pencere, çevresinde toplanan dikey ve yatay öğelerin dengesini "simgeler". Söz konusu pencere, cephenin ana kütlesini temsil eden kare şeklindeki yüzey merkezinin biraz yukarısında dingin bir konumda durmaktadır.



Şekil 14

Daha önce de belirttiğim gibi fiziksel uzaydaki yönelim ile görsel alandaki yönelim yani çevresel yönelim ile retina yönelimi arasında bir tutarsızlık olabilir. Bir Roma zemin mozaiği, üstü de altı da yatay düzlemde uzanan ama bu tür bir asimetriden yoksun kare veya daire şeklindeki süslemeli bir kenarla çevrili gerçekçi bir sahneyi tasvir edebilir. Jackson Pollock kendisini en çok yerde çalışırken rahat hissettiğini söylemişti: "Kendimi resme daha yakın, resmin bir parçasıymışım gibi hissediyorum çünkü bu şekilde onun etrafında yürüyebiliyorum, dört taraftan çalışabiliyorum ve kelimenin tam anlamıyla resmin içinde olabiliyorum." Pollock bu yöntemin Amerika Birleşik Devletleri'nin batısındaki Hintli kum ressamlarının yöntemine benzediğini söylemiştir. Benzer bir gelenek Çinli ve Japon sanatçılar arasında da yaygındı. Pollock'ın resimleri duvarda sergilenmek üzere tasarlanmıştı ama yön farklılığı ressamın denge hissini bozmamış gibi görünüyor.

Tavan resimlerinde sanatçılar farklı ilkeleri benimsemişlerdir. Andrea Mantegna, Mantova şehrindeki Ducal Sarayı'nın Camera degli Sposi odasının tavanına açık gökyüzü manzaralı ve bir korkuluktan aşağıya bakan kadınların ve kanatlı çocukların yer aldığı gerçekçi bir "okuli" [göz] resmettiğinde, resimsel alanı odanın fiziksel alanının doğrudan bir uzantısı olarak ele aldı. Bunu yaparken "çevresel yönelime" bel bağladı. Ancak yaklaşık otuz beş yıl sonra Michelangelo, *Yaratılış* hikâyesini Sistina Şapeli'nin tavanında tasvir ettiğinde, sahnelerinin alanları şapelinkinden

tamamen bağımsızdı. Burada izleyici "retina yönelimine" bel bağlamak zorundadır; yukarı bakarken yüzünü doğru yöne çevirerek kendi görüş alanının boyutlarıyla sahnenin üst ve altını eşleştirmek zorundadır. Buna benzer şekilde Barok tarzındaki kiliselerde tavanların görsel olarak delinmiş gibi göründüğü bilgisi de eklenebilir; ancak 15. yüzyıl ressamları fiziksel uzamı tablonunkini de içerecek şekilde genişletirken, 17. yüzyıl ressamları bunun tam tersine binanın fiziksel varlığını resimsel görünümünün bir parçası hâline getirerek maddesellikten arındırdılar.

Sağ ve Sol

Fiziksel uzayın izotropik olmaması üst ve alt arasında ayrım yapmamızı sağlarken sol ve sağ arasında ise o kadar kolay ayrım yapmamıza olanak tanımaz. Dik duran bir keman, yan yatan kemandan daha simetrik görünür. İnsan ve hayvan, sağdan solu, b'den d'yi ayırt etmekte güçlük çekecek kadar çift taraflı yaratıklardır. Corballis ve Beale, sinir sistemi hareket ve yönelime odaklandığı sürece, saldırı ve ödülün eşit ihtimalle iki taraftan da gelebildiği bir dünyada bu tür simetrik bir tepkinin biyolojik olarak avantajlı olduğunu savunur.

Bununla birlikte insan, iki elle kullanmaktansa tek elle daha iyi kullanılan aletleri kullanmayı öğrendiği zaman, asimetrik ellere sahip olmak daha değerli bir hâle geldi; sıralı düşünce doğrusal yazıyla kaydedilmeye başlandığında bir yanal yön diğerine baskın hâle gelmeye başladı. Nitekim Goethe şöyle der: "Bir yaratık ne kadar mükemmelse, parçaları da o kadar farklı olur."

Görsel açıdan yanal asimetri, eşit olmayan bir ağırlık dağılımında ve görsel alanın solundan sağına giden dinamik bir vektörde kendini gösterir. Bu olgunun katı simetrik yapılarda, örneğin bir binanın ön cephesinde fark edilmesi pek mümkün değildir ancak resimlerde oldukça etkilidir. Sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin, resimlerin aynadaki görüntülerine dönüştürüldüklerinde görünümlerinin değiştiğini ve anlamlarını yitirdiklerini belirtmiştir. Bunun resimlerin soldan sağa "okunması" nedeniyle gerçekleştiğini ve resim ters çevrildiğinde doğal olarak sıralamanın da değiştiğini fark etmiştir. Wölfflin, sol alttan sağ üste uzanan köşegenin yükselen, diğerinin ise alçalan olarak görüldüğüne dikkat çeker. Herhangi bir resimsel nesne, resmin sağ tarafında daha ağır görünür. Örneğin Rap-

hael'in *Sistine Madonna* tablosundaki Sixtus figürü tablo ters çevirerek sağa kaydırıldığında o kadar ağırlaşır ki tüm kompozisyon devriliyormuş gibi görünür (Şekil 15). Bu durum, görsel alanın sol ve sağ yarısında iki eşit nesne gösterildiğinde, sağdakinin daha büyük göründüğü yönündeki deneysel gözlemle uyumludur. Onların eşit görünmeleri için soldakinin boyutunun büyütülmesi gerekir.



Şekil 15

Bu araştırma, Mercedes Gaffron tarafından, özellikle de bir kitabında, daha ileri bir noktaya taşındı. Söz konusu kitap Rembrandt'ın gravürlerinde yatan gerçek anlamların, alıştığımız ters baskılar yoluyla değil, sanatçının onları çizdiği plakalar üzerinden izlendiğinde ortaya çıkacağını iddia eder. Gaffron'a göre gözlemci bir resmi sol tarafına bakıyormuş gibi deneyimler. Öznel olarak solla özdeşleşir ve orada görünen her şey büyük önem kazanır. Fotoğraflar ayna görüntüleri ile karşılaştırıldığında asimetrik bir sahnede ön plandaki bir nesne sol tarafta, sağ tarafta olduğundan daha yakın görünür. Tiyatroda perde kalktığında seyirci önce soluna bakma ve o tarafta beliren karakterlerle özdeşleşme eğilimindedir. Bu nedenle Alexander Dean'e göre sahne alanları arasında sol tarafın (izleyicinin bakış açısından) daha güçlü olduğu kabul edilir. Bir grup oyuncuda en soldaki oyuncu sahneye hâkimdir. Seyirci onunla özdeşleşir ve diğerlerini onun konumundan rakip olarak görür.

Gaffron bu olguyu konuşma, yazma ve okumayla ilgili yüksek beyin merkezlerini içeren sol beyin korteksinin baskınlığı ile ilişkilendirir. Bu baskınlık sol görme merkezi için de geçerli olduğunda "görsel verilere

ilişkin farkındalığımızda sağ görme alanı içinde algılananlar lehine bir fark oluşur". Bu durumda sağı görüş daha belirgin olacaktır, bu da orada görünen nesnelerin neden daha fazla göze çarptığını açıklar. Solda olup bitenlere yönelik artırılmış dikkat, bu asimetriyi telafi eder ve göz, ilk dikkatin verildiği yerden, en net görüş alanına doğru kendiliğinden hareket eder. Bu analiz doğruysa, sağ taraf, daha dikkat çekici olması ve bir nesnenin görsel ağırlığını artırmasıyla ayırt edilir çünkü dikkat merkezi görsel alanın sol tarafında olduğunda, "kaldıraç etkisi" sağdaki nesnelerin ağırlığını artırır. Sol taraf ise daha merkezî, daha önemli olması ve izleyicinin onunla özdeşleşmesiyle daha fazla vurgulanır ve böylece ayırt edilir. Grünewald'ın Isenheim sunağındaki *Çarmıha Gerilme* resminde, soldaki [Hz.] Meryem ve Evangelist grubu, merkezde yer alan [Hz.] İsa'nın yanında en büyük önemi üstlenirken, sağdaki Vaftizci Yahya asıl sahneyi işaret eden dikkat çekici habercidir. Bir oyuncu seyircinin sağından sahneye çıkarsa hemen fark edilir ama aksiyonun odak noktası merkezde değilse solda kalır. Geleneksel İngiliz pandomiminde seyircinin kendisini özdeşleştirmesi gereken Peri Kraliçesi her zaman soldan sahneye girerken İblis Kral seyircinin sağında kalan sufle tarafından alana giriş yapar.

Bir resim soldan sağa doğru "okunduğu" için, resimsel hareket sağa doğru daha kolay algılanır, algılanması daha az çaba gerektirir. Bunun aksine, sağdan sola doğru hareket eden bir sürücü görürsek daha fazla direncin üstesinden gelir, daha fazla çaba harcar ve bu nedenle daha yavaş gider gibi görürüz. Sanatçılar bazen bir etkiyi bazen de bir diğerini tercih ederler. Resimler aynadaki görüntüleriyle karşılaştırıldığında kolayca gözlemlenen bu olgu, psikolog H. C. van der Meer'in "başın otomatik hareketlerinin soldan sağa doğru daha çabuk (aksi yöne göre) gerçekleştirildiği" yönündeki bulgularıyla ilintili olabilir. Deneklerden biri soldan sağa, diğeri de sağdan sola doğru olan iki hareketin hızlarını karşılaştırmaları istediğinde, sola doğru hareketin daha hızlı yapıldığı söylenir. Öyleyse sola doğru hareketin daha güçlü bir direncin üstesinden gelmek demek olduğu düşünülebilir; akıntıyla birlikte sürüklenmek yerine akıntıya karşı kürek sallamak misali.

Kompozisyonları asimetrik yapan yön vektörünün göz hareketleriyle pek ilgisi olmadığına dikkat edilmelidir. Göz hareketlerinin izlerinden biliyoruz ki izleyiciler görsel bir sahneyi, başıboş göz gezdirerek ve büyük ilgi merkezlerine odaklanarak keşfederler. Sol-sağ vektörü bu keşif-

ten kaynaklanır, göz hareketlerinin yönünden değil. Keza yanal eğilimin el tercihi veya göz hâkimiyeti ile ilgili olduğuna dair herhangi bir somut kanıt da yoktur. Van der Meer, okuldaki eğitimin bunda bir miktar etkisi olabileceğini iddia eder. Nitekim kendisi, kısıtlı eğitime sahip kişilerin, resimdeki nesnelerde sağa doğru yönlendirilmiş gerilimi algılamaya üniversite öğrencilerinden daha az eğilimli olduğunu saptamıştır. Öte yandan Meer, sol-sağ vektörlere duyarlılığın on beş yaşında aniden ortaya çıktığını ve eğer okuma yazma eğitimi belirleyiciyse, bu yaşın garip bir şekilde geç bir yaş olduğunu da belirtir.

Denge ve İnsan Zihni

Ağırlığın görsel örüntülerde eşit olmayan bir şekilde dağıldığını ve bu örüntülere, soldan sağa doğru "hareketi" gösteren bir okun hâkim olduğunu belirtmiştik. Bu durum, belirli bir denge sağlanacaksa telafi edilmesi gereken bir dengesizlik unsuru olarak ortaya çıkar.

Sanatçılar neden denge sağlamaya çabalamalıdır? Bu soruya şimdiye kadar verdiğimiz yanıt şudur: Sanatçı, görsel bir sistemdeki çeşitli güçler arasındaki karşılıklı ilişkileri dengeleyerek ifadesini açık hâle getirir. Bir adım daha ileri giderek, insanın fiziksel ve zihinsel varlığının tüm evrelerinde bir denge arayışı içinde olduğunu ve aynı eğilimin sadece tüm organik yaşamda değil, fiziksel sistemlerde de gözlemlenebileceğini fark ederiz.

Fizikte termodinamiğin ikinci yasası olarak da bilinen entropi ilkesi, izole edilmiş herhangi bir sistemde birbirini izleyen her bir durumun aktif enerjide geri döndürülemez bir azalmayı temsil ettiğini öne sürer. Evren, dağılımdaki mevcut tüm asimetrilerin ortadan kalkacağı bir denge durumuna doğru yönelir ve aynı şey, dış etkilerden yeterince bağımsızlarsa, daha dar kapsamlı sistemler için de geçerlidir. Fizikçi L. L. Whyte'ın tüm doğal faaliyetlerin temelini oluşturduğuna inandığı "birleşik ilkeye" göre, "izole edilebilir sistemlerde asimetri azalır". Bu minvalde psikologlar da motivasyonu, "organizmanın istikrarın yeniden sağlamak için harekete geçmesine yol açan dengesizlik" diye tanımlamışlardır. Özellikle Freud "haz ilkesini", zihinsel olayların hoş olmayan gerilimlerle tetiklendiği ve gerilimin azalmasına yol açan bir seyir izlediği şeklinde yorumlamıştır. Sanatsal etkinliğin hem sanatçıda hem de tüketicide motivasyon sürecinin bir bileşeni olduğu söylenebilir ve bu hâliyle denge arayışına hizmet eder.

Yalnızca tabloların ve heykellerin değil, aynı zamanda binaların, mobilyaların ve çanak çömleklerin görsel görünümünde sağlanan denge, insanın daha geniş özlemlerinin bir yansımasıdır.

Ancak denge arayışı, genel anlamda insan motivasyonundaki ya da özel olarak sanattaki kontrol eğilimlerini tanımlamak için yeterli değildir. İnsanın doğal organizmasını ancak bir çakıl taşı su yüzeyinin dengeli huzurunu bozduğunda faaliyete geçen ve faaliyetini bu huzuru yeniden tesis etmekle sınırlayan durgun bir göle benzettiğimizde, bu organizmaya dair tek taraflı ve tahammül edilemeyecek kadar durağan bir anlayışla varırız. Freud bu görüşün radikal sonuçlarını kabul etmeye çok yakın bir yerde duruyordu. Kendisi, insanın temel içgüdülerini, tüm canlı maddelerin tutuculuğunun bir ifadesi, önceki duruma dönmeye yönelik içsel bir eğilim olarak tanımlamıştı. O, inorganik varoluşa dönüş çabası olan "ölüm içgüdüsüne" temel bir rol atfetti. Freud'un iktisat ilkesine göre insan her zaman olabildiğince az enerji harcamaya çalışır. Buna göre insan doğası gereği tembeldir.

Sahiden öyle midir? Bedensel ve ruhsal sağlığı iyi olan bir insan hareketsizlikte değil, hareket etmekte, eylemde bulunmakta, değişmekte, büyümekte, ilerlemekte, üretmekte, yaratmakta, keşfetmekte kendini doyuma ulaşmış hisseder. Hayatın mümkün olduğu kadar çabuk kendi kendine son verme girişimlerinden oluştuğu yolundaki garip düşüncenin hiçbir gerekçesi yoktur. Gerçekten de canlı organizmanın başlıca özelliği, çevresinden sürekli yeni enerji devşirerek evrensel entropi yasasına karşı çetin bir mücadele yürütmek suretiyle doğanın bir anormalliğini temsil etmesi olabilir.

Bu, dengenin önemini inkâr etmek demek değildir. Denge, yerine getirilecek herhangi bir dileğin, gerçekleştirilecek herhangi bir görevin, çözülecek herhangi bir sorunun nihai hedefi olmaya devam eder. Fakat yarış sadece zafer anı için yapılmaz. Dinamik konusunu işlediğim ileriki bir bölümde, aktif karşı ilkeyi açıklama fırsatı bulacağım. Yalnızca enerjik yaşam gücü ile dengeye yönelik eğilim arasındaki etkileşime bakarak insan zihnini harekete geçiren ve zihnin ürünlerine yansıyan dinamik hakkında daha eksiksiz bir kavrayışa ulaşabiliriz.

Sarı Sandalyede Madam Cézanne

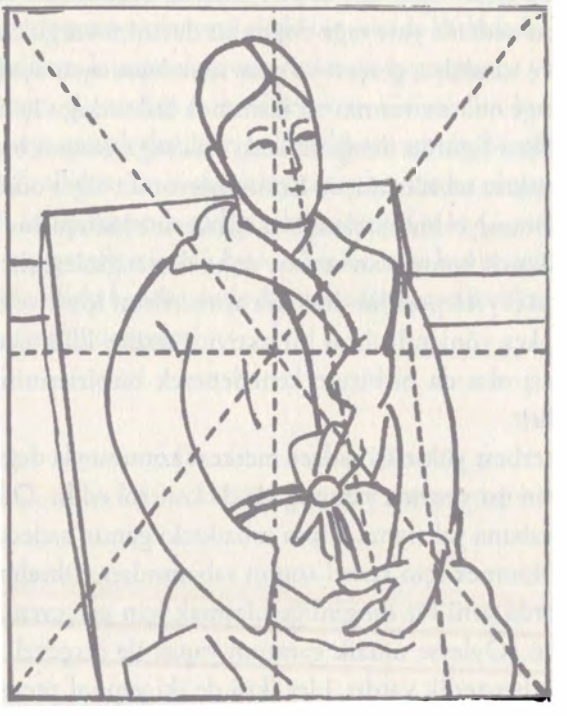
Şimdiye değin söylediklerimizden şu sonuç çıkıyor: Bir sanatçı denge ve uyumun eserini tekeline almasına izin verdiği takdirde insan deneyimini oldukça tek taraflı yorumlayacaktır. Sanatçı ancak önemli bir temaya biçim verme çabasında onlardan yardım alabilir. *Eserin anlamı, harekete geçiren ve dengeleyen güçlerin etkileşiminden doğar.*

Cézanne karısının sarı bir sandalyedeki portresini (Şekil 16) 1888-1890'da yapmıştır. Bu resme bakan kişinin hemen dikkatini çeken şey, dışsal dinginlik ve güçlü potansiyel faaliyetin birleşimidir. Sakin figür, bakışının yönünde baskı yapan bir enerjiyle yüklüdür. Figür sabit ve yerleşiktir ama aynı zamanda boşlukta asılıymış gibi hafiftir de. Ayağa kalkacakmış gibi ama aynı zamanda kendi içinde durağan. Dinginlik ile canlılığın, katılık ile bedensiz özgürlüğün bu ince karışımı, eserin temasını temsil eden güçlerin özgül düzenlenişi diye tanımlanabilir. Peki bu etki nasıl elde ediliyor?



Şekil 16. Paul Cézanne. *Sarı Sandalyede Madam Cézanne*, 1888-90. Art Institute, Chicago.

Resim, dik formata sahiptir ve orantısı yaklaşık 5:4'tür. Bu, tüm portreyi dikey yönde gerer ve figürün, sandalyenin ve başın dik duruşunu pekiştirir. Sandalye çerçeveden biraz daha incedir, figür de sandalyeden incedir. Bu, sandalyenin üzerindeki arka plandan ön plandaki figüre doğru artan bir incelik ölçeği yaratır. Buna karşılık, artan bir parlaklık ölçeği, duvardaki siyah şeritten sandalye ve figür aracılığıyla kompozisyonun iki odak noktası olan açık renkli yüz ve ellere doğru uzanır. Aynı zamanda omuzlar ve kollar, resmin orta bölümünün çevresinde bir oval oluşturur; bu oval, dikdörtgen şekilleri dengeleyen ve kafayla daha küçük bir ölçekte tekrarlanan bir denge merkezidir (Şekil 17).



Şekil 17

Duvardaki siyah şerit, arka planı iki yatay dikdörtgene ayırır. Her iki dikdörtgen de tüm çerçeveden enlemesine daha uzundur, alttaki dikdörtgen 3:2, üstteki ise 2:1 oranındadır. Bu da demektir ki bu dikdörtgenler yatay ekseni, sandalyenin dikey ekseni vurgulamasından daha güçlü bir şekil-

de vurgulamaktadır. Dikdörtgenler dikey eksene bir kontrpuan sağlasa da alttaki dikdörtgenin üsttekinden boylamasına daha uzun olması sayesinde bütünün yukarıya doğru hareketini destekler. Denman Ross'a göre göz, azalan aralıklar yönünde yani bu resimde yukarı doğru hareket eder.

Resmin üç ana düzlemi -duvar, sandalye, figür- en soldan en sağa doğru giden bir hareketle örtüşür. Sağa doğru olan bu yanal hareket, esasen resmin sol yarısında yer alan ve bu sayede geciktirici bir karşı hareket oluşturan sandalyenin konumu ile dengelenir. Öte yandan, figürün sandalyeye göre asimetrik konumlanışı sağa doğru baskın hareketi güçlendirir: Figür, sandalyenin esasen sağ yarısını işgal ederek öne doğru baskı yapar. Ayrıca, figürün kendisi de pek simetrik değildir, sol taraf biraz daha büyüktür, bu nedenle yine sağa doğru bir devinim vurgulanır.

Figür ve sandalye, çerçeveye göre neredeyse aynı açıda eğiktir. Öte yandan, denge noktası resmin alt kısmında bulunduğu için sandalye sola doğru eğilirken figürün denge noktası onu sağa yatıran baştır. Baş, merkezi dikeye sıkıca sabitlenmiştir. Kompozisyonun diğer odak noktası olan bir çift el, potansiyel bir hareketi ima edercesine hafifçe öne doğru itilmiştir. Ek bir ikincil kontrpuan temayı daha da zenginleştirir: Baş, durağan hâlde olsa da çeyrek profilin dinamik asimetrisini içerir ve dikkatli bakan gözlerde açıkça yönlendirilmiş bir aktivite sezilir. Eller ileri doğru hareket ettirilmiş olsa da birbirine kenetlenerek birbirlerinin hareketlerini sönümlendirir.

Başın serbest yükselişi sadece merkezî konumuyla değil aynı zamanda çerçevenin üst sınırına yakınlığıyla da kontrol edilir. O kadar yükselir ki yeni bir tabana yakalanır. Tıpkı müzikteki gamın sadece oktavda yeni bir tabana dönmek için temel tonun tabanından yükselmesi gibi, figür de üst kenarda yeni bir dinginliğe ulaşmak için çerçevenin alt tabanından yükselir. (Öyleyse müzik gamının yapısı ile çerçeveli kompozisyon arasında bir benzerlik vardır. Her ikisi de iki yapısal prensibi birleştirir: Aşağıdan yukarıya yükselişle şiddetin kademeli olarak artması ve alt ile üstün simetrisi; bu simetri tabandan yükseliş sonucunda yukarıda yeni bir tabana dönüşür. Durağanlık durumundan çıkmak, durağanlık durumuna dönüşün aynadaki görüntüsü hâline gelir.)

Cézanne'ın tablosuna ilişkin yukarıdaki çözümleme doğruysa, yalnızca yapıttaki dinamik ilişkilerin zenginliğine işaret etmekle kalmayacak, aynı zamanda bu ilişkilerin, tablonun teması ya da içeriği olarak

bizi etkileyen belirli durağanlık ve etkinlik dengesini nasıl kurduğunu da ortaya koyacaktır. Bu görsel kuvvetler modelinin içeriği nasıl yansıttığını anlamak, resmin sanatsal mükemmelliğini değerlendirmeye çalışırken yardımcı olur.

Bu noktada iki genel açıklama daha eklememiz gerekiyor. Birincisi, resmin konusu yapısal tasavvurun ayrılmaz bir parçasıdır. Şekiller ancak baş, gövde, eller, sandalye olarak tanındıkları için kompozisyonda kendi özel rollerini oynar. Başın zihni barındırması en az şekli, rengi veya konumu kadar önemlidir. Soyut bir örüntü olarak resmin biçimsel öğelerinin benzer bir anlamı iletmeleri için daha farklı olmaları gerekirdi. Resme bakan kişinin oturmakta olan orta yaşlı bir kadının neyi ifade ettiğine dair bilgisi, eserin daha derinde yatan anlamına güçlü bir şekilde katkıda bulunur.

İkinciye gelince, kompozisyonun nokta ve kontrpuana yani pek çok dengeleyici unsura dayandığı fark edilecektir. Gelgelelim bu karşıt kuvvetler çelişkili veya çatışık değildir; belirsizlik yaratmaz. Muğlaklık sanatsal ifadeyi allak bullak eder çünkü izleyicinin bir bütün oluşturmayan iki veya daha fazla iddia arasında gidip gelmesine yol açar. Genellikle resimsel kontrpuan hiyerarşiktir; yani, baskın bir kuvvete boyun eğen başka bir kuvvet sunar. Her ilişki kendi içinde dengesizdir; hepsi birlikte tüm eserin yapısı içinde birbirini dengeler.

2
ŞEKİL

"Bir nesne görüyorum." "Etrafımdaki dünyayı görüyorum." Bu ifadeler ne anlama geliyor? Gündelik hayatın amaçları açısından görme, temelde belirli bir şeyin belli bir yerde bulunduğunu ve belli bir şeyi yaptığını kişinin gözleriyle algılaması için pratik bir yönelim aracıdır. Bu, en düşük düzeyde bir teşhistir. Geceleri yatak odasına giren bir erkek, beyaz yastığın üzerinde bir karaltıyı algılayabilir; dolayısıyla karısının tanıdık bir yerde olduğunu "görebilir". Daha iyi aydınlatma koşullarında daha fazlasını görecektir ancak prensipte tanıdık bir ortamda yönelim yalnızca minimum ipucu gerektirir. Beyin hasarı nedeniyle görsel agnoziden (tanımazlık) mustarip bir kişi, daire veya üçgen gibi belli başlı şekilleri bile bir bakışta tanıma yeteneğini kaybedebilir; yine de bir işte çalışıp günlük hayatını idame ettirebilir. Fakat sokakta nasıl idare edecektir? "Kaldırımda her şey ince; bunlar insanlar; sokağın ortasında her şey çok gürültülü, hantal, uzun; bunlar otobüsler, arabalar olabilir." Çoğu insan, bozulmamış görme duyusunu günün büyük bölümünde bundan daha iyi bir avantaj elde etmek için kullanamaz.

Aktif Keşif Olarak Görme

Açıkçası, görme bundan daha fazlasını ifade edebilir. Görme neyi içeriyor? Fizikçilerin optik sürece ilişkin açıklamaları iyi bilinmektedir. Işık, ortamdaki nesneler tarafından yayılır veya yansıtılır. Göz merceği, bu nesnelerin görüntülerini retinaya yansıtır, retina da mesajı beyne iletir. Peki ya bu sürece karşılık gelen psikolojik deneyim? Fizyolojik olaylarla kurulan analojilere güvenmenin cazip bir yanı vardır. Retinadaki optik görüntü, her biri aldığı ışığın dalga boyuna ve yoğunluğuna tepki veren mikroskobik ölçekteki 130 milyon kadar reseptörü uyarır. Bu reseptörlerin pek çoğu işini bağımsız şekilde yapmaz. Reseptör takımları sinirsel bağlantılarla kurulur. Nitekim retinadaki reseptör takımlarının belli hareketlere, kenarlara, nesne türlerine tepki vermek için iş birliği yaptıkları, en azından bazı hayvanların gözlerinden bilinmektedir. Buna rağmen tekil uyaranların sonsuzluğunu gördüğümüz nesnelere dönüştürmek için bazı düzenleyici ilkelere ihtiyaç vardır.

Fizyolojik mekanizmalara dair bu açıklamalardan yola çıkılarak şekil algısının birbiriyle ilişkili süreçlerinin neredeyse tamamen pasif olduğu ve en küçük öğelerin kaydedilmesinden daha büyük birimlerin birleştirilmesine kadar doğrusal bir şekilde ilerlediği sonucuna varılabilir. Bu iki varsayım da yanıltıcıdır. Öncelikle, görüntüler dünyası tastamam duyarlı bir organın üzerine basitçe kendini nakşetmez. Bunun yerine bir nesneye bakarken ona doğru uzanırız. Görünmez bir parmakla çevremizdeki boşlukta hareket eder, şeylerin bulunduğu uzak yerlere gider, onlara dokunur, onları yakalar, yüzeylerini tarar, sınırlarını yoklar, dokularını keşfederiz. Şekilleri algılamak son derece aktif bir uğraştır.

Bu deneyimden etkilenen ilk düşünürler, fiziksel görme sürecini buna göre tanımladılar. Örneğin Platon, *Timaeus* kitabında insan vücudunu ısıtan nazik ateşin gözlerden pürüzsüz ve yoğun bir ışık demetiyle dışarı aktığını iddia eder. Böylece gözlemci ile gözlemlenen şey arasında somut bir köprü kurulur ve nesneden yayılan ışık akımı bu köprüden geçerek gözlere ve dolayısıyla ruha ulaşır. İlkel optiğin miadı dolmuştur, fakat ondan neşet ettiği deneyim hâlâ canlıdır ve şiirsel betimlemede hâlâ apaçık ifadesini bulur. Örneğin, T. S. Eliot şöyle der: "Ve geçip gitti görülmemiş bir göz ışını çünkü o güller bakılmış olan çiçeklerin biçimini almıştı."

Temelleri Kavramak

Görme aktif bir kavrayışsa, neyi kavramaktadır? Sayısız bilgi unsurunun tümünü mü? Ya da bazılarını mı? Bir gözlemci bir nesneyi dikkatle incelediğinde, gözlerinin çok küçük ayrıntıları görmeye elverişli donanıma sahip olduğunu fark eder. Yine de görsel algı, her şeyi tarafsız bir şekilde kaydeden bir fotoğraf makinesinin mekanik sadakatiyle gerçekleşmez; makine fotoğraf için poz veren kişinin gözlerini ve ağzını oluşturan minik şekil ve renk parçalarının tamamıyla birlikte kişinin yanlışlıkla başının arkasından görünen telefonu da kaydeder. Baktığımızda ne görüyoruz?

Görmek, nesnelerin göze çarpan bazı özelliklerini -gökyüzünün maviliğini, kuğunun boynunun kıvrımını, kitabın dikdörtgenliğini, bir metal parçasının parlaklığını, sigaranın düzlüğünü- kavramak demektir. Birkaç basit çizgi ve nokta kolayca "yüz" diye kabul edilir, yalnızca kendi aralarında bu tür bir "işaret dili" üzerinden anlaştıkları farz edilen medeni Batılılar tarafından değil, aynı zamanda bebekler, vahşiler ve hayvanlar tarafından da. Köhler, göz yerine siyah düğmeler olan "fevkalade ilkel kılıklı doldurulmuş oyuncakları" şempanzelerine göstererek hayvancağızları dehşete düşürürdü. Zeki bir karikatürist, iyi seçilmiş birkaç satırla bir kişinin konuşan suretini yaratabilir. Öte taraftan uzak mesafedeki bir tanıdığımızı, en temel orantılardan veya hareketlerden başka bir şeyle seçemeyiz.

Göze çarpan birkaç özellik yalnızca algılanan bir nesnenin ne olduğunu teşhis etmekle kalmaz, aynı zamanda onun eksiksiz, bütün bir örüntü olarak görünmesini de sağlar. Bu sadece bir bütün olarak nesneye ilişkin imgemiz için değil, aynı zamanda dikkatimizin odaklandığı herhangi bir münferit parça için de geçerlidir. Bir insan yüzü, tıpkı tüm vücut gibi, içine daha fazla ayrıntının yerleştirilebileceği temel bileşenlerin -gözler, burun, ağız- genel bir yapısı olarak kavranır. Bir kişinin gözüne odaklanmaya karar verirsek, o gözü de bütünlüklü bir yapı olarak algılarız: göz kapaklarının kayık şeklindeki kamçılı çerçevesiyle çevrelenmiş, merkezinde siyah gözbebeği olan dairesel iris.

Görme duyusunun ayrıntıları ihmal ettiğini kesinlikle söylemiyorum. Aksine, küçük çocuklar bile tanıdıkları şeylerin görünümündeki ufak değişiklikleri fark ederler. Bir yüzün yorgun veya endişeli görünmesine neden olan kas gerginliği veya cilt rengindeki en küçük değişiklikler anında gözlemlenir. Bununla birlikte, izleyici, genel görünümdeki değ-

şikliğe neyin sebep olduğunu tam olarak kestiremeyebilir çünkü durumu açığa vuran işaretler bütünlüklü bir çerçeveye güzelce sığar. Gözlemlenen şey bu bütünlükten yoksun kaldığında yani parçaların bir araya gelmesi olarak görüldüğünde, ayrıntılar anlamını yitirir ve bütün tanınmaz hâle gelir. Bu genellikle, göze çarpan şekillerin hiçbir örüntüsünün belirsiz ve karmaşık nüanslar yığınını düzenleyemediği anlık görüntüler için geçerlidir. Antropologlar, fotoğrafçılığa aşina olmayan gruplardaki insanların girift şekillerini deşifre etmeyi öğrendiğimiz için bize çok "gerçekçi" görünen resimlerdeki insan figürlerini teşhis etmede güçlük çektiklerini görünce şaşırdılar.

Algısal Kavramlar

Organik gelişimde algının, göze çarpan yapısal özelliklerin kavranmasıyla başladığına dair sağlam kanıtlar mevcut. Örneğin iki yaşındaki çocuklar ve şempanzeler kendilerine sunulan iki kutudan belli bir boyut ve şekle sahip olanının her zaman leziz yiyecekler içerdiğini öğrendiklerinde, bu bilgilerini çok farklı görünüme sahip üçgenlere uygulamakta hiç zorluk çekmediler. Üçgen küçültüldü, büyütüldü veya ters çevrildi. Beyaz zemin üzerinde siyah bir üçgen, siyah zemin üzerinde beyaz bir üçgenle veya çerçeveli bir üçgen düz bir üçgenle değiştirildi. Görünüşe bakılırsa bu değişiklikler tanımayı engellemiyordu. Sıçanlarda da benzer sonuçlar elde edildi. Lashley, bu türden basit yer değiştirmelerin "böceklerden primatlara kadar evrensel olduğunu" ileri sürer.

Bu tür davranışların ortaya çıkardığı algısal süreç, psikologlar tarafından hâlâ "genelleme" diye anılmaktadır. Bu terim, uygulandığı deneylerle çürütülmüş teorik bir yaklaşımın kalıntısıdır. Ortak özelliklerini ancak zihinsel olarak kavram oluşturabilen varlıkların fark edebileceği tekil vakaların kaydedilmesiyle algının başladığı varsayılmıştı. Bu nedenle yapısal büyüklüğün, yön ve renk bakımından farklı olan üçgenlerin benzerliğinin, yalnızca beyinleri çeşitli tekil gözlemlerden genel üçgen kavramını türetecek kadar gelişmiş olan gözlemciler tarafından keşfedilebileceği düşünülüyordu. Mantıksal soyutlama konusunda eğitim almamış küçük çocukların ve hayvanların bu tür işleri zorlanmadan yerine getirmeleri şaşırtıcı bir sürpriz oldu.

Deneysel bulgular, algı kuramında tam bir dönüş gerektiriyordu. Görmeyi özelden genele doğru ilerleyen bir süreç olarak düşünmek artık mümkün görünmüyordu. Tam tersine, genel yapısal özelliklerin algının birincil verileri olduğu apaçık hâle geldi; öyle ki üçgensellik düşünsel soyutlamanın geç bir ürünü değil, tekil ayrıntıların kaydedilmesinden daha temel ve doğrudan bir deneyimi olarak görülmeye başlandı. Küçük çocuk bir köpeği diğerinden ayırt edebilme aşamasına gelmeden önce "köpekliği" görür. Şimdi, bu psikolojik keşfin sanatsal formun anlaşılmasında belirleyici bir öneme sahip oluşu üzerinde duracağım.

Yeni kuramlar ortaya tuhaf bir problem çıkardı. Algının oluşturduğu düşünülen genel yapısal özelliklerin, herhangi bir uyaran örüntüsü tarafından açıkça sağlanmadığı ortadadır. Örneğin, bir insan kafası veya birkaç kafa yuvarlak şekilde görülüyorsa, bu yuvarlaklık uyaranın bir parçası değildir. Her kafa ve yuvarlaklığın kendine özgü karmaşık bir taslağı vardır. Eğer bu yuvarlaklık sadece zihinsel yolla çıkarsanmakla kalmayıp fiilen görülebiliyorsa, algıya nasıl giriyor? Bu sorunun makul cevabı şudur: Uyaranın düzeni, algısal sürece, yalnızca beyinde genel duyu kategorilerinin spesifik bir modelini uyandırması ile girer. Bu model, "uyarımı" temsil eder; tıpkı bilimsel bir tanımda, genel kavramlardan oluşan bir ağın gözlemlenen bir olguyu "temsil etmesi" gibi. Nasıl ki bilimsel kavramların esas doğası, olgunun "kendisini" ele geçirme olasılığını dışlıyorsa, algılar da uyaran maddenin "kendisini" ne tamamen ne de kısmen içerebilir. Bir bilim insanının bir elmaya en yakın erişimi, onun ağırlığını, büyüklüğünü, şeklini, yerini ve tadını saptamaktır. Bir algının "elma" uyaranına ulaşabileceği en yakın nokta, onu yuvarlaklık, ağırlık, meyvemsi tat ve yeşillik gibi genel duyusal niteliklerin spesifik bir modeli aracılığıyla temsil ettiği andır.

Basit, düzenli bir şekle -diyelim ki bir kareye- baktığımız sürece, algının bu biçimlendirici etkinliği görünür hâle gelmez. Karelik tam anlamıyla uyarana verilmiş bir direktif gibi görünüyor. Ama enikonu tanımlanmış, insan yapımı şekillerin dünyasından çıkıp gerçek bir manzaraya bakarsak ne görürüz? Muhtemelen son derece kaotik bir ağaç ve çalı yığını. Bazı ağaç gövdeleri ve dallar, gözlerin ilişebileceği kesin yönlere işaret edebilir. Öte taraftan bir ağaçlık veya çalılık kişiye açıkça seçilebilir bir küre veya koni şekli de sunabilir. Yapraklılığın ve yeşilliğin genel dokusunu da algılayabiliriz; gelgelelim manzarada gözlerin algılayamayacağı

birçok şey de vardır. Bütün bir panorama ancak tüm yönlerin, boyutların, geometrik şekillerin, renklerin veya dokuların bir düzeni olarak görülebildiği ölçüde "gerçekten" algılanabilir.

Bu tespit geçerliyse algılamanın, "algısal kavramların" oluşumundan ibaret olduğunu söylemek zorunda kalırız. Genel standartlara göre bu rahatsız edici bir terminolojidir çünkü duyuların somutla sınırlıyken kavramların soyutla ilgilendiği farz edilir. Bununla birlikte yukarıda tarif edildiği hâliyle görme süreci, kavram oluşturma koşullarını karşılıyor gibidir. Görme, yalnızca eldeki tekil duruma değil, aynı zamanda belirsiz sayıda diğer benzer durumlara da uygulanabilen, genel formların uygun modelini yaratarak deneyimi oluşturan materyalle ilgilenir.

"Kavram" kelimesini kullanırken algılamanın zihinsel bir işlem olduğunu kesinlikle kastetmiyoruz. Söz konusu süreçlerin, sinir sisteminin görsel bölgesinde meydana geldiği düşünülmelidir. Ancak *kavram* terimi, duyuların temel etkinlikleri ile daha yüksek düşünme veya muhakeme etkinlikleri arasında çarpıcı bir benzerliğin bulunduğunu öne sürmeyi amaçlar. Bu benzerlik o kadar büyüktür ki pek çok psikolog, duyuların edimlerini, akıl tarafından onlara sunulduğu varsayılan gizli yardıma bağlamıştır. Bu psikologlar, bilinçdışı çıkarımlardan veya hesaplamalardan söz etmişlerdir çünkü algının kendisinin dış dünyanın etkilerini mekanik şekilde kaydetmekten başka bir şey yapamayacağı kanısındaydılar. Şimdi aynı mekanizmalar hem algısal hem de zihinsel düzeyde çalışıyor gibi görünmektedir, bu nedenle kavram, yargı, mantık, soyutlama, çıkarım ve hesaplama gibi terimlere duyuların çalışmasını açıklamak için ihtiyaç duyulur.

O hâlde, son zamanlardaki psikolojik düşünce, görmeyi insan zihninin yaratıcı bir faaliyeti olarak adlandırmaya bizi teşvik eder. Algılama, akıl yürütme alanında idrak diye bilinen şeyi duyusal düzeyde gerçekleştirir. Her insanın görme yetisi, sanatçının düzenlenmiş form aracılığıyla deneyimi yerli yerinde yorumlayan modeller üretme yönünde haklı olarak, hayranlık uyandıran kapasitesini mütevazı ölçüde sezer. Görme yetisi içgörüdür.

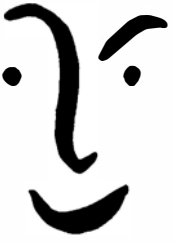
Şekil Nedir?

Bir nesnenin fiziksel şekli sınırları tarafından belirlenir; bir kâğıt parçasının dikdörtgen kenarı, bir koninin kenarlarını ve tabanını sınırlayan iki yüzey gibi. Diğer uzamsal veçheler genellikle fiziksel şeklin özellikleri diye kabul edilmez: nesnenin baş yukarı mı; yoksa baş aşağı mı yerleştirildiği veya yakınlarda başka nesnelerin olup olmadığı gibi. Buna karşın algısal şekil, uzamsal yönelim veya çevre değiştiğinde önemli ölçüde farklılaşabilir. Görsel şekiller birbirini etkiler. Ayrıca daha sonra (Şekil 69) göreceğimiz üzere, bir nesnenin şekli yalnızca sınırları tarafından belirlenmez; sınırların yarattığı görsel kuvvetlerin iskeleti de sınırların görülme biçimini etkileyebilir. Algısal şekil fiziksel nesne, bilgi aktarıcısı olarak işlev gören ışık ortamı ile bakanın sinir sisteminde hüküm süren koşullar arasındaki etkileşimin bir sonucudur. Işık, saydam veya şeffaf dediğimiz nesneler dışındaki nesneleri katetmez. Bu demek oluyor ki gözler içsel şekiller değil de sadece dışsal şekiller hakkında bilgi alır. Ayrıca ışık düz çizgiler hâlinde ilerler, bu nedenle retina üzerinde oluşan izdüşümler yalnızca dış yüzeyin gözlere düz çizgilerle ilişen kısımlarına karşılık gelir. Bir geminin önden görünüşü ile yandan görünüşünün birbirinden alabildiğine farklı oluşu gibi.

Öte yandan gördüğümüz bir nesnenin şekli, yalnızca belirli bir anda retinada oluşan izdüşümüne bağlı değildir. Açıkça söylemek gerekirse görüntü, hayatımız boyunca o nesneyle veya o tür bir nesneyle yaşadığımız görsel deneyimlerin toplamı tarafından belirlenir. Örneğin bize hepi topu içi boş bir artık olduğunu bildiğimiz bir kavun, eksik kısmı görünmeyen yarım bir kabuk gösterilirse ilgili nesne, o yüzeyde bize aynı görüntüyü sunan tam bir kavundan epey farklı görünebilir. Benzer şekilde motor taşımadığı bilinen bir araba, motor taşıdığı bilinen bir arabadan farklı görünebilir.

Hakeza eğer bir kişi deneyimlediği bir şeyin resmini yaparsa şeklin ne kadarını resme dâhil edeceğini seçebilir. Rönesans akımıyla oluşan Batı tarzı resim, şekli, sabit bir gözlem noktasından görülebilenle sınırlamıştır. Mısırlılar, Amerikan Kızılderilileri ve kübistler bu kısıtlamayı aşmışlardır. Çocuklar anne karnındaki bebeği çizerler, ormancılar kanguruyu resmederken iç organlarını ve bağırsaklarını dâhil ederler ve nihayet kör bir heykeltıraş kilden bir kafadaki göz boşluklarını oyar ve sonra oralara yuvarlak gözbebekleri yerleştirir. Ayrıca söylediklerimden, bir nesnenin

sınırları göz ardı edildiği hâlde onun tanınabilir bir resminin çizilebileceği sonucu da çıkar (Şekil 18). Kendisine döner bir merdivenin neye benzediği sorulan bir kişi, parmağıyla küçük bir spiral çizdiğinde, taslağı değil de aslında nesnede var olmayan karakteristik ana ekseni çizer. Dolayısıyla bir nesnenin şekli, temel addedilen uzamsal özelliklerle resmedilir.



Şekil 18

Geçmişin Etkisi

Her görsel deneyim, bir uzay ve zaman bağlamına gömülüdür. Nesnelerin görünümü, uzaydaki komşu nesnelerin görünümünden etkilendiği gibi, zamanda kendisinden önce gelen görüntülerden de etkilenir. Ancak bu etkileri kabul etmek, bir nesneyi çevreleyen her şeyin onun şeklini ve rengini otomatik olarak değiştirdiğini veya argümanı en uç noktasına kadar götürürsek, bir nesnenin görünümünün ona tesir eden tüm etkilerin salt bir ürünü olduğunu söylemek değildir. Böyle bir fikir uzamsal ilişkilere uygulandığında bariz bir şekilde saçmalaşır; yine de zaman içinde ilişkilere sık sık uygulanmıştır. Bir kişinin şimdi gördüğü şeyin basitçe geçmişte gördüğünden başka bir şey olmadığı söylenir. Şekil 24'deki dört noktayı şimdi bir kare olarak algılıyorsam bunun nedeni, geçmişte birçok kare görmüş olmamdır.



Şekil 19

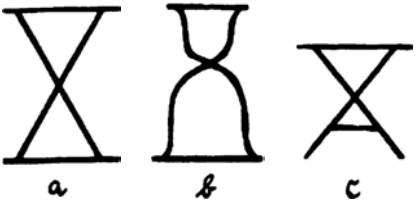
Şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasındaki şekil ilişkileri naifliğe kaçmadan ele alınmalıdır. Birincisi, bir noktada bir başlangıç olması gerektiğini kabullenmeden, işi geçmiş günlere havale etmeye devam edemeyiz. Gaetano Kanizsa, bunu şöyle ifade eder: "Çevremizdeki şeylere tam anlamıyla aşina olabildik çünkü onlar, kendilerini deneyimden önce ve deneyimden bağımsız olarak hareket eden algısal düzenin güçleri aracılığıyla bizim için oluşturdular ve bu sayede onları deneyimlememize olanak tanıdılar." İkinci olarak, mevcut nesnenin şekli ile geçmişte görülen şeylerin şekli arasındaki etkileşim otomatik değildir, her yerde gerçekleşmez ve bu durum onlar arasında bir ilişkinin algılanıp algılanmadığına bağlıdır. Örneğin tek başına Şekil 19d, dikey bir çizgiye bağlı bir üçgene benzer. Ancak Şekil 19a, b ve c'nin eşliğinde, muhtemelen bir duvarın arkasında kaybolmak üzere olan bir karenin köşesi olarak görülecektir. Bu etki, Şekil 19'da olduğu gibi, uzamsal bağlamla veya daha inandırıcı bir şekilde zamansal bağlamla yaratılır, örneğin a, b, c, d bir animasyon filminin aşamaları olarak birbirini takip ederse. Söz konusu etki, yeterince güçlü bir yapısal benzerlik figürlerinin birbirine bağlamasından kaynaklanır. Benzer şekilde Şekil 20'nin bir pencerenin arkasından geçen bir zürafayı temsil ettiği söylendiğinde şekil aniden değişebilir. Burada sözel betimleme, resimle temas kurmaya yetecek kadar çizimi andıran görsel bir bellek izini harekete geçirir.



Şekil 20

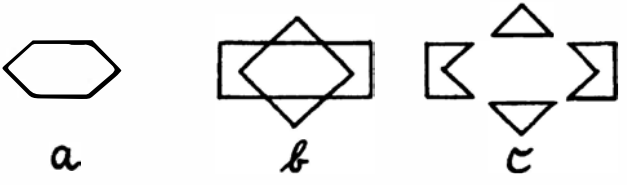
Tüm psikoloji öğrencilerinin aşina olduğu bir deneyde belirsiz şekillerin algılanmasının ve yeniden çizilmesinin sözlü talimatlardan etkilendiği ortaya çıkmıştır. Örneğin özneye ekranda kısa süreliğine bir kum saatinin görüneceği söylendiğinde Şekil 21a, 21b olarak yeniden çizilirken, özne bir masa beklediğinde c ortaya çıkmıştır. Bu tür deneyler, gördüğü-

müz şeyin, daha önce gördüğümüz şey tarafından büsbütün belirlendiğini kanıtlamaz, bırakın böyle bir belirlemenin dil tarafından yapılması şöyle dursun, söz konusu deneyler, tanıdık nesnelerin hafıza izlerinin algıladığımız şekli etkileyebileceğini ve yapısı izin verirse onu bize oldukça farklı şekillerde gösterebileceğini kanıtlamaktadır. Çoğu uyaran örüntüsü bir şekilde belirsizdir. Şekil 21a, farklı şekillerde okunabilir çünkü geçmiş deneyim ve beklentilerin bir kum saati mi; yoksa bir masa mı görüldüğünü belirleyebileceği bir özgürlük alanı sunar. Ne var ki geçmişin gücü, Şekil 21a'yı bir zürafa olarak görmemizi sağlayamaz.

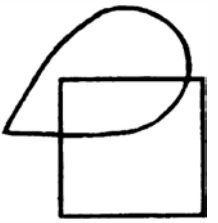


Şekil 21

Diğer deneyler, verili bir figürün gözlemcilere yüzlerce kez gösterilmesine rağmen, yeni bir bağlamda sunulduğunda yine de görünmez kalabileceğini ortaya koymuştur. Örneğin, Şekil 22a iyice öğrenildikten sonra b, c'de gösterildiği gibi diğer şekillerle çevrili tanıdık bir altıgen olarak değil, bir dikdörtgen ve bir kare olarak görünür kendiliğinden. Ayrıca gözlemcinin Şekil 23'teki iyi tanınan kareyi kendiliğinden görmesi de olası değildir. Bu gibi durumlarda eski bağlantıları devre dışı bırakıp yenilerini devreye sokarak, açıları kesişmelere çevirerek ve benzeşimleri, yapısal eksenleri ve simetrileri manipüle ederek kamuflaj sağlanır. Aşırı zengin bir geçmiş deneyim bile bu tür hilelere karşı koyamaz. Elbette kareler ve dikdörtgenler, altıgenler ve dörtgenler kadar tanıdıktır. Burada önemli olan, verilen düzenlemenin hangi yapıları tercih ettiğidir.



Şekil 22



Şekil 23

Güçlü bir kişisel ihtiyaç, gözlemcinin verili algısal özelliklere sahip nesneleri görmek istemesine neden olduğunda hafızanın etkisi artar. Gornbrich şöyle der: "Bir nesnenin bizimle biyolojik ilgisi ne kadar büyükse, onu tanımaya o kadar çok uyum sağlarız ve bu nedenle biçimsel benzeşim standartlarımız o kadar esnek olur." Bir sokak köşesinde kız arkadaşını bekleyen bir adam, yaklaşan hemen her kadında onu görecektir ve bu hafıza izinin tiranlığı, dakikalar geçtikçe daha da güçlenecektir. Bir psikanalist, her sanat eserinde üreme organlarını ve rahimleri görecektir. İhtiyaçların algıya uyguladığı baskı, psikologlar tarafından Rorschach testinde kullanılır. Bu testte kullanılan mürekkep lekelerinin yapısal belirsizliği, çok çeşitli yorumlara olanak tanır, böylece tekil gözlemci muhtemelen kendi zihinsel durumuna işaret eden bir yorumu kendiliğinden seçer.

Şekli Görmek

Şekli temsil eden uzamsal özellikler nasıl tanımlanabilir? En doğru yol, bu özellikleri oluşturan tüm noktaların yerlerini belirlemek gibi görünebilir. Leon Battista Alberti, *Della Statua* adlı kitabında, bu yöntemi Rönesans heykeltıraşlarına şiddetle tavsiye etmiştir. Cetvel, iletki ve çekül aracılığıyla, heykelin herhangi bir noktası açılar ve mesafeler açısından tanımlanabilir. Bu tür ölçümler yeterli sayıda yapıldığında, heykelin bir kopyası çıkarılabilir yahut figürün yarısının Paros Adası'nda, diğer yarısını da Carrara Dağları'nda yapılabileceğini ve bu durumda bile parçaların birbirine uyacağını söyler Alberti. Münferit bir nesnenin çoğaltılmasına izin vermesi ama sonucun sürpriz olması bu yöntemin ayırt edici özelliğidir. Sonuç bilinmeden önce yapılması gereken ölçümlerden heykelin şeklinin doğası hiçbir surette anlaşılamaz.

Bu yöntem analitik geometrideki yönteme çok benzer. Buna göre bir figürün şeklini belirlemek için şekli oluşturan noktalar, dikey (y) ve yatay (x) kartezyen koordinatlara olan mesafeleriyle uzamsal açıdan tanımlanır. Burada da yeterli sayıda ölçüm, şeklin oluşturulmasına olanak tanıyacaktır. Öte yandan geometrici mümkün olduğunda birbiriyle ilgisiz verileri salt biriktirmenin ötesine geçecektir. Figürün herhangi bir noktasının yerini gösteren bir formül bulmaya çalışacaktır; yani genel bir yapı kanunu aranacaktır. Örneğin r yarıçaplı bir çemberin denklemi şöyledir:

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

Dairenin merkezi y ekseninden a uzaklığında, x eksenindense b uzaklığında bulunmaktadır. Öte yandan bu türden bir formül bile toplamı bir daire oluşturan sonsuz sayıda noktanın konumlarını özetlemekten fazlasını yapmaz. Ortaya çıkan figürün doğası hakkında bize pek bir şey söylemez.

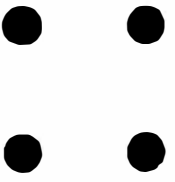
Görme duyusu şekli nasıl algılar? Sağlıklı bir sinir sistemine sahip hiç kimse, parçalarının izini sürerek ve onları bir araya getirerek şekli kavrayamaz. Daha önce bahsettiğim görsel agnozi, bir şekli bir bütün olarak kavramada patolojik bir yetersizliktir. Bu durumdan mustarip biri, baş veya parmak hareketleriyle bir taslağı takip edebilir ve ardından keşiflerinin toplamından, bütünün örneğin bir üçgen olması gerektiği sonucuna varabilir. Fakat o bir üçgen göremez; yabancı bir kasabanın labirentinde dolaşırken dolambaçlı yolunu zihninde yeniden inşa ederek bir tür daire içinde yürüdüğü sonucuna varan turistin bu yaptığından daha fazlasını yapamaz.

Normal görme duyusu böyle bir şey yapmaz. Çoğu zaman şekli hemen kavrar. Genel bir örüntü yakalar. İyi de bu örüntü nasıl belirlenir? Retinalara yansıtılan uyaran ile bu yansıtmayı işleyen sinir sistemi buluştuğunda bilinçte beliren şekli oluşturan nedir? Kabataslak basit bir figüre baktığımızda bir sorun yoktur, fazla bir seçenek de yok gibi görünür. Yine de Şekil 24'deki dört noktayı Şekil 25a'daki gibi bir kare olarak görme eğilimindeyiz de neden yan yatmış bir baklava deseni ya da yan profilden bir yüz olarak (Şekil 25b, c) görme eğiliminde değiliz, son şekillerin tümü de dört noktayı içermesine rağmen?

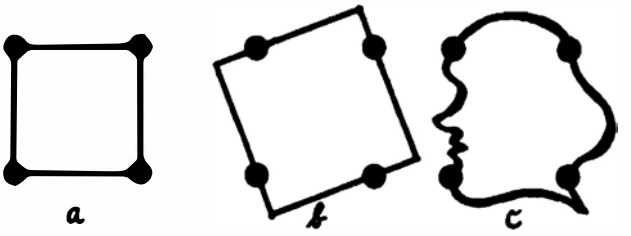
Şekil 24'e dört nokta daha eklenirse kare artık kaybolur ve sekizgen, hatta dairesel bir şekil belirir (Şekil 26). Şekil 27'de gösterilen haçların merkezlerinde dairesel veya kare şekilli bir kontur izi olmamasına rağmen

beyaz daireler veya -bazı gözlemcilere göre- kareler görünmektedir. Neden diğer şekillerden ziyade daireler ve kareler?

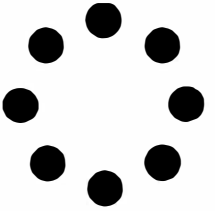
Bu türden olguların açıklamaları, gestalt psikologlarının görsel algının temel yasası diye tanımladıkları yasayla yapılır: *Herhangi bir uyaran örüntüsü, ortaya çıkan yapı, mevcut koşulların izin verdiği ölçüde basit olacak şekilde görülmeye yatkındır.*



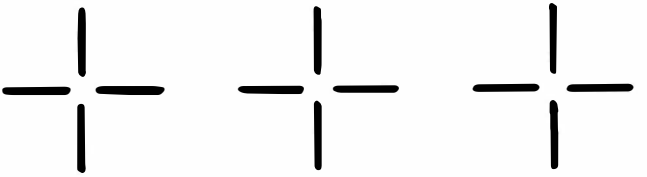
Şekil 24



Şekil 25



Şekil 26
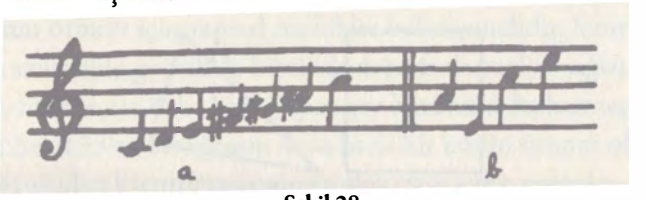


Şekil 27

Basitlik

Basitlikten ne anlıyoruz? Öncelikle basitlik, kendisine sunulanı anlamakta zorluk çekmeyen bir gözlemcinin öznel deneyimi ve yargısı diye tanımlanabilir. Spinoza'nın düzen hakkında söyledikleri basitliğe uygulanabilir. *Etik* kitabındaki bir pasaja göre bu şeyler veya onların doğaları hakkında hiçbir şey bilmememize rağmen, şeylerin kendilerinde bir düzen olduğuna kesinlikle inanırız. "Zira şeyler, duyularımızla bize temsil edildiklerinde kolayca zihnimizde canlandırabildiğimiz ve neticede kolayca hatırlayabildiğimiz bir şekilde düzenlendiğinde, onlara düzenli ve tersi durumdaysa düzensiz veya karman çorman deriz." Bir deneyci, belirli örüntülerin gözlemcilere ne kadar kolay veya zor geldiğini saptamak için nesnel kriterler kullanabilir. Örneğin Christopher Alexander ve Susan Carey, şu soruları sorarlar: Bir örüntü koleksiyonunda, hangi örüntü en çabuk tanınabilir? Örüntüler, görünür basitlik sırasına göre nasıl sıralanır? Hangi örüntülerin hatırlanması en kolaydır? Diğerleriyle karıştırılma olasılığı en yüksek olan örüntüler hangileridir? Kelimelerle tarif edilmesi en kolay olan örüntü hangisidir?

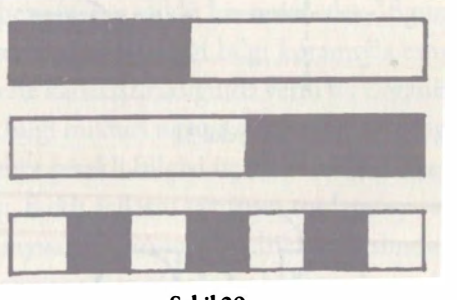
Bu tür deneylerde kaydedilen öznel tepkiler, sorunumuzun yalnızca bir yönünü temsil eder. Bizim ayrıca görsel nesnelerin biçimsel özelliklerini analiz ederek nesnel basitliğini de belirlememiz gerekir. Nesnel basitlik ve öznel basitlik her zaman paralel gitmez. Bir izleyici, bir heykeli karmaşıklığının farkında olmadığı için basit bulabilir ya da orta derecede ayrıntılı yapılarla bile çok az aşina olduğu için onu kafa karıştırıcı derecede karmaşık bulabilir yahut sırf şeyleri şekillendirmenin yeni, "modern" bir üslubuna -bu üslup kendi içinde basit olsa da- alışık olmadığı için kafası karışmış olabilir. Münferit izleyicilerin nasıl tepki verdiğinden bağımsız olarak şu soruyu sorabiliriz: Bir örüntüyü oluşturan şekillerin analizi ile basitlik nasıl belirlenebilir? Cezbedici ölçüde yalın ve kesin bir yaklaşım, yalnızca öğelerin sayısını saymak olacaktır: Bu resim kaç çizgiden veya renkten oluşur? Ne var ki böyle bir kriter yanıltıcıdır. Öğelerin sayısının bütünün basitliği üzerinde bir etkisi olduğu kabul edilir, fakat Şekil 28'deki müzikal örneklerin gösterdiği gibi, daha uzun dizi, daha kısa olandan daha basit olabilir. Tam ölçeğinin (a) yedi öğesi, aynı yönde eşit adımlarla büyüyen bir model içinde birleştirilmiştir. Bu diziyi kendi başına ele alırsak -örneğin, diyatonik makamla ilişki kurmadan- kesinlikle

Şekil 28b'deki alçalan dördüncü aralık, yükselen altıncı aralık ve yükselen üçüncü aralıktan ibaret dört perdeli temadan daha basit bir yapı ile karşılaşırız. Zikrettiğimiz tema iki farklı yön ve üç farklı aralık kullanır ancak yapısı daha karmaşıktır.



Şekil 28

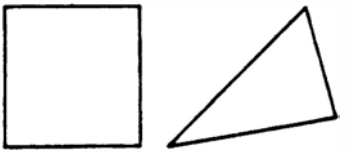
Temel bir görsel örnek, Alexander ve Carey'nin az önce bahsettiğimiz, üç siyah ve dört beyaz kareden oluşan yatay bir sıranın kullanıldığı deneyinde bulunabilir. Burada elde edilebilecek en küçük parça sayısı ikidir: dört beyaz kareden oluşan bir çubuğa bitişik üç siyah kareden oluşan bir çubuk (Şekil 29). Aslında denekler, siyah çubuk soldaysa bu düzenlemeyi 35 olası kombinasyon arasında en basit ikinci kombinasyon; beyaz çubuk solda olduğunda ise dördüncü en basit kombinasyon olarak değerlendirdiler. Her ikisinde de daha basit düzenlemenin mümkün olan en fazla sayıda birimi içeren düzenleme olduğu kabul edildi: siyah ve beyaz karelerin düzenli değişimi, mümkün olan en basit yapı olarak değerlendirildi.



Şekil 29

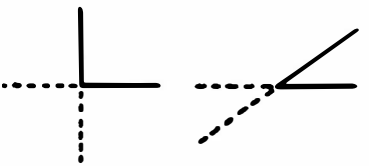
Doğrusal bir diziden ikinci boyuta geçersek, örneğin dört kenarı ve dört açısı olan düzgün bir karenin asimetrik bir üçgenden daha basit olduğunu görürüz (Şekil 30). Karede dört kenarın hepsi birbirine eşit uzunluktadır ve merkezden aynı uzaklıkta yer alırlar. Keza karede dikey ve yatay

olmak üzere yalnızca iki yön vardır ve tüm açılar aynıdır. Bütün yapı dört eksen etrafında oldukça simetriktir. Üçgenin ise daha az elemanı vardır ancak onların büyüklükleri ve konumları farklıdır ve üçgende simetri yoktur.

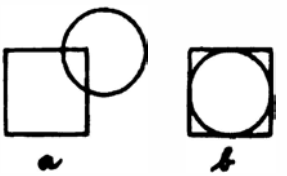


Şekil 30

Düz bir çizgi basittir çünkü değiştirilemez bir yönü vardır. Paralel doğrular, bir açıda birleşen doğrulardan daha basittir çünkü ilişkileri sabit bir mesafe ile tanımlanır. Dik açı, diğer açılardan daha basittir çünkü uzayın tek ve aynı açının tekrarına dayanan alt bölümlere ayrılmasını sağlar (Şekil 31). Şekil 32a ve b aynı parçalardan yapılmıştır, fakat b daha basit bir şekildir çünkü parçalarının ortak bir merkezi vardır. İlave bir basitleştirici faktör ise dikey ve yatay yönelimin uzamsal çerçevesine uygunluktur. Şekil 30'daki kare tüm kenarlarıyla bu çerçeveye uyar, üçgen ise hiçbiri kenarıyla uymaz.



Şekil 31

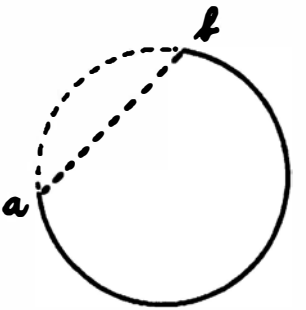


Şekil 32

Bu örnekler, öğeleri değil, yapısal özellikleri sayarak basitliğin iyi bir yaklaşık tanımına ulaşabileceğimizi gösteriyor. Yapısal özellikler, şekil söz

konusu olduğunda, uzaklık ve açı ile tanımlanabilir. Bir dairenin içinde çizilen eşit aralıklı yarıçap sayısını ondan yirmiye çıkarırsam eleman sayısı artar ama yapısal özelliklerin sayısı değişmez çünkü yarıçapların sayısı ne olursa olsun, bütünün yapısını anlatmak için bir uzaklık ile bir açı yeterlidir.

Bütün örüntü için yapısal özellikler belirlenmelidir. Sınırlı bir alanda daha az özellik, genellikle bütünde daha fazla özellik sağlar; başka bir ifadeyle, bir parçayı daha basit yapan şey bütünü daha karmaşık hâle getirebilir. Şekil 33'te, bir eğrinin daha basit bir bütün örüntü oluşturacağı gerçeğini gözden kaçırdığımız sürece, düz çizgi a ve b noktaları arasındaki en basit bağlantı olur.



Şekil 33

Julian Hochberg (değer yüklü bir terim olan "figürsel iyilik" terimini kullanmayı tercih eder) basitliği bilgi kuramıyla tanımlamaya çalışır: "Diğer alternatiflerle karşılaştırıldığında verili bir organizasyonu tanımlamak için gereken bilgi miktarı ne kadar azsa, figürün algılanması o kadar olasıdır." Daha sonra gerekli bilgiyi üç nicel özellikle belirtir: şeklin içindeki açıların sayısı, farklı açıların sayısının toplam açı sayısına bölümü ve sürekli çizgilerin sayısı. Söz konusu özelliklerin aslında kâğıda çizilenler değil de çizimde algılananlar olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin merkezî perspektifle çizilen bir tel küp, normal bir küp olarak algılandığında yalnızca bir açı büyüklüğü ve bir de kenar büyüklüğü içerir, fakat gerçek çizimde en az dokuz açı büyüklüğü ve on kenar büyüklüğü söz konusudur. Tam da bu nedenle üç boyutlu küp, iki boyutlu izdüşümünden daha basit kabul edilir.

Yapısal özelliklerin sayılmasını öngören bu tür bir yöntem, algılanan örüntülerin basitlik düzeyi ile yeterince ilintiliyse bilimsel ölçüm için yeterli olacaktır. Öte yandan hem psikolog hem de sanatçı, bir figüre bakmanın algısal deneyiminin, algılanan bileşenlerin toplamı olarak tanımlanamayacağını idrak etmelidir. Örneğin, bir kürenin küreliği eş merkezli simetrisinde ve yüzeyinin sabit eğriliğinde yatar, her ne kadar bir küre yalnızca yarıçapının uzunluğuyla inşa edilebilir, tanımlanabilir ve telefonda sipariş verilebilir olsa da. Dahası, basit geometrik şekiller, sanatta ve doğada yaygınca karşılaştığımız girift yapılardan bariz şekilde çok uzaktır. Fakat teorik yapılar asla gerçekliğin karmaşıklıklarına yaklaşmaktan fazlasını yapmaz.

Şimdiye kadar mutlak basitliği ele aldım. Mutlak anlamda, bir türkü, bir senfoniden daha basittir ve bir çocuk resmi Tiepolo'nun bir tablosundan daha basittir. Bununla birlikte her karmaşıklık düzeyi için geçerli olan göreli basitliği de dikkate almalıyız. Bir kişi, bir açıklama yapmak istediğinde veya bir işi yerine getirmesi gerektiğinde şu iki soruyu hesaba katmalıdır: Amaca hizmet edecek en basit yapı nedir (tutumluluk) ve bu yapıyı düzenlemenin en basit yolu (düzenlilik) nedir?

Yetişkinlerin kompozisyonları nadiren çocuklarınki kadar basittir çünkü çocuklarınki kadar basit olduğunda kompozisyonu yazanın olgunluğundan şüphe etme eğiliminde oluruz. Zira insan beyni doğadaki en karmaşık mekanizmadır ve insan, kendisine yakışır bir ifadede bulunurken ifadesini zihninin zenginliğini yansıtacak kadar zenginleştirmelidir. Basit nesneler, sınırlı işlevleri dosdoğru yerine getirerek bizi memnun ve tatmin edebilir ama hakiki sanat eserlerinin hepsi, "basit" görünseler bile oldukça karmaşıktır. Güzel bir Mısır heykelinin yüzeylerini, bir Yunan tapınağını oluşturan şekilleri veya güzel bir Afrika heykelindeki biçimsel ilişkileri incelersek, bunların hiç de basit olmadığını görürüz. Aynı şey tarih öncesi mağaraların bizonları, Bizans azizleri veya Henri Rousseau ve Mondrian'ın tabloları için de geçerlidir. Ortalama bir çocuğun çizimlerini veya bir Mısır piramidini ya da bazı yüksek ofis binalarını "sanat eseri" olarak tanımlamakta tereddüt etmemizin nedeni, tam da asgari düzeyde karmaşıklığın veya zenginliğin vazgeçilmez gibi görünmesidir. Bir süre önce mimar Peter Blake şöyle yazmıştı: "Yaklaşık bir yıl içinde ABD'de yalnızca bir tür endüstriyel ürün olacak: parlak, pürüzsüz, tam bir eşkenar dörtgen. Küçük eşkenar dörtgenler vitamin kapsülleri olacak;

büyük olanlar televizyon setleri veya daktilolar; daha da büyük olanlar otomobiller, uçaklar veya trenler olacak." Blake bunu söylerken sanatsal kültürün zirvesine doğru ilerlediğimizi kastetmiyordu.

Göreceli basitliğin, karmaşıklık düzeyi ne olursa olsun tutumluluğu ve düzeni ima ettiğini söylemiştim. Charlie Chaplin bir keresinde bir filmini tamamladıktan sonra Jean Cocteau'ya "ağacı sallamanız" ve yalnızca dallara sıkıca tutunanları elde tutmamız gerektiğini söylemişti. Bilim insanları tarafından benimsenen tutumluluk ilkesi, birkaç hipotez gerçeğine uyduğunda en basit olanının kabul edilmesi gerektiğini söyler. Cohen ve Nagel'e göre, "Birinci hipotezdeki bağımsız eleman türlerinin sayısı ikincidekinden daha küçükse, birinci hipotezin diğerinden daha basit olduğu söylenir". Seçilen hipotez, bilim insanının incelemekte olduğu olgunun tüm yönlerini en az sayıda varsayımla açıklamasına olanak tanımalı ve mümkünse yalnızca belirli bir dizi şey veya olay kümesini değil, aynı kategorideki tüm olgular kümesini de açıklamalıdır.

Tutumluluk ilkesi, estetik açıdan şu bakımdan geçerlidir: Sanatçı amacı için gerekli olanın ötesine geçmemelidir. Sanatçı, doğayı kendine örnek almalıdır. Nitekim Isaac Newton şöyle der: "Doğa boşuna hiçbir şey yapmaz ve daha azı işi gördüğünde daha fazlası boşunadır çünkü doğa basitlikten yanadır ve gereksiz gayelerin şatafatını sergilemez." Çok fazla söz söylemek, çok az konuşmak kadar kötüdür; keza bir konuyu çok karmaşık hâle getirmek, çok basitleştirmek kadar kötüdür. Nitekim Martin Heidegger'in yazıları ve Wallace Stevens'ın şiirleri olması gerekenden daha karmaşık değildir.

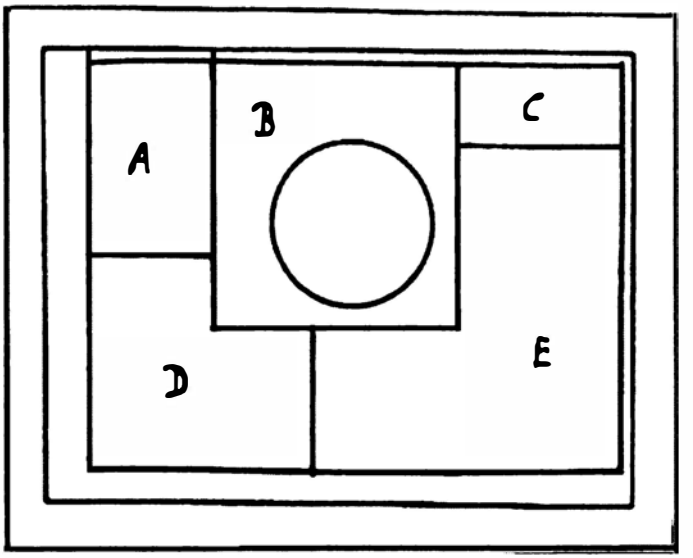
Büyük sanat eserleri karmaşıktır, ama onları "basitliğe sahip oldukları" için de överiz; bununla, bütündeki her detayın yerini ve işlevini açıkça tanımlayan genel bir yapı içinde anlam ve biçim zenginliğini düzenlediklerini kastederiz. İhtiyaç duyulan bir yapıyı mümkün olan en basit şekilde düzenlemenin yolu, söz konusu yapının *düzenliliği* diye adlandırılabilir. Rubens'in bütün sanatçılar arasında en yalınlarından biri olduğunu söylemek Kurt Badt'e göre doğru bir tespittir. Nitekim kendisi bu konuda şöyle bir açıklamada bulunur: "Onun basitliğini kavramak için muazzam bir aktif güçler dünyasına hükmeden özel bir düzeni anlamak gerektiği düşüncesi doğrudur." Badt, sanatsal sadeliği "diğer her şeyin boyun eğmesi gereken esaslara ilişkin içgörüye dayalı olarak araçların en akıllıca düzenlenmesi" diye tanımlar. Sanatsal sadeliğe örnek olarak Titian'ın kısa

fırça darbelerinden oluşan, bir dokudan bir resim çıkaran yönteminden bahseder. "Yüzeyler ve dış hatlardan oluşan ikili sistem terk edildi. Artık yeni bir basitlik derecesi söz konusu. Resmin tamamı tek bir yöntemle yapılır. O zamana kadar çizgi nesneler tarafından belirlenirken sadece sınırlar, gölgeler veya belki de vurgular için kullanılıyordu. Şimdiyse çizgi parlaklığı, alanı ve havayı da temsil eder, böylece daha fazla basitlik talebini yerine getirir, bu da formun kalıcı kararlılığının sürekli değişen yaşam süreciyle özdeşleştirilmesini gerektirir." Benzer şekilde gelişiminin belirli bir noktasında Rembrandt da sadelik uğruna mavi rengi kullanmaktan vazgeçti çünkü bu renk kızıl kahverengi, kırmızı, koyu sarı ve zeytin yeşili tonlarına uymuyordu. Badt, gölge ile hacmi aynı kavisli fırça darbeleriyle temsil eden Dürer ve çağdaşlarının grafik tekniğinden de bahseder. Onlar, kavisli fırça darbeleriyle figürlerini ana hatlarıyla çizer, böylece tek bir yöntemle sadeliği yakalar.

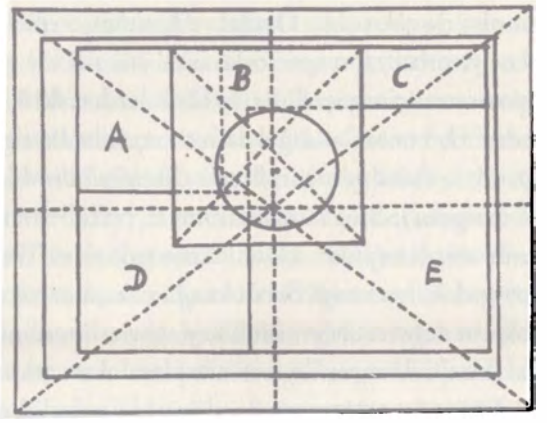
Olgun bir sanat eserinde her şey birbirine benziyormuş gibi görünür. Gökyüzü, deniz, yer, ağaçlar ve insan figürleri aynı maddeden yapılmış gibi görünmeye başlar, bu da hiçbir şeyin doğasını bozmaz ama her şeyi büyük sanatçının birleştirici gücüne tabi kılarak yeniden yaratır. Her büyük sanatçı, tanıdık şeylerin daha önce hiç kimseye görünmediği gibi göründüğü yeni bir evren doğurur. Bu yeni görünüm, çarpıtma veya vefasızlıktan ziyade kadim hakikati ilgi çekici ölçüde taze ve aydınlatıcı bir yolla yeniden yorumlar. Sanatçının tahayyülünün birliği yalınlığa yol açar; pekâlâ karmaşıklıkla bağdaşabilen bu yalınlık, meziyetini ancak münzeviliğin yoksulluğuna kaçmak yerine insan deneyiminin zenginliğine hükmetmede gösterir.

İnce karmaşıklık, geometrik olarak basit şekilleri birleştirerek elde edilebilir; sonuçta kombinasyonlar da basitleştirici bir düzen ile bir arada tutulabilir. Şekil 34, Ben Nicholson tarafından yapılmış bir rölyefin kompozisyon şemasını göstermektedir. Öğeleri, bir sanat eserinin herhangi bir yerinde bulunabilecek kadar basittir. Kompozisyon, bir düzgün ve tam daire artı birbirlerine ve çerçeveye paralel uzanan bir dizi dikdörtgen figürden oluşur. Yine de orijinal rölyefte çeşitli düzlemleri karşı karşıya getiren derinlik farklılıklarının olmamasına rağmen toplam etki basit değildir. Form birimlerinin çoğu birbirine karışmaz ama B dikdörtgeni D ve E ile çakışır (Şekil 35). Kompozisyonu çerçeveleyen en dıştaki üç dikdörtgen, tastamam olmasa da yaklaşık aynı orana sahiptir ve merkezleri

birbirine yakın olsa da çakışmaz. Orantı ve konumun epey yakın olması, gözlemciyi ince ayrımlar yapmaya zorlayarak önemli bir gerilim yaratır. Bu, tüm kompozisyon için geçerlidir. İç birimlerden ikisi, A ve C, açıkça dikdörtgendir; D, tamamlandığında bir kare olarak algılanır (çünkü üst kenarından biraz daha geniştir, bu da dikeyin bilindik şekilde fazla büyütülmesini dengeler); B ve tamamlanmış E, belli belirsiz bir dikdörtgen gibi görünür ancak oranları kareninkine yakındır. Tüm şeklin merkezi kompozisyondaki herhangi bir noktayla çakışmaz ve merkezi yatay herhangi bir köşeye değmez. Merkezi dikey eksen, B'nin merkezine yeterince yaklaşarak bu dikdörtgen ile eserin toplam alanı arasındaki ilişkide bir basitlik unsuru yaratır. Aynı şey daire için de geçerlidir fakat hem B hem de daire, merkezi dikeyden yeterince saparak birbirlerine göre açıkça asimetrik görünür. Daire ne B'nin ne de tüm şeklin merkezinde yer alır; B'nin üst üste binen köşelerinin, içine girdikleri D ve E dikdörtgenlerinin yapılarıyla basit bir ilişkisi yoktur.



Şekil 34



Şekil 35

Peki, her şeye rağmen tüm şekil neden bir arada duruyor? Basitleştirici faktörlerin bazılarından daha önce bahsetmiştik. C'nin alt kenarı uzatılsaydı daireye ve eğer A kare olacak şekilde büyütülürse bu karenin köşesi de daireye değerdi. Bu çakışmalar daireyi yerinde tutmaya yardımcı olur ve elbette, analiz edilmesi daha zor ama bütünün birliği için aynı öneme sahip orantıların, uzaklıkların ve yönlerin genel dengesi söz konusudur.

Her resim veya heykel bir anlam taşır. O ister temsilî ister "soyut" olsun, "bir şey hakkındadır"; varoluşumuzun doğası hakkında bir ifadedir. Benzer şekilde, bir bina ya da çaydanlık gibi kullanışlı bir nesne, işlevini göze yorumlar. Dolayısıyla, bu tür nesnelerin sadeliği, yalnızca görsel görünümlerini değil, aynı zamanda görülen imge ile onun iletmeyi amaçladığı ifade arasındaki ilişkiyi de içerir. Dilde, girift sözel yapısı, ifade edilmek istenen düşüncenin girift yapısına tastamam karşılık gelen bir cümle, hoş bir yalınlığa sahiptir; oysa form ile anlam arasındaki herhangi bir tutarsızlık yalınlığı bozar. Kısa cümlelerdeki kısa kelimeler ille de basit bir ifade oluşturmaz, bunun aksi yöndeki yaygın ön yargıya rağmen.

Sanatta şekillendirilmiş bir kil kütlesi veya bir çizgi düzeni bir insan figürünü temsil etme amacını taşıyor olabilir. Soyut bir tablonun adı Victory Boogie-Woogie olabilir. Anlam veya içerik nispeten basit (*Uzanmış Çıplak*) veya oldukça karmaşık (*Akıllı Hükümet Tarafından Yumuşatılmış İsyan*) olabilir. Anlamın karakteri ve onu ifade etmeye yönelik görünür biçimle ilişkisi, tüm eserin basitlik derecesini belirlemeye yardımcı olur.

Kendi başına gayet basit olan bir algı, karmaşık bir şeyi ifade etmek için kullanılırsa sonuç basit olmaz. Hikâye anlatmak isteyen bir sağır ve dilsiz inlediğinde, sesin yapısı gayet basittir; fakat netice itibarıyla, işitilebilir form ile iletilmesi amaçlanan şey arasında oluşan gerilimin büyüklüğü, bir insan vücudunun silindirik bir korse içine sıkıştırılmasıyla kıyaslanabilir.

Karmaşık anlam ile basit form arasındaki tutarsızlık epey karmaşık bir şey üretebilir. Bir ressamın Habil ve Kabil'i tıpatıp aynı görünen ve aynı tavırla simetrik şekilde karşı karşıya gelen iki figürle temsil ettiğini varsayalım. Buradaki anlam, iyi ile kötü, katil ile maktul, kabul ve ret arasındaki farkları içerirken, resim iki adamın benzerliğini aktaracaktır. Resimdeki ifadenin etkisi basit olmayacaktır.

Bu örnekler, basitliğin anlam ile somut örüntü arasında bir yapı uyumu gerektirdiğini göstermektedir. Gestalt psikologları bu tür yapısal uyuma "izomorfizm" adını verir. Bu uyum uygulamalı sanatlarda da tasarım için bir gerekliliktir. Daha önce kullandığım bir örneğe dönecek olursam: Bir televizyon ve bir daktilo tıpatıp aynı görünseydi, form ile işlev arasında istenilen ölçüde yalın uyumdan mahrum kalırdık. Formun basitleştirilmesi, görsel dünyamızın yoksullaşması bir yana dursun, iletişimi de azaltacaktır.

Basitleştirmeyi Göstermek

Görsel algının temel yasasına göre herhangi bir uyaran örüntüsü, ortaya çıkan yapı ile verili koşulların izin verdiği ölçüde basit görülme eğilimindedir. Uyaran zorlayıcı bir kontrol uygulayacak kadar güçlü olduğunda bu eğilim pek belirgin olmayacaktır. Bu koşullar altında alıcı (reseptör) mekanizma yalnızca verilen öğeleri olabildiğince basit şekilde düzenlemekte serbesttir. Uyaran zayıf olduğunda algının düzenleyici gücü kendini daha eksiksiz ortaya koyabilir. Lucretius'a göre, "Uzaktan gördüğümüz bir şehrin dört köşeli kuleleri, genellikle yuvarlak gibi görünür". Keza Leonardo da Vinci, bir insan figürünün uzaktan görüldüğünde "çok küçük, yuvarlak, karanlık bir vücut gibi görüneceğini" söyler. "Söz konusu figür yuvarlak görünür çünkü mesafe çeşitli parçaları o kadar küçültür ki büyük kütle dışında hiçbir şey görünmez." Küçültme, bakanın neden yuvarlak bir şekil görmesine sebep olur? Cevap: Mesafe, uyaranı o kadar zayıflatır ki algısal mekanizma onu mümkün olan en basit şekle yani daireye sok-

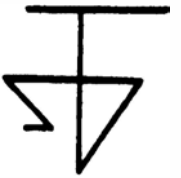
makta serbest kalır. Uyaranın bu şekilde zayıflaması başka koşullar altında da örneğin algılanan örüntü loş ışıkta aydınlatıldığında veya yalnızca bir saniyeliğine ışıklandırıldığında da meydana gelir. Zamandaki mesafe, uzaydaki mesafe ile hemen hemen aynı etkiye sahiptir; gerçek uyaran kaybolduğunda geriye kalan hafıza izi zayıflar.

Deneyciler, zayıflamış uyaranların algı üzerindeki etkilerini araştırdılar. Bu deneylerin sonuçları kafa karıştırıcı ve kimi durumlarda çelişkili görünebilir. Her şeyden önce deneyi yapan kişi algılara ve hafıza izlerine doğrudan erişemez. Bu izlerin gözlemci tarafından ona dolaylı bir yoldan iletilmesi gerekir. Gözlemci sözlü bir tarif verir, bir çizim yapar veya bir dizi şekil arasından gördüğü şekle en çok benzeyeni seçer. Bu yöntemlerin hiçbiri yeterince tatmin edici değildir çünkü sonucun ne kadarının asıl deneyin kendine, ne kadarının da iletişim ortamına bağlı olduğunu söylemek mümkün değildir. Öte yandan amaçlarımız açısından bu ayrım o kadar önemli değildir.

Gözlemciler tarafından yapılan çizimleri incelerken onların teknik yeteneklerinin yanı sıra kişisel doğruluk standartlarını da hesaba katmak gerekir. Bir kişi, epey çalakalem bir çiziktirmenin, hatırlanan formun yeterince doğru bir görüntüsü olduğunu zannedebilir, bu durumda çizimlerinin ayrıntıları olduğu gibi yorumlanmaz. Gerçek çizim ile amaçlanan resim arasında yorum yapma serbestliği sağlanmadıkça sonuçların yorumlanması karışıklığa yol açacaktır. Dahası, bir örüntünün algılanması ve hatırlanması izole bir süreç değildir. Bu süreç gözlemcinin zihninde aktif hâle geçebilecek sayısız hafıza izinin etkisine tabidir. Bu koşullar altında altta yatan eğilimlerin kendilerini her durumda açıkça ortaya koymasını bekleyemeyiz.

Bu nedenle bir yorumu net bir etkiyi gösteren örneklere dayandırmak en iyisidir. Öteden beri, zaman geçtikçe hafıza izlerinin yavaş yavaş kaybolduğu varsayılırdı. Çözülürler, daha az belirgin hâle gelirler ve bireysel özelliklerini kaybederler, böylece gittikçe her şeye ve hiçbir şeye benzemeye başlarlar. Bu, açık seçik yapının kademe kademe kaybolması anlamına gelir. Daha sonra araştırmacılar, bu sürecin bir yapısal formdan diğerine daha elle tutulur değişiklikler, somut terimlerle tanımlanabilecek değişiklikler içerip içermediği sorusunu gündeme getirdiler. Gerçekten de bu tür değişiklikler tespit edilmiştir. Bunun basit bir gösterimi olarak, Şekil 36, önceden kâğıt kalem hazırlamaları ve gördüklerini fazla

düşünmeden olabildiğince doğru bir şekilde çizmeleri istenen bir grup kişiye bir saniyeliğine gösterildi. Şekil 37'deki örnekler, genelde elde edilen sonuçların türünü şematik olarak göstermektedir.



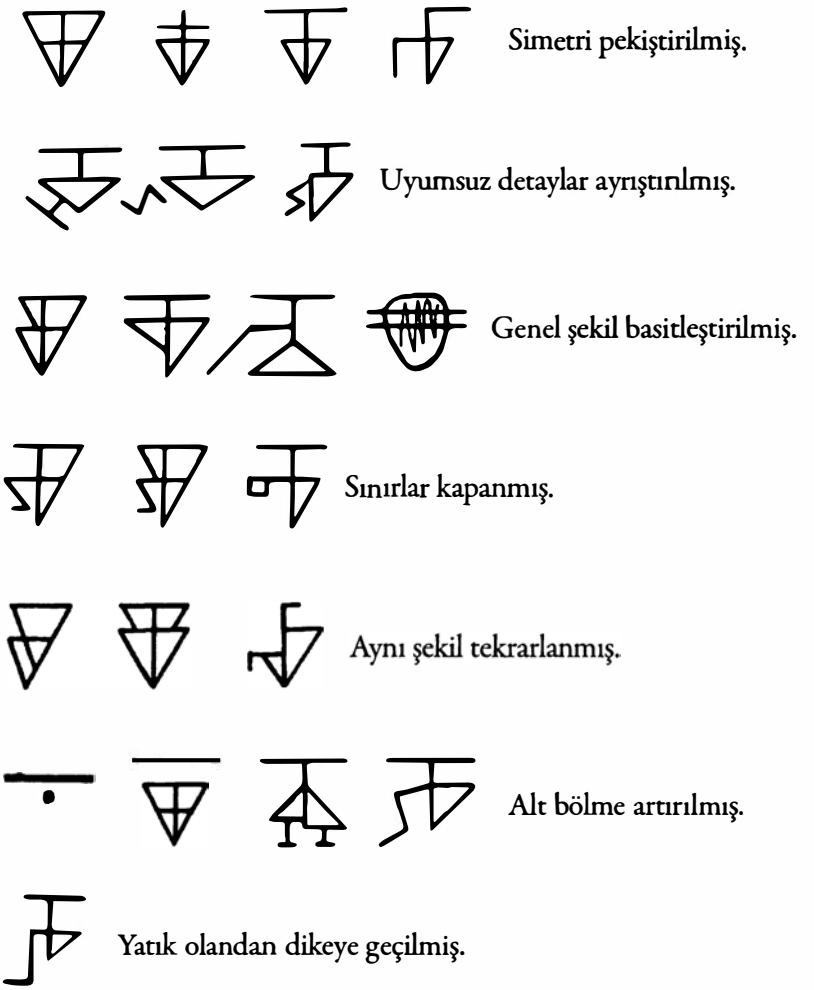
Şekil 36

Örnekler, kısmen bireysel farklılıklardan, kısmen de maruz kalma süresi ve gözlemcinin mesafesindeki farklılıklar gibi faktörlerden kaynaklanan etkileyici derecede çeşitli tepkiler hakkında bir fikir veriyor. Tüm örnekler, uyaran örüntüsünün basitleştirilmesini temsil ediyor. Çizimler görüleni sadakatle kaydetmekten başka amaç gütmeden hızlı ve çalakalem yapılsa bile kendini gösteren yaratıcı görüş yeteneği ve çözümlerin özgünlüğü hayranlık uyandırıyor. Bu şekillerin bazı veçheleri, algının kendi özelliklerinden ziyade onun şekilsel yorumları olarak görülebilir. Bununla birlikte böyle bir deney, zaman içerisinde görmenin ve hatırlamanın organize bütünler yaratmayı içerdiğine dair yeterli kanıt da sağlar.

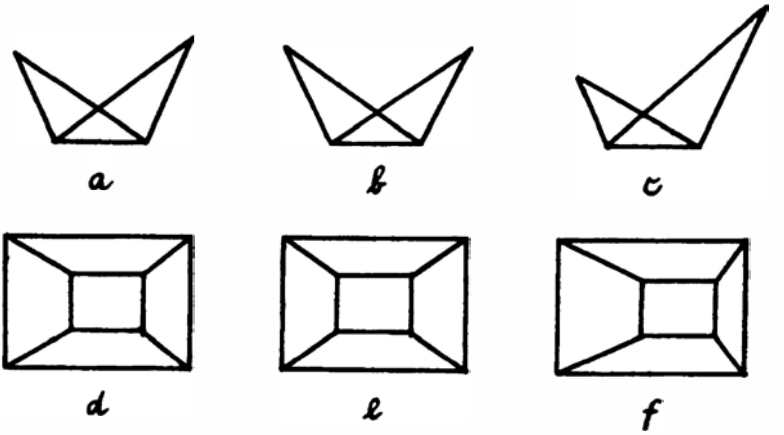
Düzleştirme ve Keskinleştirme

Denekler çizimlerinde (Şekil 37) yapısal özelliklerin sayısını azaltma ve dolayısıyla örüntüyü basitleştirme eğilimi gösterseler de diğer eğilimler de etkindir. Örneğin, "alt bölmesi genişletilmiş" dördüncü çizim, merkezi yatay çizgiyi kırması ve böylece modelin dinamiğini azaltmaktan ziyade pekiştirmeye çalışması bakımından ilgili modelden daha karmaşıktır. Bu karşı eğilim, ilk olarak Friedrich Wulf tarafından gerçekleştirilen deneylerde daha açık bir şekilde kendini gösterdi. Wulf, Şekil 38a ve d gibi hafif belirsizlikler içeren şekiller kullandı; a şeklinin iki kanadı tam olmasa da hemen hemen simetriktir ve d şeklindeki küçük dikdörtgen merkezden biraz kaymıştır. Bu tür figürler, uyaran kontrolünü deneklere bir serbestlik payı bırakacak kadar zayıf tutan koşullar altında sunulduğunda, bunu iki temel tepki türü izler. Bazı denekler gördüklerini çizerken modelin

simetrisini mükemmelleştirir (b, e) ve böylece basitliğini artırır; yapısal özelliklerin sayısını azaltırlar. Diğerleri asimetriyi abartır (c, f). Onlar da modeli basitleştirirler ama öncekinin tam tersi yolla. Yapısal özelliklerin sayısını azaltmak yerine verilenleri birbirinden daha net ayırt ederler. Belirsizlikleri ortadan kaldırarak izleyicinin işini basbayağı kolaylaştırırlar.



Şekil 37



Şekil 38

Biri "düzleştirme", diğeri "keskinleştirmeye" yönelik her iki eğilim de bir üst eğilimin yani algısal yapıyı mümkün olduğu kadar netleştirme eğiliminin uygulamalarıdır. Gestalt psikologları bu eğilimi "prägnanz yasası" diye adlandırdılar ve ne yazık ki onu, en basit yapıya yönelik eğilimden yeterince ayırt edemediler. (Çevirmenlerin Almanca *Prägnanz* sözcüğünü, onun neredeyse tam tersi anlamındaki İngilizce *pregnance* diye çevirmeleri karışıklığı iyice artırdı.)

Düzleştirme; birleştirme, simetriyi artırma, yapısal özellikleri azaltma, tekrarlama, uyumsuz detayları atma, eğikliği ortadan kaldırma gibi usullerle nitelendirilir. Keskinleştirme farklılıkları artırır, eğikliği vurgular. Düzleştirme ve keskinleştirme sıklıkla aynı çizimde gerçekleşir, tıpkı bir kişinin hafızasında büyük şeylerin gerçekte olduklarından daha büyük, küçüklerin daha küçük olarak hatırlanması gibi, ama aynı zamanda genel durum daha basit, daha düzenli bir şekilde varlığını sürdürebilir.

Düzleştirme ve keskinleştirmenin sadece oluşturdukları şekillerde değil, aynı zamanda dinamik üzerindeki etkilerinde de farklılık gösterdiği ortaya çıkmıştır. Düzleştirme aynı zamanda görsel örüntünün doğasında bulunan gerilimin azaltılmasını da içerir. Keskinleştirme ise bu gerilimi artırır. Bu durum, Şekil 38'deki örneklerden açıkça anlaşılacaktır. Sanat tarihçilerine burada klasik üslup ile dışavurumcu üslup arasındaki fark hatırlatılsa yeridir. Klasisizm basitliğe, simetriye, normalliğe ve gerilimin

azaltılmasına yönelir. Dışavurumculuk ise düzensizi, asimetrik olanı, alışılmadığı, karmaşığı yüceltir ve gerilimi artırmaya çalışır. Bu iki tür üslup, değişen oranlarda etkileşimi herhangi bir görsel sanat eserinin ve aslında herhangi bir görsel örüntünün yapısını oluşturan iki eğilimi temsil eder. Daha sonra bu konuya detaylıca değineceğiz.

Bütün Kendini Korur

Gördüğümüz şeyler birer bütün olarak hareket ediyor gibi görünür. Bir yandan görsel alanın belli bir bölgesinde görülen unsur, tüm bağlam içindeki konumuna ve işlevine sıkı sıkıya bağlıdır. Öte yandan bütünün yapısı yerel değişikliklerle değiştirilebilir. Bütün ile parça arasındaki bu etkileşim otomatik ve evrensel değildir. Bir parça, toplam yapıdaki bir değişiklikten belirgin şekilde etkilenebilir de etkilenmeyebilir de. Şekil veya renkteki bir değişiklik, eğer bu değişiklik yapısal yörüngenin bir bakıma dışında kalmışsa, bütün üzerinde çok az etkide bulunabilir. Tüm bunlar, herhangi bir görsel alanın bir gestalt [bütün] gibi davrandığı gerçeğinin çeşitli varyasyonlarıdır.

Bu, görme duyusu için uyaran işlevi gören fiziksel nesneler için mutlaka geçerli olmak zorunda değildir. Bir su kütlesi, bir gestalt'tır çünkü onun bir yerinde olan şey bütünü etkiler. Fakat bir kaya gestalt değildir ve bir kırsal kesimde ağaçlar, bulutlar ve su yalnızca ciddi kısıtlamalar dâhilinde etkileşime girer. Dahası, gördüğümüz dünyada meydana gelen fiziksel etkileşimin mutlaka görsel bir karşılığı olması gerekmez. Elektrikli bir radyatör, yakındaki bir keman üzerinde güçlü ama görünmeyen bir etkiye sahipken, bitişiğindeki kırmızı bir elbiseyle kontrast hâlinde yeşil görünen solgun bir insan yüzü, fiziksel karşılığı olmayan bir algısal etkiye maruz kalmıştır.

Deli bir adamın Michelangelo'nun *Madonna* heykelinin kollarından birini çekiçle kırması, heykelin mermer gövdesi için önemli değildi; keza resmin yarısı kesildiğinde tuval üzerindeki pigment de herhangi bir fiziksel değişikliğe uğramaz. Görsel olarak gözlemlediğimiz etkileşimler, sinir sistemimizdeki süreçlerden kaynaklanıyor olsa gerek. Mimar Eduardo Torroja şu tespitte bulunur: "Düz bir çizginin, bir eğrinin veya bir hacmin genel görüntüsü, çevresindeki diğer çizgilerden ve düzlemlerden etkilenir. Bu nedenle, örneğin, düzleştirilmiş bir kemerin bağlantı elemanının düz

çizgisi bir eğri gibi görünebilir: dışbükeyliği kemerinkinin tersi olan bir eğri. Bir kemer içine yerleştirilmiş bir dikdörtgenin şekli çarpıklaşır."

Görsel alandaki etkileşimlerin basitlik yasasıyla kontrol edildiğini daha önce dile getirmiştim. Bu yasaya göre böyle bir alanı oluşturan algısal kuvvetler kendilerini mevcut koşullar altında eldeki en basit, en düzenli, en simetrik örüntü içinde organize eder. Bu yasanın kendini ne ölçüde dayatabileceği, her durumda sistemde hüküm süren kısıtlamalara bağlıdır. Gözlerin retinalarına açık seçik bir uyaran örüntüsü yansıtıldığı sürece, algısal organizasyon bu verili şekli kabul eder; mümkün olan en basit yapıyı ortaya çıkaracak şekilde mevcut şekli gruplandırmak veya alt bölümlere ayırmakla kendini sınırlandırır. Şekil 36 ve 37'de gösterildiği gibi, uyaran girdisinin etkisi kısa süreli maruz kalma, loş ışık veya benzer bir koşul nedeniyle zayıfladığında daha fazla basitleştirme mümkün hâle gelir.

Görsel deneyimde, yalnızca bu düzenleme sürecinin sonuçlarını gözlemleriz. Söz konusu sürecin nedenleri sinir sisteminde aranmalıdır. Bu tür fizyolojik organizasyonun kesin doğası hakkında neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz. Görme sürecinde olanlardan çıkarım yaparak söz konusu organizasyonun saha süreçlerini içermesi gerektiği söylenebilir. Wolfgang Köhler, sinir sisteminin fiziksel dünyaya ait olması nedeniyle alan süreçlerinin fizikte sıklıkla gözlemlendiğine ve dolayısıyla beyinde de meydana gelebileceğine dikkat çekmiştir. "Tanıdık bir örnek olarak," diye yazmıştı Köhler, "bir boru şebekesinde su akımının istikrarlı dağılımını ele alın. Sistem boyunca karşılıklı etkileşim sayesinde genişleyen süreç kendini bir bütün olarak korur."

Üç örnek, görsel bir bütündeki en basit hâlini koruma ya da yeniden kurma eğiliminin gücünü ve yaygınlığını göstermek için yeterli olacaktır. Psikolog Ivo Kohler, görüntüyü çarpıklaştıran birtakım gözlüklerle çeşitli çalışmalar yürüttü. İnsanın görme organındaki kusurlar hesaba katıldığında "görüntünün normalde olması gerekenden daha iyi olması" gerçeği merakını uyandırdı. Örneğin, göz merceği küresel sapmaya karşı ayarlanmamıştır, buna rağmen düz çizgiler kavisli görünmez. Kohler, "lastik bir dünya" yaratan prizmatik lensler kullandı: Baş sağa veya sola çevrildiğinde, nesneler genişler veya daralır; baş yukarı veya aşağı hareket ettirildiğinde, nesneler önce bir yöne, sonra diğer yöne eğiliyormuş gibi görünür. Ancak gözlükler birkaç hafta takıldıktan sonra, çarpıklıklar kaybolur ve görsel şekillerin her zamanki sabit sadeliği geri gelir.

Başka birtakım deneyler şunu göstermiştir ki beyin yaralanmaları görme alanında kör alanlara neden olduğunda, şekillerinin yeterince basit olması ve görüş alanında yeterince belirmesi koşuluyla eksik şekiller tamamlanmış hâlde görülmektedir. Beynin arkasındaki kortikal loblardan birinin ciddi derecede yaralanması, görme alanının sağ veya sol yarısını tamamen karartabilir ki bu duruma hemianopsi adı verilmektedir. Hastanın saniyenin onda biri kadar bir süre bir dairenin merkezini saptaması sağlanırsa, onun sadece yarısı beynindeki görme merkezlerini bilfiil uyardığı hâlde, tam bir daire gördüğünü bildirir. Dairenin daha küçük bir kısmı gösterildiğinde, "bir tür yay" gördüğünü söyleyecektir ve aynı şey yarım bir elips için de geçerli olacaktır. Hasta, yalnızca geçmiş deneyimlerinden çıkarım yaparak tahminde bulunmaz, aynı zamanda tam ya da eksik figürü gerçekten görür. Aslında tamamlanmış figürlerin ardışık görüntüleri bile tamamlanmış olarak algılanır. Görünüşe bakılırsa yansıtılan figürün yeteri kadarı görsel korteks tarafından algılandığında, yansıtmanın neden olduğu elektrokimyasal süreç beyinde kendini tamamlayabilir ve bu sayede bilinçte eksiksiz bir bütünün algısını üretebilir.

Son olarak, psikolog Fabio Metelli muhtemelen herkesin bildiği basit bir olguya epey zarif bir referansla katkıda bulunmuştur. Bir kişi, siyah bir daireyi merkezi etrafında döndürürse tüm yüzeyin her noktası fiilen hareket etse de hiçbir hareket algılanmayacaktır. Öte yandan siyah bir kare merkezi etrafında döndürülürse, kendi başına hareketsiz görünecek herhangi bir dairesel yüzey de (Şekil 39) dâhil olmak üzere tüm yüzey dönüyormuş gibi görünür. Hareket eden bir noktanın hareketli mi; yoksa durgun mu algılanacağı genel örüntü için mevcut olan en basit görsel duruma bağlıdır: Bu durum, kare için dönüş; daire için ise durgunluktur.



Şekil 39

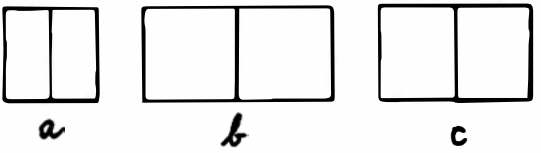
Alt Bölümleme

İyi düzenlenmiş figürler, bütünlüklerine sıkı sıkıya bağlı kalsalar ve bozulduklarında ya da çarpıtıldıklarında kendilerini tamamlasalar da bu figürlerin her zaman bölünmemiş, kompakt kütleler olarak algılandığını düşünmemek gerekir. Elbette, siyah bir daire, örneğin iki yarım olarak değil de kesintisiz bir şey olarak görülür. Bunun nedeni bölünmemiş birliğin daireyi algılamanın en basit yolu olmasıdır. Peki ya Şekil 40 hakkında ne söyleyebiliriz? O, kâğıt üzerinde kesintisiz bir kütle olmasına rağmen, bir gözlemci onu bu şekilde görmekte büyük güçlük çeker. İlk bakışta figür son şeklinde değil de garip, gergin görünebilir. Fakat dikdörtgen ve üçgenin birleşimi olarak ortaya çıktığı anda gerilim ortadan kalkar, figür sakinleşir ve rahat ve eksiksiz görünür. Verilen uyaranla uyumlu olabilecek en basit yapıya bürünmüştür artık.



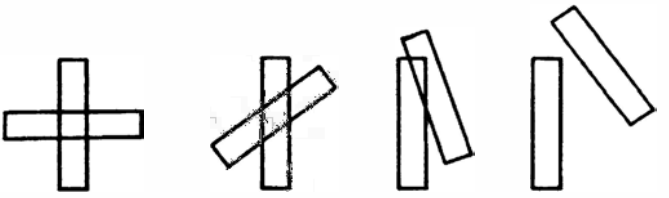
Şekil 40

Kural, Şekil 41'den kolayca türetilir; (a) karesi ikiye bölündüğünde, şeklin bütünü, parçalarına üstün gelir çünkü karenin 1:1 simetrisi iki 1:2 dikdörtgenin şekillerinden daha basittir. Buna rağmen fazla çaba harcamadan iki yarıyı birbirinden ayırmayı başarabiliriz. Şimdi bir 1:2 dikdörtgenini (b) aynı şekilde bölersek şekil kolayca birbirinden ayrılır çünkü iki karenin basitliği, bütünün o kadar kompakt olmayan şekline karşı kendini dayatır. Öte yandan, özellikle uyumlu bir dikdörtgen elde etmek istiyorsak, alt bölümlemeyi altın bölümün (c) dikdörtgenine uygulayabiliriz; burada uzun yatay kenar, kısa dikey kenarla orantılıyken, her ikisinin toplamı uzun yatay kenarla orantılıdır. Bu 1:.618... oranı birlik ile dinamik çeşitliliği birleştirdiği için öteden beri psikolojik açıdan özellikle tatmin edici bulunur. Burada bütünün gücüyle parçaların gücü güzelce ayarlanmıştı; öyle ki bütün, bir bölünme tehdidiyle karşılaşmadan baskınlığını gösterir ama aynı zamanda parçalar kendi kendine yeterliliklerini korur.



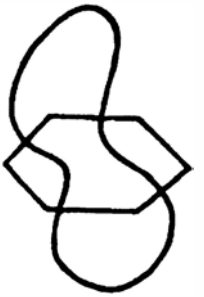
Şekil 41

Alt bölümlere ayırma, bütünün parçalara kıyasla basitliğine bağlıysa, iki faktör arasındaki ilişkiyi, parçaların düzenlenişini değiştirirken şekillerini sabit bırakarak inceleyebiliriz. Şekil 42'de, haç şeklinin maksimum uyumundan bütünleşik bir şeklin tümden gözden kaybolmasına geçiyoruz. İki merkezî örnekte ayrıca belirgin bir görsel gerilim fark ediyoruz: iki çubuk ya derinlik boyutunda -aslında iki çubuk biraz farklı düzlemlerde uzanıyor gibi görünüyor- ya da yan yana ayrılırsa daha büyük bir basitlik ve buna karşılık gelen bir gerilim gevşemesi elde edilir. Bu gerilim, iki bileşenin ya sıkı simetrik bir bütün hâlinde durduğu ya da birbirine müdahale etmekten ayrı durduğu iki dış figürde yoktur.



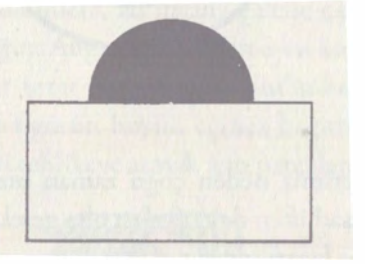
Şekil 42

İzole şekillerde alt bölümlere ayırma için geçerli olan, tüm görsel alan için de geçerlidir. Zifiri karanlıkta veya bulutsuz bir gökyüzünü seyrederken kesintisiz bir bütünlükle karşı karşıyayızdır. Ne var ki çoğu zaman görsel dünya birbirinden az çok ayrık birimlerden oluşur. Alanın verili bir yeri, şekli kendi başına hem açık hem de basit olduğu ve çevredeki alanın yapısından bağımsız olduğu sürece çevresindekiler arasında öne çıkar. Buna karşın kendi şekli oldukça düzensiz olduğunda, kısmen veya tamamen daha geniş bir bağlama tastamam oturduğunda, alanın verili yerini izole etmek zordur. (Şekil 22a, b bağlamında kaybolurken, Şekil 43'te kendini büyük ölçüde korur).



Şekil 43

Alt bölümlere ayırmayı belirleyen tek faktör şekil değildir. Parlaklık, renkteki benzerlikler, farklılıklar ve hareket ile durgunluk arasındaki farklar daha da belirleyici olabilir. Hareket algısıyla ilgili bir başka örneği Metelli'nin deneylerinde bulabiliriz. Şekil 44, beyaz bir çubuk ile tam veya eksik bir disk veya dairenin bir birleşimi olarak kendiliğinden algılanır. Daha sonra bu şekil, dairenin merkezi etrafında yavaşça döndürülürse daha radikal bir şekilde alt bölümlere ayrılır. Siyah daire hareketsiz kalma imkânını korurken, beyaz çubuk onun etrafında dönerek hareketsiz dairenin farklı kısımlarını ortaya çıkarır.

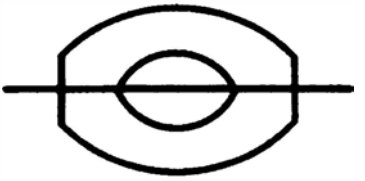


Şekil 44

Gözler Neden Çoğu Zaman Doğruyu Söyler?

Şeklin alt bölümlere ayrılması biyolojik açıdan son derece değerlidir çünkü bu işlem, nesneleri birbirinden ayırt etmek için temel bir koşuldur. Nitekim Goethe, "Görünüş ve ayrım bir ve aynıdır." ["Erscheinung und Entzweien sind synonym"] der. Gelgelelim şekilleri görmek yeterli değildir. Görsel şekillerin kullanışlı olması için fiziksel dünyadaki nesnelere

karşılık gelmeleri gerekir. Mantığa aykırı bir şekilde otomobilin bir parçası ile kişinin bir parçasını tek bir yanıltıcı ucubede birleştirmek yerine otomobili bir şey ve içindeki kişiyi başka bir şey olarak görmemizi sağlayan nedir? Bazen gözlerimiz bizi kandırır. Bu bağlamda Wertheimer, sudaki yansımasıyla etkileyici bir bütün oluşturan bir köprü örneği vermiştir (Şekil 45). Yıldızların fiziksel uzaydaki gerçek konumlarına karşılık gelmeyen takımyıldızlar görülür gökyüzünde. Askerî kamuflajda, nesnelerin birliği, çevre ile kaynaşan parçalara bölünür; hayvanların korunması için doğanın da kullandığı bir tekniktir bu. Kurbağaların, balıkların, kuşların ve memelilerin gözleri, yuvarlak şekillerinin çarpıcı basitliği ve ayrıksılığıyla, normalde iyi korunan bir hayvanın varlığını ele verir; bu nedenle gözleri, genellikle başlarından geçen koyu çizgilerle gizlenir. Modern sanatçılar, nesneleri günlük deneyimle çelişecek şekilde yeniden düzenlemeyi dener. Gertrude Stein'in naklettiğine göre Birinci Dünya Savaşı sırasında Picasso silahlardaki kamuflaj boyasını görünce şaşkınlık içinde şöyle haykırmış: "Bunu yapan biziz; işte bu kübizm!"



Şekil 45

Öyleyse gözlerimiz neden çoğu zaman bize iyi hizmet eder? İşin içinde şanslı bir tesadüften daha fazlası olsa gerek. Her şeyden önce, dünyanın insan yapımı kısmı insanın ihtiyaçlarına uygundur. Sadece eski şatolardaki ve modern otomobillerdeki gizli kapılar duvarlarla karıştırılır. Londra'daki mektup kutuları, çevrelerinden ayırt edilmeleri için parlak kırmızıya boyanmıştır. Ancak sadece insan zihni değil, fiziksel doğa da basitlik yasasına uymak zorundadır. Tabiattaki şeylerin zahiri şekli, şartların elverdiği kadar basittir ve şeklin bu sadeliği görsel ayrışmayı destekler. Yaprak ve dalların farklı renk ve şekillerinden ayrı olarak elmanın kırmızı ve yuvarlak olması, toplayıcılara kolaylık sağlamak için değildir, elmanın yaprak ve dallardan ayrı ve farklı büyüdüğü gerçeğinin dışsal tezahürüdür,

yoksa meyve toplayıcılarına kolaylık olsun diye değil. Ayrı içsel süreçler ve farklı malzemeler, bir yan ürün olarak ayrışmış bir görünüm yaratır.

Algısal alt bölümlemeyi destekleyen üçüncü bir faktör, diğer ikisinden bağımsız olmasa da apaçık belirtilmesi gereken bir başka değere işaret eder. Basit şekiller, özellikle simetri ve fiziksel dengeye katkıda bulunmalarıyla dikkat çeker. Duvarları, ağaçları ve şişeleri düşmekten korur ve bu nedenle inşaat işlerinde insan kadar doğa tarafından da tercih edilir. O hâlde son tahlilde beyindeki fiziksel süreçlerin bir yansıması olarak görme, doğadaki şeylerle aynı temel düzenleme yasasına tabi olduğu için şeylerin gerçekte oldukları biçim ile onları görme biçimimiz arasındaki yararlı bir uyuşma (tekabüliyet) ortaya çıkar.

Sanatta Alt Bölümleme

Ressamların, heykeltıraşların ya da mimarların çalışmalarında görsel şeklin alt bölümlere ayrılması özellikle gerekli ve belirgindir. Bu işlem burada da özellikle mimarlık söz konusu olduğunda, pratik yön tayinini kolaylaştırabilir. Öte yandan prensipte alt bölümleme görsel ifadeleri kendileri için iletir. Constantin Brancusi, *Âşıklar* adlı heykelinde (Şekil 46), kucaklaşan iki figürü düzgün şekildeki kare bir bloğa o kadar sıkı yerleştirmiştir ki bütünün birliği alt bölümlere, iki insana galebe çalar. Bu yaklaşımın aşikâr sembolizmi, örneğin, Auguste Rodin'in aynı konuyu işlediği meşhur temsiliyle çarpıcı bir tezat oluşturur. Rodin'in heykelinde beyhude birleşme mücadelesi, iki figürün boyun eğmez bağımsızlığıyla aktarılır. Burada bütünün birliğini tehlikeye atmak için parçalara yer verilmiştir.

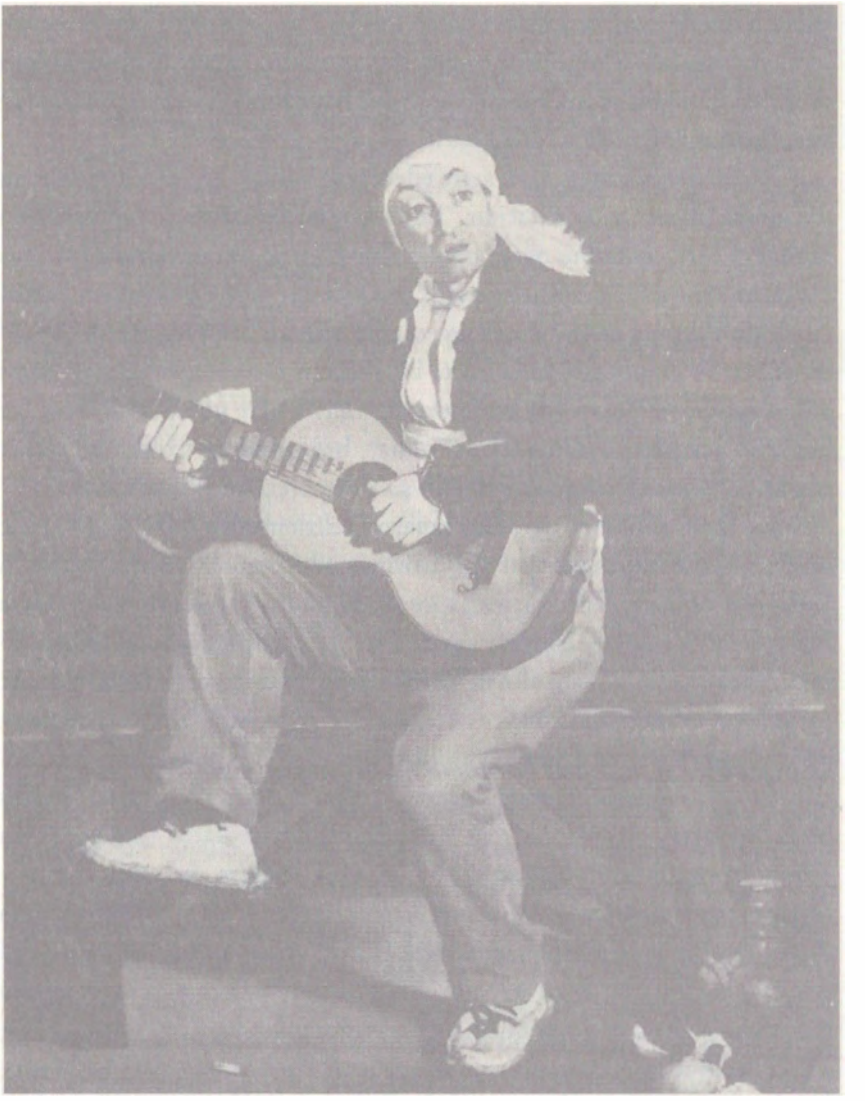


Şekil 46

Sanatçının amaçları doğrultusunda alt bölümler, temel ilkeleri göstermek için kullandığım şematik şekillerde olduğundan çok daha karmaşık olmaya yatkındır. Sanatta alt bölümleme, bir dama tahtasında olduğu gibi tek bir düzeyle nadiren sınırlıdır, daha ziyade birbirine bağlı hiyerarşik düzeylerde ilerler.

Birincil ayrım, eserin ana özelliklerini oluşturur. Daha büyük parçalar tekrar daha küçük parçalara bölünür; burada sanatçının görevi ayrımların ve bağlantıların derecesini ve türünü, amaçladığı anlama uygun hâle getirmektir. Manet'nin *Gitarist* adlı tablosunda (Şekil 47) birincil alt bölümleme, ön plandaki tüm sahneyi nötr olan arka plandan ayırır. Ön sahnede müzisyen, iskemle ve sürahinin yer aldığı küçük natürmort ikincil bir bölüm oluşturur. Adam ve iskemlenin ayrılması, iskemleyle benzer renkteki pantolonu birleştiren ve onları adamın siyah üst kısmına karşı konumlandıran bir karşı gruplandırmayla (görece) dengelenir. Adamın parlaklık ve renk açısından ikiye bölünmesi, vücudunun üst ile alt bölümleri arasında yer alan gitara ek bir ağırlık katar. Aynı zamanda figürün eğreti birliği, özellikle beyaz alanların her yöne dağılması, örme ayakkabılar, kollar, fular ve gömlek gibi çeşitli araçlarla takviye edilir; gömleğin sol dirseğinin altında minik ama önemli bir parça görünür.

Resmin ana bölümlerinin her biri sırayla alt bölümlere ayrılmıştır ve her düzeyde, nispeten boş bir çevrede daha sıkı düzenlenmiş bir formun bir veya birkaç yerel yoğunlaşması görünmektedir. Böylece güçlü bir şekilde vurgulanan figür boş zemine karşı durur ve benzer şekilde yüz ve gömlek, eller ve gitarın sapı, ayakkabılar ve natürmort, hiyerarşinin ikincil düzeyinde neşeli etkinlik adaları olarak ön plana çıkar. Çeşitli odaklar birlikte bir tür takımyıldız olarak görülmeye elverişlidir; tüm bunlar birtakım önemli noktalara işaret eder ve anlamın çoğunu kendi üstlerinde taşır.



Şekil 47. Edouard Manet. *Gitarist*, 1961, Metropolitan Museum of Art, New York.

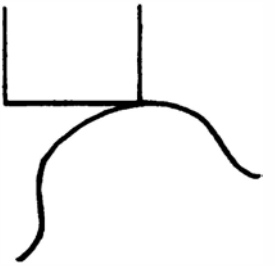
Parça Nedir?

Chuang Tzu, bir öküzü keserken rastgele hareket etmeyen; hayvanın kemiklerine, kaslarına ve organlarına yani vücudunun her bir bölümüne saygı duyduğu için satırını on dokuz yıl boyunca keskin tutan usta bir aş-

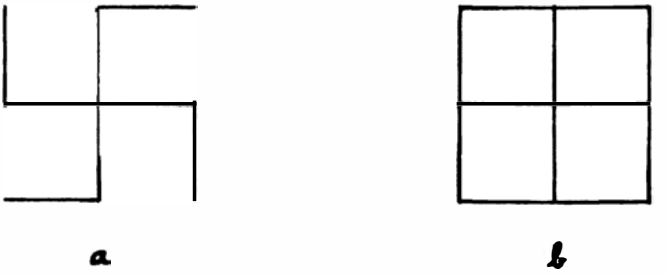
çıdan bahseder; sağ boşluklara çok hafif dokunuşuna tepki olarak parçalar neredeyse kendi kendine ayrılıyor gibi gözükür. Aşçısının açıklamasını dinleyen Çinli bir prens, bunun kendisine hayatta nasıl başarılı bir şekilde ilerleyeceğini öğrettiğini dile getirir.

Parçaları şeylerden nasıl ayırt edeceğini bilmek gerçekten de birçok durumda başarının anahtarıdır. Tamamen nicel anlamda bir bütünün herhangi bir bölümüne parça denilebilir. Oymacının zevkine göre veya bir dilimleme makinesinin mekanik gücüyle bir nesne dışarından parçalanabilir. Yalnızca miktara veya sayıya göre bölmek, yapıyı göz ardı etmektir. Elbette yapı olmadığında başka bir yöntem söz konusu olamaz. Mavi gökyüzünün herhangi bir bölümü, diğerleri kadar güzeldir. Ancak bir heykelin parçalara ayrılması keyfî olmaz, her ne kadar fiziksel bir nesne olarak nakliye amacıyla herhangi bir şekilde parçalara ayrılabilse de.

En basit şekillerin parçaları kolayca belirlenir. Bir kare, köşelerinde bölünmüş dört düz çizgiden oluşuyormuş gibi görülür. Ancak şekiller o kadar net olmayıp daha karmaşık göründüğünde, yapısal bileşenler de o kadar belirgin olmaz. İzleyici, sanatsal bir yapıyı anlamaya çalışırken yapıyı genel olarak dikkate almak yerine dar sınırlar içindeki ilişkilere göre yargıda bulunduğunda kolayca hataya düşer. Aynı hata, bir müzikal pasajın icrasında hatalı ifadelere veya bir oyuncunun bir sahneyi yanlış yorumlamasına da yol açabilir. Yerel durum bir fikri öne sürerken, genel bağlam başka bir fikri öne çıkarır. Max Wertheimer, her ne kadar tüm yapı aynı çizgiyi farklı alt bütünlere ait iki bölüm gibi gösterse de kısıtlı yerel koşullarda yatay tabanın bölünmemiş bir bütün olarak eğrinin sağ kanadına doğru kaydığını göstermek için Şekil 48'deki çizimi ortaya çıkardı. Şekil 49a'daki gamalı haç, Şekil 49b'nin bir parçası mıdır? Açıkça hayır çünkü gamalı haçı oluşturan yerel bağlantılar ve ayrımlar, kare bağlamında başkaları tarafından geçersiz kılınır. Bu nedenle "hakiki parçalar" -yani toplam bağlam içinde ayrılmış bir alt bütünü temsil eden bölümler- ile salt kısımlar veya taneler -yani yalnızca sınırlı bir yerel bağlamla ilişkili olarak ayrılmış veya figürdeki içsel kırılmalarla hiçbir ilişkisi olmayan bölümler- arasında ayrım yapmak gerekir.



Şekil 48



Şekil 49

Bu kitapta "parçalar"dan söz ettiğimde bu ifadenin her zaman hakiki anlamda parçaları temsil ettiğini belirtmeliyim. "Bütün, parçalarının toplamından büyüktür." sözü buna işaret eder. Öte yandan zikrettiğimiz ifade yanıltıcıdır çünkü belirli bir bağlamda parçaların oldukları gibi kaldığını ama onlara farkı yaratan gizemli bir ek nitelik eklendiğini öne sürer. Doğrusu herhangi bir parçanın görünümü az çok bütünün yapısına bağlıdır ve sonuçta bütün de parçalarının doğasından etkilenir. Bir sanat eserinin hiçbir parçası kendi kendine yeterli değildir. Heykellerin kırık kafaları genellikle hayal kırıklığı yaratacak kadar boş görünür. Kendilerine ait çok fazla ifade taşısalardı tüm eserin bütünlüğünü bozarlardı. Bu nedenle vücutları aracılığıyla konuşan dansçılar genellikle kasten boş yüz ifadeleri kullanırlar; keza Picasso'nun duvar resmi *Guernica* için epey karmaşık el ve figürlerin eskizleriyle denemeler yaptıktan sonra nihai resminde onları çok daha basit hâle getirmesinin nedeni de budur.

Aynı şey bütünlük için de geçerlidir. Dairesel pencerelere referansta bulunurken bahsettiğim gibi (Şekil 14), gerçekten kendi kendine yeten

bir alt bütünü barındırmak çok zordur. İyi parçalar ne şaşırtıcı derecede tam ne de rahatsız edici ölçüde eksiktir; onlar parçaların beklenmedik meziyetlerini ortaya çıkarırken aynı zamanda kendilerinin ötesindeki kayıp bir varlığa işaret etme gibi özel bir cazibeye sahiptir. Bütün yapının benzer bir uyumu organik biçimde mevcuttur. Genetikçi Waddington der ki: "Bütün iskeletler eklemelere veya çıkarmalara direnen bir 'tamlık niteliğine' sahipken tek tek kemikler yalnızca 'belirli bir tamlık derecesine' sahiptir. Onların şekli, bağlı oldukları diğer parçalar hakkında imalarda bulunur ve izole edildiklerinde 'ortasında çatlayan bir ezgiye' benzer."

Benzerlik ve Farklılık

Bir kez parçalar arasındaki ilişkilerin bütünün yapısına bağlı olduğunu anladığımızda bu parçalı ilişkileri güvenli ve faydalı bir şekilde izole edebilir ve tanımlayabiliriz. 1923'teki öncü çalışmasında Wertheimer, görsel öğeleri birbirine bağlayan çeşitli özellikleri tanımladı. Birkaç yıl sonra Cesare L. Musatti, Wertheimer'ın kurallarının tek bir kurala, homojenlik veya benzerlik kuralına, indirgenebileceğini gösterdi.

Benzerlik ve alt bölümleme zıt kutuplardır. Alt bölümleme görmenin ön koşullarından biriyken, benzerlik, Dante'nin imgesini kullanacak olursak, "perla in bianca fronte" yani beyaz alındaki bir inci gibi şeyleri görünmez kılabilir. Kimi modern ressamların gösterdiği üzere homojenlik görme, yapının yok olmak üzere olduğu veya ulaştığı sınıra işaret eder. Benzerlik yalnızca ayrılıkla bağlantılı yapısal bir ilke olarak yani ayrılmış şeyler arasında bir çekim gücü olarak hareket eder.

Benzerliğe göre gruplama mekânda olduğu kadar zamanda da gerçekleşir. Aristoteles, benzerliği zihinsel çağrışımlar yaratan niteliklerden biri, geçmişi bugünle ilişkilendiren bir hafıza durumu olarak tasavvur etmiştir. Benzerliği diğer faktörlerden bağımsız olarak göstermek için bütün yapının etkisinin zayıf olduğu veya en azından gruplandırmanın belli bir kuralı doğrudan etkilemediği modeller seçilmelidir.

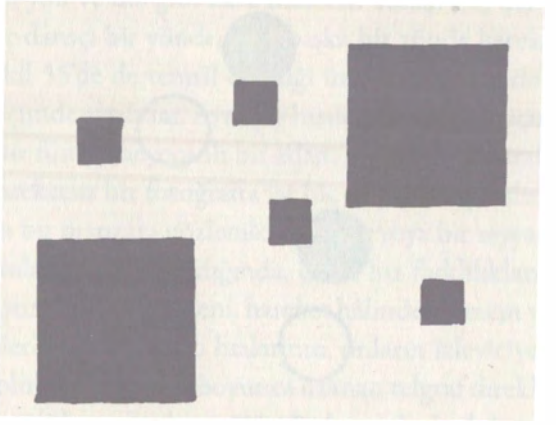
Algıların herhangi bir veçhesi -şekil, parlaklık, renk, uzamsal konum, hareket vb.- benzerliklere göre gruplandırmaya yol açabilir. Akılda tutulması gereken genel ilke şudur: Her ne kadar her şey bazı açılardan farklı ve benzer olsa da karşılaştırmalar ancak ortak bir temelden hareket edildiğinde anlamlı olur. Çoğu durumda Michelangelo'nun *Davut* heykelini

aydaki Mare Tranquillitatis [Sükûnet Denizi] bölgesiyle karşılaştırmanın bir anlamı yoktur, fakat mantıkçı, söz konusu heykelin, zikrettiğimiz bölgeden daha küçük olduğunu ama daha büyük göründüğünü söylememize izin verecektir. Batılı yetişkinler anlamsız karşılaştırmalarla kandırılabilir ama küçük çocuklar böyle kaldırılamaz.

Okul öncesi çocuklarla yaptığı bir deneyde Giuseppe Mosconi, beşi büyük memelileri, biri ise savaş gemisini temsil eden altı resim gösterdi çocuklara. Deneklerden, bu resimlerden hangisinin koyunları temsil eden yedinci resimden "en farklı" resim olduğunu söylemelerini istedi. Onlardan büyük çocuklar ve yetişkinler tereddüt etmeden savaş gemisini işaret etseler de okul öncesi 51 çocuktan sadece dördü gemiyi işaret etti. Gemiyi neden seçmedikleri sorulduğunda ise "Çünkü o bir hayvan değil!" cevabını verdiler.

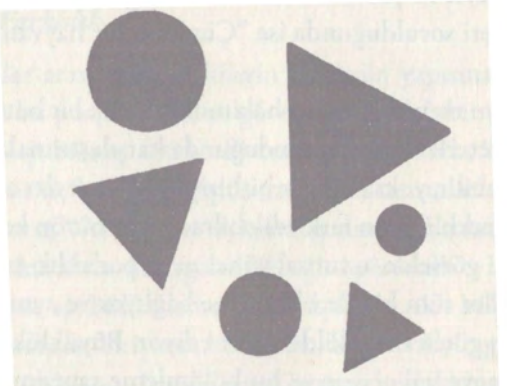
Algıda da aynı mantıklı tutum hâkimdir. Ancak bir bütün olarak düzenek veya yapı yeterli bir temel sunduğunda karşılaştırmalar, bağlantılar ve ayrımlar yapılabilir, yoksa bunlar birbiriyle ilgisiz şeyler arasında yapılmaz. Benzerlik, farklılıkların fark edilebilmesi için bir ön koşuldur.

Şekil 50'deki görselde, uzamsal yönelim ve parlaklık sabit tutulmuştur. Bu benzerlikler tüm kareleri birbirine bağlıyor ve aynı zamanda büyüklük farklarını güçlü bir şekilde işaret ediyor. Büyüklük farkı sonuçta bir alt bölümlemeye yol açıyor ve bu bölümleme sayesinde dört küçük kareye karşı iki büyük kare ikincil düzeyde birbirine bağlanıyor. Bu, *büyüklük benzerliğine göre gruplandırmaya* bir örnektir.

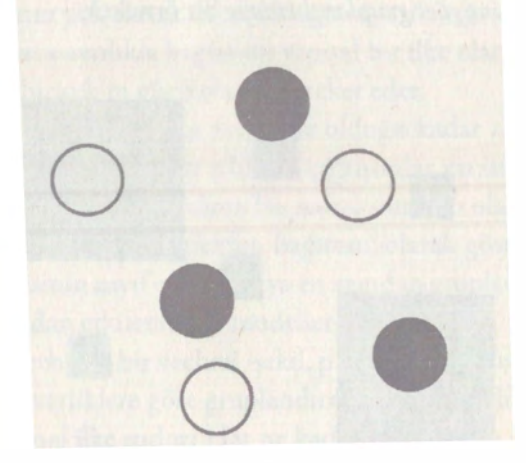


Şekil 50

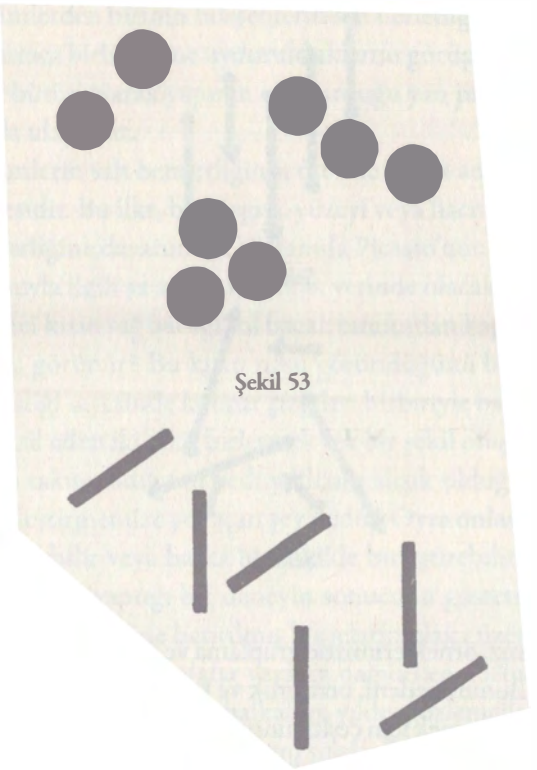
Gruplamalar ve ayrımlar, Şekil 51 ila 54'deki diğer algısal özellikler tarafından üretilir. *Şekil* farkına göre gruplandırma, Şekil 51'de görülmektedir. *Parlaklık* farkı, Şekil 52'de beyaz dairelere karşı siyah daireleri bir araya toplar. Büyüklük, şekil veya renkteki benzerliklerin, uzamda birbirinden uzak olan öğeleri birleştirdiğini gözlemliyoruz. Ancak uzamsal konum da kendi başına bir gruplandırma faktörüdür. Şekil 53, Wertheimer'in terminolojisindeki "yakınlığı" göstermektedir. Biz Musatti ile ağız birliği yapıp, görsel kümeler oluşturan uzamsal konumun benzerliği ve farklılığına göre gruplamadan bahsetmeyi tercih ediyoruz. Son olarak, Şekil 54 uzamsal yönelimin etkisini göstermektedir.



Şekil 51



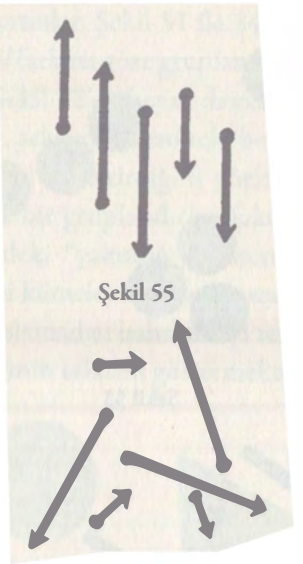
Şekil 52



Şekil 53

Şekil 54

Hareket, yön ve hız gibi ilave faktörler sunar. Beş dansçıdan oluşan bir grupta üç dansçı bir yönde, ikisi başka bir yönde hareket ederse tüm dansçılar Şekil 55'de de temsil edildiği üzere birbirlerinden alabildiğine çarpıcı bir biçimde ayrılırlar. Aynı şey hızdaki farklılıklar için de geçerlidir (Şekil 56). Bir filmde heyecanlı bir adam kalabalığı yararak ilerlerse dikkat çeker; hareketsiz bir fotoğrafta ise hiç öne çıkmayabilir. Bir tren veya otomobilden bir manzara gözlemlendiğinde veya bir seyyar fotoğraf makinesi tarafından fotoğraflandığında, öznel hız farklılıkları derinlik algısını yoğunlaştırır. Bunun nedeni, hareket hâlindeki aracın yanından hızla geçen nesnelerin görünürdeki hızlarının, onların izleyiciye olan uzaklıklarına bağlı olmasıdır. Raylar boyunca uzanan telgraf direkleri, birkaç yüz metre ötede görülen evlerden ve ağaçlardan daha hızlı hareket eder. Böylece hızdaki benzerlik ve fark, mesafeyi tanımlamaya yardımcı olur.



Şekil 55

Şekil 56

Hiç kuşkusuz, örneklerimizde gruplama ve ayırmanın etkileri özellikle güçlü değildir. Bunun nedeni, benzerlik ve farklılığın kendi başlarına neler yapabileceğini göstermek için çeşitli unsurların örüntü oluşturmasını mümkün mertebe engellememdir. Aslında benzerlik faktörleri en çok örüntüleri desteklediklerinde etkili olur. "Aşağıdan" yaklaşımın hayli sınırlı olduğu ve "yukarıdan" yaklaşımla tamamlanması gerektiği hissedilir. Wertheimer bu terimleri, bir örüntünün analizine bileşenleriyle birlikte başlamak ve onların kombinasyonlarına ilerlemek -az önce gruplama kurallarıyla kullandığım yöntem- ile bütünün genel yapısından başlayıp oradan gitgide daha alt parçalara inmek arasındaki farklılığı izah etmek için kullanmıştır.

Aşağıdan gruplandırma ve yukarıdan alt bölümlere ayırma karşılıklı kavramlardır. Bu iki yöntem arasındaki temel fark, aşağıdan başladığımızda basitlik ilkesini yalnızca bir birim ile başka birim arasında elde edilen benzerliğe uygulayabilmemizdir, oysa yukarıdan uyguladığımızda aynı ilke genel düzeni de hesaba katar. Viyana Sanat Tarihi Müzesi, on altıncı yüzyıl ressamı Giuseppe Arcimboldo'nun bir grup resmini sergilemektedir. Bu resimlerde Yaz, Kış, Ateş ve Su yandan görünen portrelerle sembolik olarak temsil ediliyor. Her bir figür nesnelerden oluşuyor, örneğin, yaz meyveleri, yanan kütüklerin ateşi, mumlar, lamba, çakmak taşı vb. İz-

leyici, bu resimlerden birinin bileşenlerinden ilerlediğinde nesneleri tanır ve ne kadar ustaca birbirlerine uydurulduklarını görüp takdir eder. Ne var ki izleyici bir bütün olarak yapının oluşturduğu yan profil ile bu figürlere tam anlamıyla ulaşamaz.

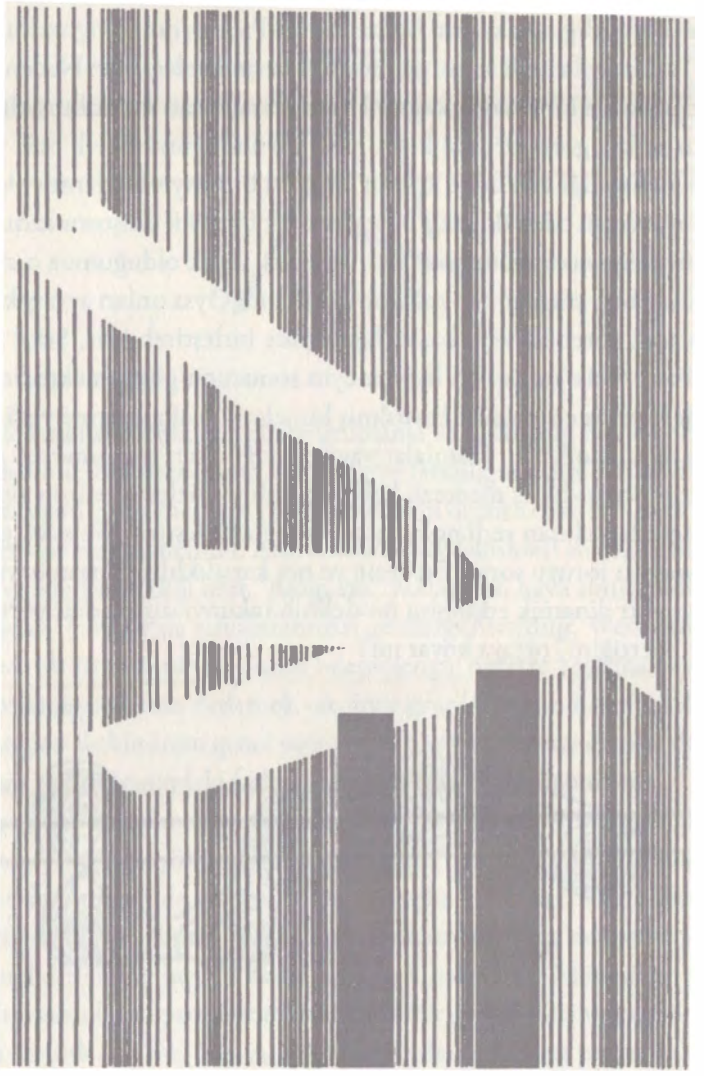
Ayrı birimlerin salt benzerliğinin ötesine geçen adım, uyumlu şeklin gruplama ilkesidir. Bu ilke, bir çizgiyi, yüzeyi veya hacmi oluşturan öğelerin içsel benzerliğine dayanır. Bu bağlamda Picasso'nun Avignonlu Kızlar (1907) tablosuyla ilgili şu soruyu sormak yerinde olacaktır: Neden tabloda soldan ikinci kızın sağ bacağı sol bacak tarafından kapatılmış olmasına rağmen açıkça görünür? Bu kızın nasıl göründüğünü bilsek bile, yön ve konum benzerliği sayesinde kontur çizgileri birbiriyle bağlantılı olmasaydı, bacağı temsil eden iki şekil birleşerek tek bir şekil oluşturmazdı.

Büyükayı takımyıldızının yedi yıldızını alışık olduğumuz o süreğen dizi içinde birleştirmemize yol açan şey nedir? Oysa onları ayrı ışıklı noktalar olarak görebilir veya başka bir şekilde birleştirebiliriz. Şekil 57, biyolog Paul Weiss'ın yaptığı bir deneyin sonucunu göstermektedir. Buna göre bir kromat çözeltisine batırılmış bir jelatin plaka üzerine yedi damla gümüş tuzu damlatılır. Damlalar yavaşça dağılırken çözünmeyen gümüş kromatın periyodik eş merkezli halkaları, yıldız gözlemcilerinin algısında kendiliğinden oluşan yedi noktayı aynı sırayla birleştirir. Weiss bu gözlem karşısında şu soruyu sorar: Bu kesin ve net karşılıklılık, "insan beynindeki benzer bir dinamik etkileşim modelinin takımyıldızına dair yorumuna rehberlik ettiğini" ortaya koyar mı?



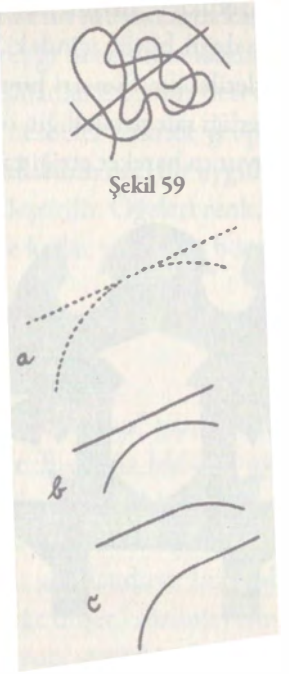
Şekil 57

Bu son örnekte, uyumlu şekil çizgilerle değil de yalnızca bir nokta dizisiyle üretilir. İnandırıcı uyumluluk yaratmanın başka yolları da var. İtalyan sanatçı Pio Semproni'nin eskizinde (Şekil 58) çok net bir şekilde görülebilen beyaz figürün ana hatları, her biri sanal sınıra nokta boyutunda bir öğe katan dikey arka plan çizgileriyle dolaylı yoldan meydana getirilmiştir.



Şekil 58. Pio Semproni. *Analisi dello Spazio*, 1971.

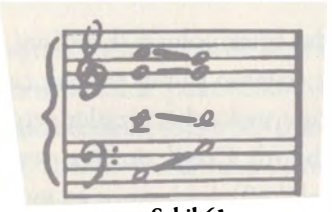
Birimin şekli ne kadar tutarlı olursa, kendisini çevresinden o kadar kolay ayırır. Şekil 59, düz çizginin yamuk yumuk çizgilere göre daha kolay tanımlanabildiğini göstermektedir; çizgiler gerçek hareketlerin izleri olsaydı bu etki yoğunlaşabilirdi. Çizgilerin olası devam unsurları arasında bir seçim yapıldığında (Şekil 60), içsel yapıyı en uyumlu şekilde sürdüren seçenek kendiliğinden tercih edilir. Şekil 60a, b'de gösterilen iki bağımsız parçanın kombinasyonu, c'de gösterilen iki ayrıksı parçadan daha kolay fark edilir çünkü b, izleyiciye daha basit bir yapı sunar.



Şekil 59

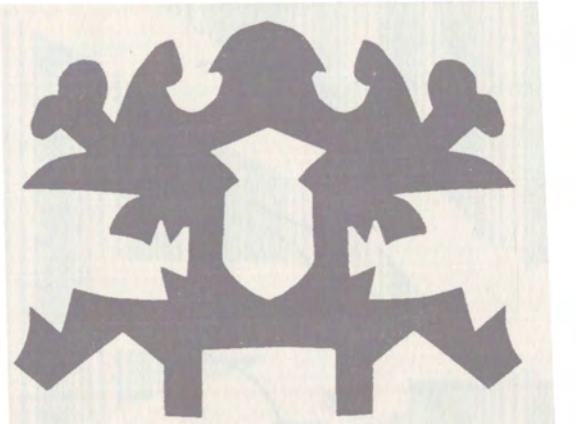
Şekil 60

Uyumlu şekil ilkesi müzikte armonik ilerleme olarak bilinen şeyde ilginç uygulamalar bulur. Burada sorun, akortların "dikey" armonik uyumuna karşı melodik çizgilerin "yatay" birliğini korumaktan ibarettir. Bu, müzikal görevin izin verdiği ölçüde melodik çizgileri basit ve tutarlı bir şekilde elde etmesiyle ilişkilidir. Bu durum, bir akorttan diğerine geçerken "konum benzerliğine" göre gruplandırmanın kullanılması gerektiği anlamına gelir. Walter Piston şöyle der: "Eğer iki adet üçlük akort bir veya daha fazla ortak notaya sahipse, bunlar aynı sesle tekrarlanır, geri kalan ses veya sesler mümkün olan en benzer duruma geçer." (Şekil 61).



Şekil 61

Parçalar arasındaki ilişkilerin ötesine geçilerek, yalnızca tüm örüntüye atıfla tanımlanabilecek benzerliklere ulaşılır. Konum benzerliği, yalnızca yan yana duran birimler için değil, bütün içindeki benzer konumlar için de geçerli olacak şekilde genişletilebilir. Simetri böyle bir benzerliktir (Şekil 62). Aynı şekilde, yön benzerliği salt paralelliğin ötesine geçebilir, örneğin, dansçılar simetrik yollar boyunca hareket ettiği zaman (Şekil 63).



Şekil 62

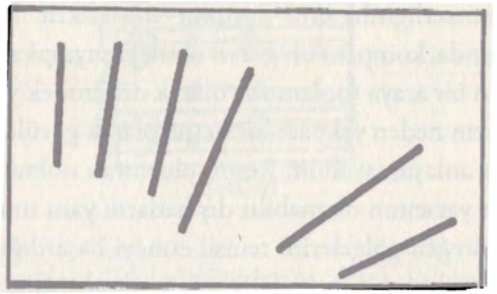


Şekil 63

Konum benzerliğinin sınır durumu bitişikliktir. Birimler arasında aralık olmadığında, kompakt bir görsel nesne ortaya çıkar. Bir çizgiyi veya alanı birimlerin bir araya toplanması olarak düşünmek yapay görünebilir ve kırmızı kirazın neden yekpare bir nesne olarak görüldüğünü açıklama ihtiyacı hemen anlaşılmayabilir. Resmi oluşturan noktalar oldukça kaba olduğunda bile yazıcının okunabilir dış hatların yanı sıra değişen parlaklık ve rengin süreğen gölgelerini temsil etmeyi başardığı yarım mercekli ekran göz önüne alınırsa, sorun daha kolay anlaşılır. Göz merceği tarafından oluşturulan görüntülerin milyonlarca küçük retina reseptörü tarafından nokta nokta toplandığı unutulmamalıdır; bu reseptörlerin mesajları beyin merkezlerine ulaşmadan önce bir dereceye kadar kümelenmiş olsa da algılama amacı için nesneler hâlinde gruplandırılması gerekir. Nesne oluşumu, benzerlik kurallarının özel bir uygulamasını teşkil ettiği basitlik ilkesi aracılığıyla gerçekleştirilir. Öğeleri renk, parlaklık ve hareket hızı ve yönü gibi faktörlerde ne kadar yakından benzerse, görsel bir nesne o kadar bölünmezdir.

Sanattan Örnekler

Tüm sanat yapıtlarına "yukarıdan" yani tüm düzenlemeye dair asli bir kavrayışıyla bakılmalıdır. Bununla birlikte, aynı zamanda, parçalar arasındaki ilişkiler genellikle önemli bir kompozisyon rolü oynar. Benzerlik ve farklılık, örneğin, Pieter Brueghel"in ünlü *Kör Adamlar Meseli* tablosunun ana temasını şekillendirir; bu tablo İncil'deki "Kör köre yol gösterirse, ikisi de hendeğe düşer." sözünü resmeder. Birbiriyle koordineli altı figürden oluşan bir grup, uyumlu şekil ilkesiyle birbirine bağlanmıştır (Şekil 64). Başlar alçalan bir eğri oluşturur; bu eğri altı figürü birbirine bağlayarak aşağı doğru meyleden ve sonunda hızla düşen bir vücut sırası oluşturur. Resim, bir sürecin ardışık aşamalarını temsil eder: kaygısız yürüme, tereddüt, telaş, tökezleme, düşme... Figürlerin benzerliği, katı bir tekrarın değil, kademeli bir değişimin benzerliğidir ve gözlemcinin gözü, eylemin gidişatını takip etmeye yönlendirilir. Sinema filminin ilkesi burada mekânda bir dizi eş zamanlı aşamaya uygulanır. Yanıltıcı film hareketinin, benzerlik kurallarının zaman boyutuna uygulanmasına dayandığı daha sonra gösterilecektir.



Şekil 64

Başka eserlerde, bir grup dağınık öğe benzerlik sayesinde bir arada tutulur. Grünewald'ın Isenheim sunağındaki *Çarmıha Gerilme* tablosunda, panelin karşıt taraflarına yerleştirilmiş Vaftizci Yahya ve Yuhanna figürlerinin her ikisi de parlak kırmızıya bürünmüştür; beyaz ise Bakire Meryem'in mantosu, kuzu, İncil, [Hz.] İsa'nın peştemali ve haçın tepesindeki yazı için ayrılmıştır. Böylece tüm panele dağılmış manevi değerlerin çeşitli sembolik taşıyıcıları -bekâret, kurban, vahiy, iffet ve krallık- sadece kompozisyonu oluşturmak için bir araya getirilmekle kalmaz, aynı zamanda ortak bir anlama sahip olarak göze görünür. Buna karşılık, tenin sembolü, günahkâr Mecdelli Meryem'in pembe elbisesidir; bu yolla günahkâr Meryem ile erkeklerin çeşitli uzuvları arasında bir ilişki kurulur. Gombrich, bu resimde ayrıca, [Hz.] İsa'nın devasa figüründen cılız Mecdelli Meryem'e kadar uzanan, gerçekçi olmayan ama sembolik açıdan önemli bir büyüklük ölçeği olduğuna dikkat çeker.

Uyumlu formun birleştirici gücü, Cézanne'ın *Dominic Amca* adlı portresinde sembolik açıdan kullanılır (Şekil 65). Çapraz kollar, sanki hiç ayrılmayacakmış gibi bulundukları konuma zincirlenmiş görünür. Bu etki kısmen, giysi kolunun kenarını yüzün ve haçın simetrisi tarafından oluşturulan merkezi dikeye sabitleyerek elde edilir. Böylece, bir insanın zihni ile düşüncesinin adandığı inancın sembolü arasındaki güçlü bağlantı, bedeninin fiziksel faaliyetini kısıtlar ve biriken enerjinin dinginliğini yaratır.



Şekil 65

Bir ressam, iki veya daha fazla noktayı benzerlik yoluyla birleştirerek önemli bir görsel hareket oluşturabilir. El Greco'nun *Tapınaktan Kovulma* resmi (Şekil 66), donuk sarımsı ve kahverengimsi tonlarda boyanmıştır. Parlak kırmızı, [Hz.] İsa'nın ve resmin sol alt köşesinde eğilen sarraflardan birinin kıyafetleri için ayrılmıştır. İzleyicinin dikkati [Hz.] İsa'nın merkezî figürü tarafından kendine çekildiğinden, renk benzerliği izleyicinin bakışını sola ve aşağı doğru ikinci kırmızı noktaya kaydırır. Bu hareket [Hz.] İsa'nın kırbacının vuruşunu kopyalar; kırbacın rotası araya giren iki figürün kaldırılmış kolları tarafından daha da vurgulanır. Böylece göz, resmin konusunu temsil eden eylemi tam anlamıyla gerçekleştirir.



Şekil 66

Algısal karşılaştırma, daha önce gördüğümüz gibi, temel olarak bir tür benzerlik gerektirir. Şekil 50'deki büyüklük farklılıkları, şekil ve uzamsal yönelim sabit tutulduğu için net bir şekilde ortaya çıktığı gibi, Van Gogh'un *Yatak Odası* tablosundaki (Şekil 67) iki sandalye arasındaki büyüklük farkı da aynı şekilde vurgulanmıştır. Derinlik oluşturmaya yardımcı olan büyüklük farkı, renk, şekil ve mekânsal yönelimin çarpıcı benzerliği ile vurgulanır.



Şekil 67

Parçaların benzerliği ve farklılığı, Picasso'nun küçük guaj resmi *Oturan Kadın*'ın kompozisyonuna bariz bir şekilde katkıda bulunur. Resim boyunca geometrik şekillerin benzerliği, bütünün birliğini vurgular ve kadın ile perdeye benzeyen arka plan arasındaki farkı kübist bir üslupla hafife alır. Bununla birlikte ayrım başka yollarla netleştirilir. Esasen figür için sola eğim, zemin için sağa eğim kullanılır; yani yönlendirme faktörü, resmi iki ana konusuna ayırmaya yarar. Şekle gelince dairesel birimler kadın figürü ile sınırlandırılmış ve figürün piramit yapısını vurgulayacak şekilde dağıtılmıştır. Kadının vücudunun dışındaki tek kıvrımlı form, yeşil sandalyenin dirsek dayanağıdır: köşeli düzen ile organik beden arasında bir aracı.

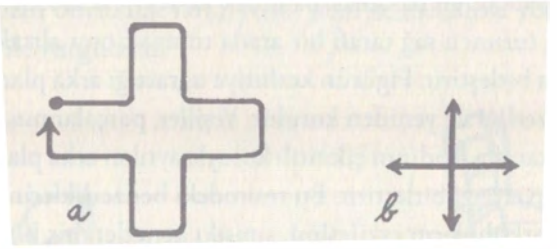
Renk; yön ve şekille üretilen alt bölümleri destekler ancak aynı zamanda bu yapısal eğilimleri bir dereceye kadar etkisiz hâle getirerek kompozisyona çeşitlilik katar. Figürün içinde olduğu kadar dışında da kullanılan koyu kahverengi tonlar hariç her renk ya figüre ya da arka plana aittir. Sarıların dikey zinciri kadına birlik ve ayrıksılık kazandırır. Sol tarafta baş-omuz-vücudun basamak basamak ilerleyişi açık kahverengilerle birleştirilirken, turuncu sağ tarafı bir arada tutar ve onu alttaki yumurta biçimli yamayla birleştirir. Figürün kesintiye uğrattığı arka planın devamlılığı, renk benzerliği ile yeniden kurulur. Yeşiller, parçalanmış sandalyeyi "onarır" ve sağ tarafta, kadının çıkıntılı koluyla ayrılan arka planın iki parçasını koyu kahverengi birleştirir. Bu resimdeki benzerliklerin ve bunlara karşılık gelen farklılıkların etkileşimi, sımsıkı kenetlenmiş bir ilişkisel ağ oluşturur.

İki genel husus, Picasso örneğinde gayet güzel gösterilmiştir. Birincisi, benzerlik ve farklılık göreceli yargılardır. Nesnelerin benzer görünüp görünmemeleri, çevrelerinden ne kadar farklı olduklarına bağlıdır. Dolayısıyla yuvarlak şekiller, köşeli, düz çizgili şekillerle çevrelenmiş oldukları için farklılıklarına rağmen çarpıcı bir şekilde birbirine benzemektedir. İkinci husus, sanatsal kompozisyonun karmaşıklığında, gruplama faktörleri genellikle birbirine karşı ayarlanır. Kırık şekiller, renk benzerliği ile uzamsal mesafe boyunca düzeltilir. Renk farklılığı, şekil benzerliği ile dengelenir. Bağlantı ve ayrışmanın bir arada olması, sanatçının anlayışının zenginliğini artırır.

Yapısal İskelet

Bir nesnenin görsel şekli büyük ölçüde dış sınırları tarafından belirlense de sınırların şekil olduğu söylenemez. Sokaktaki bir adama Şekil 68a'da gösterilen rotayı izlemesi istendiğinde: "İki blok yürü, sola dön, iki blok daha yürü, sağa dön." ardından bir blok yürüyüp başladığı yere geri dönecektir. Bu muhtemelen onu şaşırtacaktır. Tüm hat boyunca ilerlemiş olsa da yürüyüşü sırasında katettiği haç şeklini kavradığında zihninde aniden oluşturacağı görüntünün esaslarını, deneyiminin içermesi pek olası değildir (Şekil 68b). Eksen çifti, gerçek fiziksel sınırlarla çakışmasa da şeklin karakterini ve aslını (netliğini) belirler. Benzer şekilde, Şekil 64'te, Brueghel'in resminin temel kompozisyon temasını, figürlerin gerçek dış çizgilerine hiçbir surette

benzemeyen düz çizgiler aracılığıyla sunmak mümkündü. "Şekilden" bahsederken görsel nesnelerin oldukça farklı iki özelliğine atıfta bulunduğumuz sonucuna varıyoruz: (1) sanatçı tarafından üretilen gerçek sınırlar: çizgiler, kütleler, hacimler ve (2) bu maddi şekiller tarafından algıda yaratılan yapısal iskelet; ancak söz konusu iskelet o şekillerle nadiren çakışır.

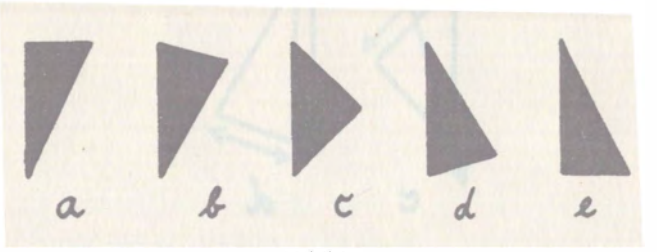


Şekil 68

Delacroix, bir nesneyi çizerken, onun hakkında kavranması gereken ilk şeyin, ana çizgilerinin kontrastı olduğunu söyler: "Kâğıt üzerinde çizime başlamadan önce bunun çok iyi farkında olunmalıdır." Sanatçı, bir yapıt üzerinde çalışırken şekillendirdiği yapısal iskeleti akılda tutmalı, aynı zamanda bilfiil meydana getirdiği epey farklı konturlara, yüzeylere ve hacimlere de dikkat etmelidir. İnsanın işi mecburen sırayla ilerler; nihai eserde bir bütün olarak görülen şey parça parça yaratılır. Sanatçının zihnindeki yol gösterici imge, tamamlanan resim veya heykelin neye benzeyeceğinin sadık bir ön izlemesi değil, esasen görsel nesnenin karakterini belirleyen görsel kuvvetlerin düzenlenişi, yapısal iskelettir. Bu yol gösterici görüntü gözden kaybolduğunda, el doğru yoldan sapar.

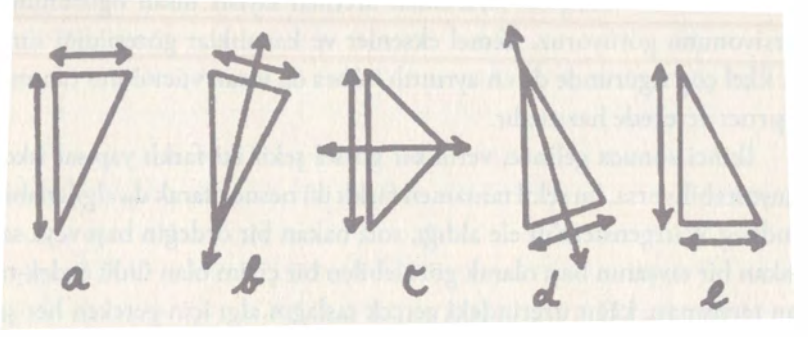
Bir tarafta fiziksel eylem ve fiziksel şekil ile diğer tarafta elde edilen görüntü arasındaki benzer uyuşmazlık, izleyicinin bir nesneye bakarken bulunduğu edimde de mevcuttur. Son yıllarda göz hareketlerinin kesin kayıtları, gözlemcilerin bir resmin hangi bölümlerine baktıklarını, her bir yere ne sıklıkta, ne kadar süreyle ve hangi zaman diliminde gözlerini diktiklerini göstermiştir. Tahmin edileceği üzere, izleyicinin en çok ilgi duyduğu alanlarda takılıp kaldığı gözlemlenmiştir. Öte yandan göz hareketlerinin izleri ve yönleri ile taramadan çıkan nihai görüntünün algısal yapısı arasında çok az ilişki vardır. Yapısal iskelet, izleyicinin gözlerinin hareketlerinden değil, sanatçının ellerinden kaynaklanır.

Farklı üçgenler, gerçek şekillerinden çıkarsanamayan, yalnızca şekillerinin tümevarım yoluyla oluşturduğu yapısal bir iskeletten anlaşılabilen, bambaşka görsel karakterlere sahiptir. Şekil 69'daki beş üçgen, bir köşe noktası dikey olarak kaydırılırken diğer ikisi sabit tutularak elde edilir. Wertheimer, hareket noktası sürekli aşağı doğru kayarken, üçgende sürekli olmayan imkânların oluştuğuna dikkat çekmiştir. Doğrusu, gösterilen beş şekille sonuçlanan bir dizi dönüşüm söz konusudur. Üçgenler arasındaki yapısal farklılıklar kenarlarındaki değişikliklerden kaynaklansa da onlarla açıklanamaz.



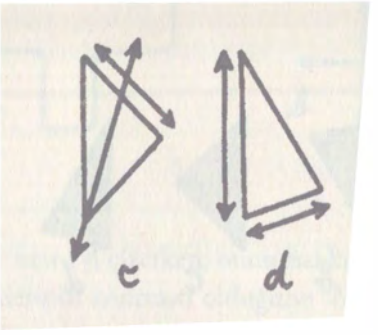
Şekil 69

Üçgen a (Şekil 70), dik açıda birleşen bir ana dikey eksen ve ikincil bir yatay eksenle nitelendirilir. Üçgen b'de ana eksen sağa yatıktır ve bütünü iki simetrik yarıya böler. Soldaki kenar, nesnel olarak hâlâ dikey olmasına rağmen, artık pek dikey görünmez. O, şeklin ana ekseninden eğik bir sapmaya dönüşür. Üçgen c'de bütünün eğikliği ortadan kalkar, fakat daha kısa olan yatay eksen, yeni bir simetrik bölünmenin merkezi olduğu için baskın hâle gelir. Üçgen d eğik hâline geri döner ve bu böyle devam eder.



Şekil 70

Her üçgenin yapısal iskeleti, basitlik yasası aracılığıyla kenarlarından elde edilir: Ortaya çıkan iskelet, verilen şekil ile elde edilebilecek en basit yapıdır. Bu kadar basit olmayan yapıları hayal etmek ayrı bir çaba gerektirir; örneğin, c'yi kenar uzunlukları eşit olmayan eğik bir üçgen olarak veya d'yi dik açılı e'den bir sapma olarak hayal etmek (Şekil 71). Simetri, mümkün olan her yerde kullanılır (b, c, d): a ve e'de dik açı, mevcut en basit modeli sağlar.



Şekil 71

Yapısal iskelet temelde eksenlerin iskeletinden oluşur ve eksenler karakteristik karşılıklar yaratır. Örneğin, Şekil 69'daki üç ikizkenar üçgende, iki eşit kenar birbirine karşılık gelir; onlar "bacakları" oluştururken, üçüncü kenar taban olarak görünür. Diğer iki üçgende dik açı, hipotenüsün karşısındaki iki kenar arasında bir karşılıklılık sağlar.

Bu söylediklerimizden çıkan ilk sonuç, aynı yapısal iskeletin çok çeşitli şekiller tarafından taşınabileceğidir. Şekil 90'a baktığımızda, farklı kültürlerden sanatçılar tarafından üretilen sayısız insan figürünün üç versiyonunu görüyoruz. Temel eksenler ve karşılıklar gözetildiği sürece en ilkel çöp figüründe de en ayrıntılı izahta da insan vücudunu tanımaya şaşırtıcı derecede hazırızdır.

İkinci sonuca gelince, verili bir görsel şekil iki farklı yapısal iskelet oluşturabiliyorsa, bu şekil tamamen farklı iki nesne olarak da algılanabilir. Ludwig Wittgenstein'ın ele aldığı, sola bakan bir ördeğin başı veya sağa bakan bir tavşanın başı olarak görülebilen bir çizim olan ünlü ördek-tavşan tartışması, kâğıt üzerindeki gerçek taslağın algı için gereken her şeyi içerdiği varsayıldığında, kişinin hangi bulmacalarla karşılaşacağını göste-

rir. Bu özel çizim, zıt yönlere işaret eden birbiriyle çelişkili ama aynı ölçüde uygulanabilir iki yapısal iskelete olanak tanır. Keskin bir gözlemci olan Wittgenstein, bunun bir algıya uygulanan iki farklı yorum meselesi değil, iki algı meselesi olduğunu fark eder. Bir uyarandan iki algının türetilebilmesi, düşünürde merak duygusunu uyandırır.

3
FORM

Ressam Ben Shahn, "Form, içeriğin görünür şeklidir." diye yazar ve bu, benim bu bölümlerde gözettiğim şekil ile form arasındaki ayrımı açıklamak için iyi bir formül olarak görülebilir. "Şekil" başlığı altında görsel malzemenin insan zihni tarafından kavranabilmesi için gerekli olan bazı temel ilkeleri ele aldım. Bununla birlikte yalnızca dışsal analiz uğruna şekil, temsil ettiği şeyden ayrılabilir. Ne zaman özel bir şeklin farkına varsak, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde onun bir şeyi temsil ettiğini düşünür, dolayısıyla bir içeriğe form atar, onu bu şekilde algılarız.

En pratik anlamıyla şekil, her şeyden önce, dış görünüşleri aracılığıyla şeylerin doğası hakkında bizi bilgilendirmeye hizmet eder. Bir tavşanın şekli, rengi ve zahiri davranışı hakkında gördüklerimiz bize tavşanın doğası hakkında çok şey anlatır ve bir çay fincanı ile bir bıçak arasındaki görünüm farkı, hangi nesnenin sıvı tutmaya, hangisinin de bir keki kesmeye uygun olduğunu ortaya koyar. Dahası tavşan, bardak ve bıçak bize kendi doğalarını anlatırken her biri bize otomatik olarak şeylerin tüm kategorileri -genel olarak tavşanlar, bardaklar ve bıçaklar- ve bunun uzantısı olarak hayvanlar, kaplar ve kesici aletler hakkında bilgi verir. Bu nedenle, bir şekil hiçbir zaman yalnızca tekil bir şeyin formu olarak algılanmaz, her zaman bir tür şeyin formu olarak algılanır. Şekil, iki farklı sebeple bir kavramdır: Birincisi çünkü biz her şekli bir tür şekil olarak görürüz (s. 32'de algısal kavramlar hakkında söylediklerimize bakın); ikincisi çünkü

her tür şekil, tüm nesne türlerinin formu olarak görülür. Wittgenstein'ın örneğini verecek olursak: Bir üçgen çizimi üçgen bir delik, katı, geometrik bir şekil olarak görülebilir; kaidesi üzerinde duran veya üst köşesinden sarkan bir şey olarak; dağ, kama, ok, işaretçi vb. olarak görülebilir.

Tüm nesneler, şekillerine göre kendi fiziksel doğalarını anlatmaya odaklı değildir. Resmedilmiş bir manzara, boya izleriyle kaplı düz bir tuval parçasına çok az atıfta bulunur. Taşa oyulmuş bir figür, cansız mermer parçalarından çok farklı olan canlılar hakkında bilgi verir. Bu tür nesneler yalnızca görülsün diye yapılmışlardır. Ama onlar da şeylerin tüm kategorileri için form olma işlevini görür: Büyük Kanyon izleyicilere birtakım resmî ideolojik olayları anlatır, Lincoln'ün büstü ise kişiye düşünceli adamlardan söz eder.

Ayrıca form, yuvarlaklık veya keskinlik, güç veya zayıflık, uyum veya uyumsuzluk gibi görsel nitelikler bulmak suretiyle her zaman şeylerin pratik işlevinin ötesine geçer. Böylece onları sembolik açıdan insanlık durumunun imgeleri olarak okur. Aslında, görünüşün bu salt görsel nitelikleri en güçlü mekanizmalara işaret eder. Bize en doğrudan ve en derinden ulaşan onlardır. Bütün bunlar bu kitapta defalarca kez önümüze gelecek. Ancak ayrıntılara geçmeden önce bir noktaya daha değinmek gerekiyor. Tüm şekillerin semantik olduğunu ima ettim; yani şekil sadece görünerek nesne türleri hakkında bir şeyler söyler. Ancak bunu yaparken, basitçe nesnelerin kopyalarını sunmaz. Tavşan olarak kabul edilen tüm şekiller birbirinin aynı değildir; keza Dürer'in tavşan resmi, şimdiye kadar görülen hiçbir tavşanla tıpatıp aynı değildir.

Tüm imge bu temel koşulu, Maya'nın klasik çağında yaşayan bir köylüye -en azından resimsel ve heykelsel benzerlikler söz konusu olduğunda- gösterilmek zorunda değildi çünkü belli ki onun zamanının dokuma ve seramik imgeleri temsil ettikleri nesnelerden çok farklıydı. Bu gerçek, yüzyıllardır az çok gerçekçi sanata dayanan kendi geleneğimizde daha az belirgindi. Dürer'in tavşanı, aslında gerçek bir hayvana o kadar çarpıcı bir şekilde benziyor ki aradaki temel farkı keşfetmek için yetkin bir inceleme gerekiyor. Goethe bir ressam dostu hakkında şöyle diyor: "Çok yetenekli bir sanatçıydı ve beceriyi tamamen doğaya, doğayı da tamamen sanata dönüştürmeyi bilen birkaç kişiden biriydi. Onların yanlış anlaşılan marifetleri sahte doğallık doktrinine yol açtı."

Goethe'nin uzun zaman önce atıfta bulunduğu ve hâlâ geçerliliğini koruyan bu doktrine göre sanat, aldatıcı bir yanılsamayı amaçlar ve bu mekanik idealden herhangi bir sapmanın açıklanması, mazur gösterilmesi ve haklı çıkarılması gerekir. Bu yaklaşım, on beşinci yüzyıldan itibaren Rönesans sanatının altında yatan bazı ilkelerden yola çıkılarak geliştirilmiş bir yaklaşımdır. Bir resim yapma üslubu bu standarda uymuyorsa -nitekim modern ya da eski olsun tüm sanat üslupları pratikte az çok belirgin bir şekilde uymuyor- bu uyuşmazlık şu tarz açıklamalardan biriyle açıklanır: Teknik ressam, yapmak istediğini başarma becerisinden yoksundur; gördüklerinden çok bildiklerini resmeder; akranlarının resimsel geleneklerini körü körüne benimser; gözlerindeki veya sinir sistemindeki bozukluklar nedeniyle yanlış algılar; anormal bir bakış açısıyla doğru prensibi uygular; doğru temsil kurallarını kasten ihlal eder.

Benim tabirimle bu illüzyonist yaklaşım, çok sayıda yanıltıcı yorum üretmeye devam ediyor. Bu nedenle, *sanatsal olsun ya da olmasın, imge yaratımının basitçe temsil edilen nesnenin optik projeksiyonundan kaynaklanmadığı ancak nesnede görülen şeyin belli bir aracın özellikleriyle işlenen bir dengi/muadili olduğunu söylemek tartışmaya açıktır.*

İllüzyonist doktrin, felsefede "saf gerçekçilik" diye bilinen görüşün çifte uygulamasından doğar. Bu görüşe göre fiziksel nesne ile onun zihin tarafından algılanan görüntüsü arasında hiçbir fark yoktur; zihin nesnenin kendisini görür. Benzer şekilde, bir ressamın veya heykeltıraşın eseri de basitçe sanatçının algıladığı şeyin bir kopyası olduğu kabul edilir. Nasıl ki gözün gördüğü masanın, fiziksel bir nesne olarak masayla özdeş/aynı olduğu varsayılıyorsa, tuvaldeki masa resmi de sanatçının gördüğü masanın taklididir. Sanatçı, en iyi ihtimalle, ayrıntıları atlayarak veya ekleyerek, uygun örnekleri seçerek, şeylerin verili düzenini yeniden düzenleyerek gerçekliği "geliştirebilir" veya onu fantastik yaratımla zenginleştirebilir. Buna örnek olarak Rönesans dönemi kitaplarında çok yaygın şekilde alıntılanmış Pliny'nin ünlü anekdotunu verebiliriz. Yunan ressam Zeuxis, *Truvalı Helen* tablosuna model olacak kadar güzel bir kadın bulamayınca, "şehrin genç kızlarını inceledi ve onların kendine özgü güzelliklerini resmine yansıtmayı önerdiği beş kızı seçti".

Bu teori tarafından sanatçıya atfedilen manipülasyonlar "kozmetik" diye nitelendirilebilir çünkü prensipte model nesnenin kendisinde de aynı şekilde gerçekleştirilebilirler. Prosedür, sanatı bir tür plastik cerrahiye

indirger. Nitekim illüzyonistler, fiziksel gerçeklik dünyası ile onun boya veya taştaki görüntüsü arasındaki temel farka karşı kayıtsızdır.

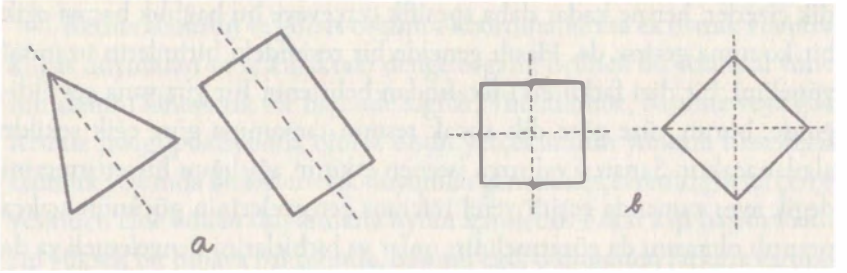
Uzamda Yönelim

İmgelerin formu hakkında az önce söylediklerim, özellikle ister iki boyutlu ister üç boyutlu olsun, belirli bir ortamdaki temsile atıfta bulunur. Öte yandan bir nesneyi kendisi ya da türünün bir örneği olarak tanıdığımızda ya da tanıyamadığımızda, sıradan algıda bile devreye giren formun ayırt edici özellikleri söz konusu olur. Münferit bir nesnenin görünümü her zaman aynı kalmaz ve tek bir örnek, aynı türün diğer tüm üyeleri gibi görünmez. Bu nedenle şu soruyu sorabiliriz: Bir imgenin tanınabilir olması için görsel formun hangi koşulları karşılaması gerekir?

Nispeten basit bir faktörle işe başlamak için uzamsal yönelim ne kadar önemlidir? Bir nesneyi doğru yönde değil de alışılmadık bir konumda gördüğümüzde ne olur?

Görsel bir nesnenin mahiyeti, daha önce belirttiğimiz gibi, şekline değil, şeklin yarattığı yapısal iskelete bağlıdır. Yana eğilme, böyle bir iskelete müdahale etmeyebilir de edebilir de. Bir üçgen veya dikdörtgen eğildiğinde (Şekil 72a) farklı bir nesne hâline gelmez. Kişi, onu yalnızca daha normal konumundan sapmış olarak görür. Bu durum, yıllar önce Louis Gellermanri tarafından yapılan deneylerde çarpıcı bir şekilde ortaya konmuştur. Söz konusu deneylerde küçük çocuklara ve şempanzelere tanıdık bir üçgenin varyasyonları gösterildi. Üçgen altmış derece döndürüldüğünde çocuklar ve hayvanlar, şeklin "normal" yönünü yeniden oluşturmak için başlarını aynı açıyla çevirdiler.

Bununla birlikte bir kare benzer bir açıyla eğilirse tamamen farklı bir şekle dönüşür, o kadar farklılaşır ki baklava şekli veya eşkenar dörtgen adını alır (Şekil 72b). Bunun nedeni yapısal çerçevenin figürle birlikte kaymamış olmasıdır. Yeni bir simetri, dikey ve yatay eksenlerin köşelerden geçmesine izin vererek şeklin vurgularını dört uç noktaya yerleştirir ve kenarları eğik çatı şekillerine dönüştürür. Görsel açıdan yeni bir figürle karşı karşıyayız artık: sivri uçlu, daha dinamik, ayakları yere eskisi kadar sağlam basmayan bir şey.



Şekil 72a **Şekil 72b**

Bu durum, bir deneyci değerlendirmelerini sorgulama yapmadan aynılığın materyalist bir tanımına dayandırdığında yanlış anlamaya yol açabilir. Deneyci bir karton parçasından bir kare kesebilir ve bunu çocuklara farklı açılardan göstererek şunu sorabilir: Bu, az önce gördüğünüzle aynı kare mi? Hemen hemen yedi yaşın altındaki çocuklar bu eğik şeklin aynı kare olduğunu kabul etmezler. Hızlı hareket eden deney sorumlusu, bu durumdan hareketle salt görünüşe aldanan çocuğun işin aslını kavrayamadığı sonucuna varabilir. Ancak çocuk karton parçasına mı; yoksa görsel nesneye mi atıfta bulundu? Hem aynılığın görsel kriterlerden ziyade maddi kriterlere dayandırılmasına kim karar verdi? Buna kesinlikle her sanatçı karşı çıkardı.

Uzamsal yönelim bir referans noktasını varsayar. Hiçbir çekim gücünün olmadığı boş uzayda, yukarı ve aşağı, düzlük ve eğim olmayacaktır. Görüş alanımız böyle bir çerçeve sağlar; daha önce buna "retina yönelimi" adını vermiştim. Çocuklar ve şempanzeler başlarını kaldırdıklarında figürün görüş alanlarıyla ilişkili eğimini ortadan kaldırdılar. Bir de "çevresel yönelim" diye bir meseleden söz etmek gerekir. Duvardaki bir tablo yamuk asıldığında, resmi duvarların çerçevesine göre algıladığımız sürece başımızı ona göre eğsek de yamukluğu görürüz. Bununla birlikte resmin kendi daha dar dünyasında, çerçevenin dikey ve yatayları iki temel ekseni belirler. Hertha Kopfermann tarafından uzam algısı üzerine yapılan bir incelemeden alınan Şekil 73 içteki figür, eğik çerçevenin etkisi altında, eğik bir kare gibi görünmektedir; her ne kadar kendi başına, dikey veya yatay bir çerçeve içinde dik bir baklava dilimi şeklinde görünse de. Bir Picasso natürmordundaki bir masa örtüsünün süslenmesinden alınan Şekil 74'de baklava desenleri objektif olarak farklı yönlerde olsalar da birbirlerine paralel görünürler. Çocuklar genellikle bacayı çatının eğimli kenarına

dik çizerler, her ne kadar daha spesifik çerçeveye bu bağlılık bacayı eğik bir konuma getirse de. Hasılı genelde bir resimdeki birimlerin uzamsal yönelimi, bir dizi farklı etki tarafından belirlenir. Bir yüz yana çevrildiğinde, burun yüze göre dik ancak resmin tamamına göre eğik şekilde algılanacaktır. Sanatçı, yalnızca istenen etkinin ağırlığını hissettirmesini değil, aynı zamanda çeşitli yerel referans çerçevelerinin gücünün açıkça orantılı olmasını da gözetmelidir; onlar ya birbirlerini dengelemeli ya da hiyerarşik şekilde birbirlerine bağlı olmalıdır. Aksi takdirde izleyici kafa karıştırıcı bir çapraz ateşle karşı karşıya kalacaktır. Şekil 75'teki merkezî çizginin rahatsız edici derecede belirsiz yönüne dikkat edin.



Şekil 73

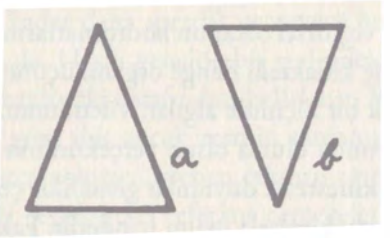
Şekil 74

Şekil 75

Retina alanının ve görsel ortamın koordinatlarına ek olarak vücuttaki kas duyumları ve iç kulaktaki denge organı, üçüncü bir uzamsal yönelim alanını kinestetik bir biçimde algılar. Vücudumuz, başımız veya gözlerimiz hangi pozisyonda olursa olsun yerçekiminin yönünü hissederiz. Günlük yaşamda bu kinestetik duyumlar genellikle çevrenin görsel çerçevesinden elde edilen duyumlarla uyum içindedir. Fakat kişi başını kaldırıp yüksek bir binaya baktığında, başının eğik olduğunun farkına varması bile binanın cephesinin belirgin şekilde geriye doğru eğimini dengelemek için yeterli olmayabilir ve aynı görüntü bir film ekranında göründüğünde dik resim çerçevesi ile birlikte izleyicinin dik duruşu, kameraya alınmış dünyanın eğik görünmesini sağlar.

Herman Witkin'in deneyleri, insanların uzamsal yönelimlerinin ne kadar görsel duyuya, ne kadar da kinestetik duyuya dayandığına bağlı olarak belirgin bir şekilde değiştiğini göstermiştir. İpuçlarını dış dünyadan alan ve görsel açıdan daha duyarlı kişilerin genelde daha dışa dönük oldukları ve çevresel standartlara daha bağlı kaldıkları; öte yandan kinestetik açıdan daha duyarlı olan ve vücutlarından gelen sinyalleri dinleyen kişilerin daha içe dönük oldukları ve dünyanın ilkelerinden ziyade kendi yargılarının peşinden gittikleri gözlemlenmiştir.

Şimdiye kadar genellikle yapısal iskeleti genel olarak zarar görmemiş, değişmiş; orta derecede eğilim gösteren örneklere değindim. Doksan derecelik bir dönüş, dikey ve yatay alanın yer değiştirmesine neden olup görsel şekillerin karakterine daha büyük çaplı bir müdahalede bulunur. Bir keman veya yontulmuş figür yan yatmış pozisyonda görüldüğünde simetri ekseni inandırıcılık gücünü büyük ölçüde kaybeder ve şekil, bir tekne veya ok gibi yanal bir yönü gösterir. Bundan daha köklü değişim ise nesne baş aşağı çevrildiğinde meydana gelen dönüşümdür. Nitekim Şekil 76'daki iki şeklin her ikisi de üçgendir ama şekilleri birbirlerinden farklıdır. Üçgen a, sağlam bir temelden keskin bir zirveye yükselir; üçgen b'de geniş bir çatı, sivri bir ayak üzerinde eğreti bir şekilde dengede durmaktadır.



Şekil 76

Bunlar yerçekiminin yönüne bağlı dinamik değişimlerdir. Dinamik ifadenin görsel niteliğini en güçlü şekilde belirlediği nesnelerde, özellikle de insan yüzünde en büyük etkiye rastlanılır. Sürrealist filmlerde yüzler bazen baş aşağı gösterilir. Bunun etkisi ürkütücüdür; doğrusunu bilmemize rağmen görsel veriler yeni bir tür yüz gördüğümüzde ısrar eder: ağzının gölgeli açıklığıyla dikkat çeken, ucu kalkık, burnu öne çıkmış ve tabanda yukarı doğru kapanan sarkık göz kapaklarının altına yerleştirilmiş iki hareketli gözle âdeta bir canavarın yüzü.

Nesneleri uzamsal konumlarından bağımsız olarak tanıyabilmek elbette avantajlıdır. Küçük çocuklar, resimlerin doğru yönde mi; yoksa baş aşağı mı olduğuna pek dikkat etmeden resimli kitaplara bakarlar; nitekim bir zamanlar nesnelerin uzamsal yönünün genelde ne çocuklar ne de ilkel kabileler için önemli olmadığı varsayılıyordu. Öte yandan son deneyler şunu göstermiştir ki belirli koşullar altında, duvara yansıtılan resimler doğru yöndeyse küçük çocuklar tarafından daha kolay tanınmaktadır ve çocuk okul çağına geldiğinde bu fark önemsiz hâle gelmektedir. Bu noktada, uzamsal yönelim değişikliğine eşlik eden algısal görünümdeki değişikliklerin görsel nesnelerin tanınmasını ne kadar etkilendiğini kestiremiyoruz.

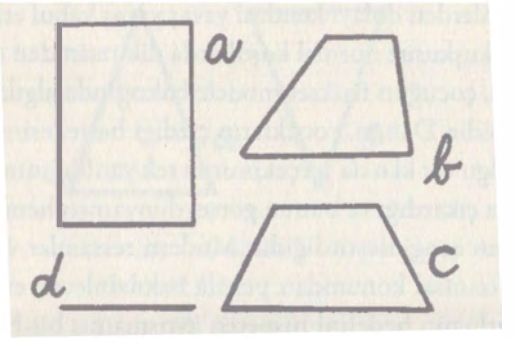
Her halükârda fiziksel dünyadaki nesnelerin uzamsal yönelimini gözlemlemek olumlu bir atılımdır; onların resimlerini çizmek ise bambaşka bir şey. Bu özellikle küçük çocuklar için geçerlidir. Onlar fiziksel dünyada binaları, ağaçları ve arabaları yerin üzerinde gözlemlerler ve başlarının üzerinde duran insanları veya hayvanları gördüklerinde epey şaşırırlar. Öte yandan çizim kâğıdının boş alanı bu tür kısıtlamalar getirmez ve başlangıçta bu bağlamdaki uzamsal bir yönelim, örneğin insan figürlerinin çiziminde diğer yönelimler kadar geçerlidir. Uzamsal yönelim henüz farklılaşmamıştır. "Doğru" dik pozisyon, henüz keşfedilmeyi

bekleyen nedenlerden dolayı kendini yavaş yavaş kabul ettirir. Bu nedenlerden biri hiç kuşkusuz normal koşullarda dik resimden elde edilen retinal izdüşümün, çocuğun fiziksel modele baktığında algıladığı görüntüye karşılık gelmesidir. Dahası, çocukların çizdiği basit resimler için bile geçerli olan bir olgu var ki o da yerçekiminin tek yanlılığının, yukarı ve aşağı ayrımını ortaya çıkardığı ve bunun görsel dünyamızı hem fiziksel hem de sembolik açıdan zenginleştirdiğidir. Modern ressamlar ve heykeltıraşlar, herhangi bir uzamsal konumdan pekâlâ bakılabilecek eserler yarattıklarında bu özgürlüğün bedelini nispeten ayrışmamış bir homojenliğe razı gelerek öderler.

İzdüşümler

Şimdiye kadar tartışılan uzamsal yönelim örneklerinde geometrik şekil değişmeden kaldığı için görsel özdeşliğin değişmemesi beklenebilirdi. Doğrusu, belirli koşullar altında yeni bir yönelimin nesneye farklı bir karakter kazandıran yeni bir yapısal iskeleti ön plana çıkaracağını belirtmiştik. Şimdi geometrik şeklin değişimini içeren sapmalara dönersek, "esnek" değişimin yapısal iskelete ne yaptığına bağlı olarak geometrik şeklin neliğine (özüne) müdahale edebilir de etmeyebilir de. Bunu açıkça ifade edebiliriz.

Epey büyük bir karton dikdörtgen kesin ve onun bir mum veya başka bir küçük ışık kaynağıyla bırakılan gölgesine bakın. Dikdörtgenin sayısız izdüşümü elde edilebilir, bunlardan bazıları Şekil 77'deki örneklere benzer. Dikdörtgenin ışık kaynağının yönünü dik açıyla kesecek şekilde yerleştirilmesiyle elde edilen Şekil 77a, nesneye oldukça benzemektedir. Diğer tüm izdüşüm açıları, görünümden az veya çok, büyük sapmalara yol açar. Şekil 77b, simetriden ve dik açılardan yoksun olmasına rağmen uzayda eğilmiş ama bozulmamış bir dikdörtgen olarak kolaylıkla fark edilebilir. Burada yine basitlik ilkesi iş başındadır. Bir şeklin üç boyutlu bir versiyonu düz izdüşümünden daha dengeli ve daha simetrik olduğunda, gözlemci daha basit olan şekli derinlemesine genişlemiş görme eğiliminde olacaktır. Şekil 77c'nin aslında öyle olmasına rağmen dikdörtgenin izdüşümü olarak görülme ihtimali bu nedenle çok düşüktür. O düz bir dikme olarak kendine has bir dikey simetriye sahiptir. Gayet basit bir şekle sahip ikizkenar bir yamuktur ve eşit olmayan açıların yarattığı gerilim düzlem içinde dengelenir. Yapısal iskeleti bir dikdörtgeni işaret etmez.



Şekil 77

Son olarak Şekil 77d artık dikdörtgenin bir izdüşümü değil, bir karton parçasının kalınlığıdır. Bu görüntünün de bizim nesnemizden türediği ancak sapmanın artık görülmediği zihnen anlaşılabilir. Üç boyutlu nesnelerin algılanmasına özgü bu sorunu birazdan yeniden ele alacağız.

İzdüşümlere bakmak, bizi şekil ve büyüklüğün sabitliği diye bilinen olguyla karşı karşıya bırakır. Çoğu zaman algısal sabitlik, psikoloji kitaplarında yanıltıcı bir şekilde basitleştirilerek yorumlanır. Doğrusunu söylemek gerekirse eğer fiziksel nesneleri, retinalarımıza yansıdıkları hâliyle görseydik nesnelerin bize göre konumlarını değiştirdikleri ya da bizim onlara göre konumumuzu değiştirdiğimiz her seferinde amip gibi korkunç şekil ve büyüklük değişimlerine uğrayabildiklerini ifade edebilirdik. Neyse ki bu durum böyle gerçekleşmiyor. Beyin retina izdüşümünden öyle bir algı üretir ki nesneyi fiziksel olarak nasılsa öyle görürüz. Bir kişiye eğik karton dikdörtgenimizin gölgesi gösterilip ne gördüğü sorulduğunda, o kişi bize sabit, kararlı bir şekle sahip bir dikdörtgen gördüğünü söyleyecektir. Onun bir resmini çizmesi istendiğinde, bir dikdörtgen çizebilir.

Bütün bunlar birer doğru olarak kabul edilebilir, fakat genellikle dile getirilen izlenim şu yöndedir: Uyaran örüntüsünün bu şekilde "düzeltilmesi" tastamam olmasa da kendiliğinden ve evrensel olarak gerçekleşmektedir ve bu süreç, ya daha fazla açıklama gerektirmeyen ve doğuştan gelen bir mekanizmadan ya da hatalı retina girdisini daha doğru bilgiye dayanarak düzelten birikmiş deneyimden kaynaklanmaktadır. T. G. R. Bower'ın yaptığı türden bir deney, iki ila yirmi haftalık bebeklerin, nesnel büyüklüklerine göre test nesnelerini -örneğin küpleri- nesnel büyüklükle-

rine göre birbirinden ayırt ettiklerini ve eğik dikdörtgenleri retinal izdüşümlerinin şekline göre değil, dikdörtgenler olarak gördüklerini ortaya koymuştur. Bu bulgular en azından şekil ve boyut sabitliğinin erken yaşta bebeklerin zihninde yer ettiğini kanıtlamaktadır. Gelgelelim asıl ilgi çekici olan husus bu değildir.

Şekil 77'ye bir kez daha baktığımızda tüm izdüşümlerin hiçbir surette objektif şekle göre algılanmadığını ve aynı şeyin büyüklük için de geçerli olduğunu hatırlarız. Her şey, izdüşümün özel doğasına ve verili durumda hüküm süren diğer koşullara bağlıdır. Bu koşullara bağlı olarak sabitlik kendini dayatabilir veya dayatmayabilir ya da arada kalan bir etki söz konusu olabilir. Sabitleme işlemi ister sinir sisteminin doğasında var olsun, ister deneyimle edinilmiş olsun, her iki durumda da giriş verilerini uygun şekilde işlemek için donatılmış karmaşık bir mekanizma olmalıdır. Bu noktada iki hususu bilmemiz gerekiyor: (1) ne tür bir izdüşüm, ne tür bir algıya yol açar ve (2) bilgiyi işleyen mekanizmalar hangi ilkelerle çalışır?

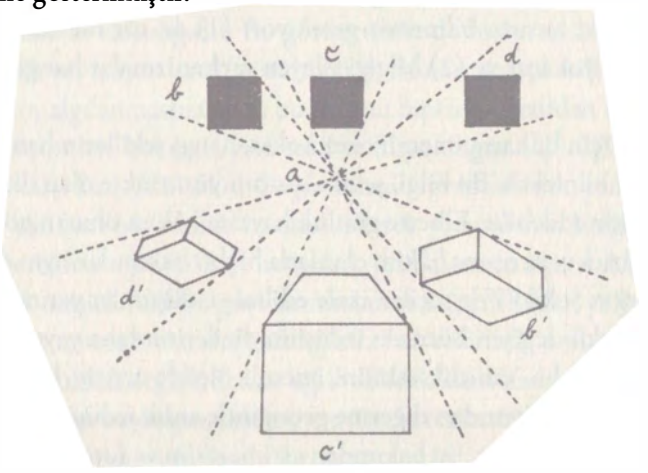
Sanatçı için bilhassa önemli olan nokta, hangi şekillerin hangi etkiyi yaratacağını bilmektir. Bu bilgi, şekil algısının yürürlükte olan ilkeleri incelenerek elde edilebilir. Elbette günlük hayatta hâkim olunan görsel koşullar, bir çizim veya resme hâkim olanlarla hiçbir bakımdan aynı değildir. Bizler örneğin Şekil 77'de seçilen izole edilmiş izdüşümler yerine, fiziksel ortamda sürekli değişen bütün o izdüşüm dizilerini daha yaygın şekilde deneyimleriz ve bu, sabitlik etkisini önemli ölçüde artırır. Karton kare adım adım bir pozisyondan diğerine geçtiğinde anlık izdüşümler birbirini destekler ve yorumlar. Bu bakımdan çizim, resim ve fotoğraf gibi hareketsiz ortamlar, hareketli ortamlardan epey farklı bir yöne doğru evrilir.

Anlık görünümünde donmuş, inandırıcı, gizemli, absürt veya tanınmaz görünen bir izdüşüm, bir oyuncu sahnede veya bir filmde hareket ettiğinde veya kamera ya da gözlemci bir insan bir heykelin etrafında hareket ettiğinde, bir değişim zincirinde sadece bir aşama olarak fark edilmeden geçer. Bebeklerin şekil ve derinlik algısı üzerine yapılan deneylerde, en etkili faktörün hareket paralaksı olduğu yani bunun izleyicinin kafasının hareketlerinden kaynaklanan uzamsal görünüm değişikliği olduğu kanıtlanmıştır.

Şekil 77a bize şunu gösteriyor ki karton bir dikdörtgen gibi düz bir nesne söz konusu olduğunda nesnenin görsel kavramına tam anlamıyla

uyan ve ikisinin özdeş kabul edilebileceği bir izdüşüm söz konusu olabilir; bu izdüşüm de esasen görüş hattının nesnenin düzlemini dik açıyla kestiğinde elde edilen ortogonal bir izdüşümdür. Bu durumda nesne ile onun retinadaki izdüşümü kabaca aynı şekle sahip olur.

Gerçekten üç boyutlu nesnelerde durum çok daha karmaşıktır çünkü onların şekilleri herhangi bir iki boyutlu izdüşümle yeniden üretilemez. Retina üzerindeki izdüşümün, nesneden göze giden düz çizgiler boyunca ilerleyen ışık ışınları tarafından yaratıldığı ve sonuçta, izdüşümün nesnenin yalnızca gözlerle düz hat bağlantısı engellenmemiş alanlarını içerdiği hatırlanacaktır. Şekil 78, bir küp (b, c, d) örneğinde, gözlemcinin (a) onu gördüğü açıya bağlı olarak bu alanların seçiminin ve göreli konumunun nasıl değiştiğini göstermektedir. Karşılık gelen izdüşümler yaklaşık olarak b', c', d' ile gösterilmiştir.



Şekil 78

Burada yine izdüşüm değiştikçe nesnenin şeklinin de ona göre değiştiğini gözlemcinin görmesi beklenmelidir. Şekilleri çarpıtan aynanın yarattığı mide bulandırıcı his, çoğu zaman pek çok nesneye verilen normal, görsel bir tepki olarak vuku bulmalıydı. Bu tepki, değişmez fiziksel nesne sürekli değişen bir görüntüyle temsil edileceğinden, hayatın pratik gidişatına müdahale ederdi. Tam da bu noktada bir kez daha "şeklin sabitliği" meselesi imdadımıza yetişiyor. Bununla birlikte şu soruyu sormamız

gerektiğini de hatırlamalıyız: Üç boyutlu bir cisim herhangi bir düz izdüşümle sahiden temsil edilemeyeceğine göre sabit kalan şey nedir?

Hangi Yan En İyisidir?

Nesnenin algısal deneyimlerden elde edilen "görsel" kavramının üç önemli özelliği vardır. Nesneyi üç boyutlu, sabit şekilli ve herhangi bir izdüşümsel yanla sınırlı kalmayacak biçimde kavrarız. Örnekler Francis Galton'ın görsel imge araştırmalarında bulunabilir. Galton şöyle der: "Çok az kişi genellikle bir tür dokunmatik görüş olarak tanımladıkları şeyle, aynı anda katı bir cismin görüntüsünü tüm yanlarıyla zihninde canlandırabilir. Çoğu kişi katı bir cisimle bunu aşağı yukarı becerebilir ama eksiksiz beceremez. Tanınmış bir mineralog, aşina olduğu bir kristalin tüm yanlarını aynı anda hayal edebildiği konusunda bana güvence verdi." Galton'un örnekleri, herhangi bir yüzeye bağlı olmayan üç boyutlu bir kavramdan ne kastedildiğini anlamaya yarıyor. Bir kişi tüm yanlarıyla bir kristal veya küre kavramına sahipse, o zaman hiçbir gözlem noktası baskın çıkmaz. Bunun nedeni, bir kişinin bir nesneye ilişkin görsel kavramının genellikle birden fazla açıdan gözlemlerinin toplamına dayanmasıdır. Bu kavram yine de görsel bir kavramdır ve zihinsel soyutlamayla elde edilen sözlü bir tanım değildir. Zihinsel bilgi bazen görsel bir kavramın oluşturulmasına yardım eder ancak bu bilgi görsel niteliklere dönüştürülebildiği ölçüde.

Görsel kavramlar ayrıca fotoğrafik [*eidetik*] hafıza imgelerinden ayırt edilmelidir. Fotoğrafik hafıza bazı kişilerin daha önce algıladıkları bir sahnenin tam bir kopyasını boş bir yüzey üzerine yansıtmalarına, örneğin bir coğrafi harita üzerindeki ayrıntıları sanki o harita hâlâ gözlerinin önündeymiş gibi okumalarına imkân tanır. Fotoğrafik imgeler, doğrudan uyarımın fizyolojik kalıntıları diye tanımlanabilir. Bu anlamda, onlar, kalan-imgelerle [*afterimage*] kıyaslanabilir, her ne kadar kalan-imgelerden farklı olarak için göz hareketleriyle taranabilse de. Fotoğrafik imgeler ikame algılardır ve dolayısıyla aktif görme için salt ham madde işlevi görürler; görsel kavramlar gibi biçimlendirici zihnin yapıları değildirler.

Açıkça söylemek gerekirse hacmi olan herhangi bir şeyin görsel kavramı ancak heykel veya mimari gibi üç boyutlu bir ortamda temsil edilebilir. Düz bir yüzey üzerinde resimler yapmak istiyorsak yapmayı umabileceğimiz tek şey bir çeviri üretmek yani görsel kavramın bazı ya-

pısal esaslarını iki boyutlu araçlarla sunmaktır. Bu yolla yapılan resimler, bir çocuğun çizimi gibi düz görünebilir veya bir stereoskop veya holografla elde edilenler gibi derinliğe sahip olabilir ancak her ikisinde de sorun, görsel kavramın tek bir düzlemde her yanıyla doğrudan yeniden üretilememesidir.

Bir insan kafasına belli bir açıdan baktığımızda ne kadar iyi seçilmiş olursa olsun, herhangi bir yanın iki şekilde keyfî olduğunu fark ederiz: Nesnede olmayan konturlar oluşturur ve yüzeyin bazı kısımlarını hariç tutarken diğer kısımlarını gösterir. Modelden çizim yapan bir sanat öğrencisi, yuvarlaklığın devamlılığını nasıl aktaracağı problemiyle boğuşur. Bu öğrenci tam anlamıyla keyfî bir kontur seçip bir hacimden ziyade bir satıh görüntüsü üretme eğilimindedir. William Hogarth, *Analysis of Beauty* [Güzelliğin Tahlili] adlı kitabında bu ikilemi güzelce anlatır: "Herhangi bir opak nesnenin görüntüsünü algılamanın ortak yöntemince, yalnızca yüzeyinin göze bakan tarafı zihni meşgul etmeye elverişlidir ve karşı taraf, hatta diğer her taraf o sırada düşünülmeden kalır ve nesnenin diğer herhangi bir tarafını keşfetmek için yaptığımız en ufak bir hareket, iki fikrin bağlantısı olmadığı için ilk fikrimizi bozar. Nesneyi daha önce başka türlü düşünmüş olsaydık, bütünün tam bilgisi doğal olarak bize o iki fikir arasındaki bağlantıyı sunardı."

"Gizli yüzey sorunu"nun bilgisayarda grafik çizenleri ne denli uğraştırdığını öğrendiğimizde, herhangi bir bakışın izdüşümsel görüntüde görünen kısımları ne denli keyfî seçtiği apaçık anlaşılır. Bir cismin tel çerçeve modelinin görüntüsü bilgisayarla nispeten kolayca döndürülebilir ve bozulabilir. Eğer cismin şeffaf gövdesi belli bir pozisyonda verilirse bilgisayar onu arkadan veya üstten gösterebilir, bu da günümüz mimarlarına büyük bir emek tasarrufu sağlar. Ancak opak cismin gerçek görünümünün simülasyonunu verili bir bakış açısından yapmaya gelince, cismin kendisinin özelliklerini manipüle etmek artık yeterli gelmez. Keyfî etkileri hesaplamak her zaman zordur. Bilgisayar, nesnenin uzamsal sistemi ile ona yüklenen izdüşüm sistemi arasındaki etkileşimi belirlemelidir; bu da zaman alan pahalı bir işlemdir.

Hacimli bir nesneyi bir yanına indirgemeye kalkıştığımızda belli bir amaç için hangi bakışı seçeceğimize karar vermeliyiz. Bazı nesneler için tüm yanlar eşit veya eşit derecede elverişlidir; örneğin bir küre veya düzensiz şekilli bir kaya parçası gibi. Bununla birlikte birtakım kesin ayrımlar

da vardır. Bir küpte herhangi bir yüzeyin ortogonal izdüşümü baskındır. Aslında yüzeyin eğik yanları, kare şeklindeki yandan salt sapmalar olarak görülür. Bu ayrım basitlik yasasına dayanmaktadır. Baskın izdüşümler, en basit şekle sahip örüntüler üreten izdüşümlerdir.

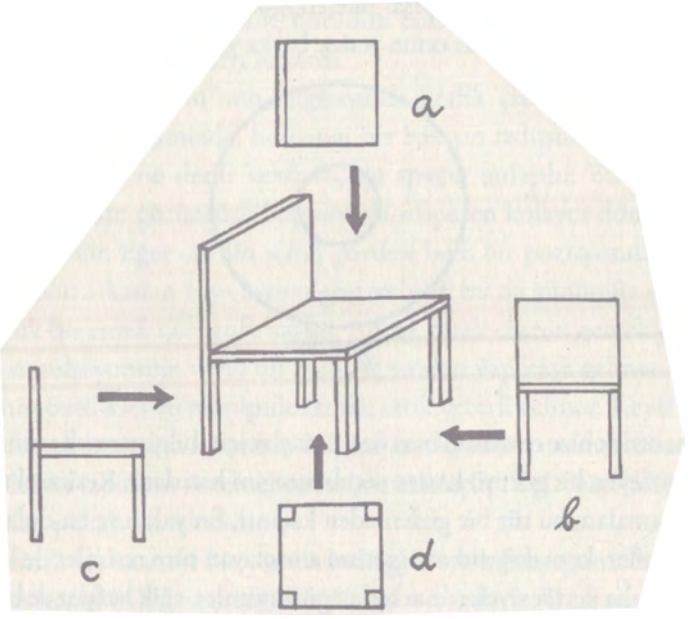
Bu en basit ve algısal olarak tercih edilen yanlar, üç boyutlu nesnenin görsel kavramını iletmek için en uygun olan taraflar mıdır? Cevap: Onlardan bazıları. Çoğu nesneye ilişkin görsel kavramlarımız, nesnenin belli yanlarıyla dosdoğru ortaya çıkarılan yapısal simetrilerle nitelendirilir. Nitekim bir insan figürünün düpedüz önden görünüşü bu çarpıcı özelliği gözler önüne serer. Fakat bir küpün çarpıtılmamış bir yan yüzü ancak diğer yüzlerin gizlenmesi pahasına gösterilebilir yahut Şekil 79'u düşünün. Bu resim hiç kuşkusuz geniş kenarlı bir Meksika şapkası giyen bir Meksikalının mümkün olan en basit temsilidir. Yine de böyle bir görüş, tam da temsilin tartışılmaz doğruluğu ile apaçık yetersizliği arasındaki çelişkiden kaynaklanan bir şaka olarak kullanılacaktır yalnızca. Söz konusu resim kesinlikle aslına uygundur; nitekim benzer bir görüntü üçüncü kattaki bir otelin penceresinden çekilecek fotoğrafla elde edilebilir; ne var ki aynı resim çoğu amaç için yetersizdir çünkü bir Meksikalıyı bir değirmen taşından veya çörekten ayırt edemez. Şekil 79'un yapısal iskeleti, görsel kavramın yapısı ile iletilemeyecek kadar alakasızdır; onun yerine başka yanıltıcı çağrışımlar yaratır.



Şekil 79

Bu örnek bize ressamın bazı özel amaçlar için bilgi vermek yerine yanıltan ve gizleyen bir görüşü kasten seçebileceğini hatırlatır. Resimsel temsilin erken aşamaları, bu tür bir gizlemeden kaçınır. En yakın ve en dolaysız görüşü hedefler; keza doğrudan öğretimi amaçlayan tüm resimler de böyledir. Bundan daha ileri seviyelerde arkadan görünümler, eğik kafalar ve benzerleri, uzamsal kavrayışa kattıkları zenginlik dolayısıyla kabul edilir.

Bir nesnenin şeklinin belli başlı özelliklerini bir yüzey üzerine resmetmek gibi esaslı bir iş zordur. Verili kişinin portresi ön cepheden mi görünecek; yoksa yandan mı? G. K. Chesterton, "insanın her zaman bir bıçağın keskin kenarı gibi profilden hayal ettiği o kadınların birinden" bahseder. Polis kayıtları, antropometrik araştırmalarda olduğu gibi her iki görüşü de gerektirir çünkü önemli özellikler genellikle bir görünümde ortaya çıkarken diğerinde görülmez. Alberto Giacometti bir keresinde portresini çizdiği bir adama şaka yollu şöyle demişti: "Yüzüne karşıdan bakıldığında hapishanelik gibi görünüyorsun, yandan bakıldığındaysa tımarhanelik." Bir nesnenin bazı bölümleri bir açıdan en iyi şekilde görünürken, diğerleri başka bir açıdan en iyi göründüğünde yeni bir karışıklık ortaya çıkar. Bir boğanın tipik şekli yan profilden aktarılır ama bu profil, boynuzların karakteristik desenini gizler. Uçan bir ördeğin kanat açıklığı yan profilden görünmez. Bir şarap kadehinin gövdesini ve sapını teşhis etmek için seçilmesi gereken açı ağzın ve tabanın daireselliğini bozar. Sorunlar nesnelerin bir araya gelmeleriyle daha da çoğalır: Düzgün ana hatları yalnızca kuşbakışı bakıldığında ortaya çıkan bir gölet ile tipik şeklini yan profilden gösteren ağaçlar nasıl aynı resimde gösterilebilir?



Şekil 80

Basit görünen bir nesneyi, örneğin bir sandalyeyi, ele alın (Şekil 80). Üstten görünüm (a), oturağın şeklinin hakkını verir. Önden görünüş (b), sandalyenin sırtının şeklini ve onun ön ayaklarla simetrik ilişkisini göstermektedir. Yandan görünüm (c) hemen hemen her şeyi gizler, ama sırt, oturak ve bacakların önemli dikdörtgen düzenini diğer tüm cephelerden daha net verir. Son olarak, alttan görünüm (d), kare koltuğun köşelerine tutturulmuş dört ayağın simetrik dizilişini ortaya çıkaran tek görünümdür. Tüm bu bilgiler vazgeçilmezdir ve nesnenin normal görsel kavramını besler. Bu kavram tek bir resimde nasıl aktarılabilir? Bunun zorluğu, en güzel, Georg Kerschensteiner'in bulgularından elde edilen Şekil 81'deki çizimlerle gösterilebilir. Bu çizimler "doğru perspektifle çizilmiş bir sandalyenin üç boyutlu resmini" ezberden yeniden çizmeleri istenen öğrenciler tarafından ortaya konan çözüm türlerini şematik olarak sunmaktadır.



Şekil 81

Mısır Yöntemi

Bu soruna dair alternatif ve iyi bir çözümü en iyi hâliyle Mısırlıların duvar resimlerinde, rölyeflerinde ve çocukların çizimlerinde görebiliriz. Bu çözüm, bir nesnenin veya nesne grubunun her bir parçası için resimsel amaca en uygun cepheyi seçmeyi içerir. Bu yöntemle elde edilen resimler, daha iyisini yapamayan veya gördüklerinden çok bildiklerini çizen insanların aşağılık yaratımları olarak kınandı veya en iyi ihtimalle başlangıçta hoş görüldü. 1867'de Ernst Mach "İnsanın Neden İki Gözü Vardır?" başlıklı popüler bir konuşmasında şu tespitte bulundu: Mısırlılar tarafından kullanılan ilke en iyi şekilde, figürlerinin bir bitki koleksiyonundaki bitkiler gibi çizim düzlemine bastırıldığı söylenerek açıklanabilir. Ancak benzer yöntemler kendi yüzyılımızın sanatçıları tarafından benimsendiğinde, teorisyenler doğru izdüşümden sapmaların dosdoğru algılanan nesneyi döndürmek veya bastırmak gibi işlemlerden kaynaklanmadığını, iki boyutlu ortamda gözlemlenen şeklin özgürce icat edilmiş eş değerleri olduğunu tereddütle fark etmeye başladılar.

Benzer bir temsil üslubunu kullanan Babilliler, eski Yunanlılar ve Etrüsklerin yanı sıra Mısırlıların da çok zor olduğu için kısaltmadan kaçındıkları düşünülüyordu. Bu sav, Heinrich Schafer tarafından çürütüldü. Schafer, Mısır sanat tarihi boyunca bir istisna olarak kalmaya devam etmesine rağmen, insan omzunun yandan görünüşünün ta Altıncı Hanedanlık'a dayanan erken birkaç örnekte ortaya çıktığını ortaya koydu. Bir taş heykeli yontan veya çeken işçileri resmeden iki kabartma örneğini merkeze aldı; burada, yaşayan erkeklerin omuzları geleneksel şekilde ön cepheden gösterilirken heykel, perspektif açısından "doğru" olan yan profilden görülmektedir (Şekil 82). Böylece cansız katılığı ifade etmek için Mısırlılar, ortalama bir on dokuzuncu yüzyıl resim öğretmeninin görüşüne göre çok daha gerçekçi bir etki yaratan bir yönteme başvurmuşlardı. Schafer ayrıca, en az MÖ 1500 gibi erken bir tarihte, muhtemelen daha da öncesinde, bir sfenks oymak amacıyla dikdörtgen bloğun yanlarına dikey kesitler çizildiğine dikkat çekmişti. Bu kesitler için hâliyle izdüşüm çizimi gerekliydi.

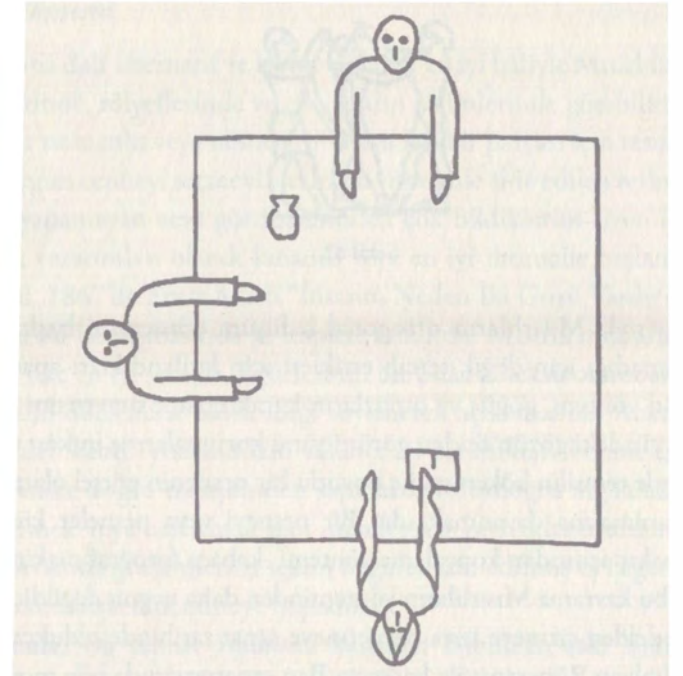


Şekil 82

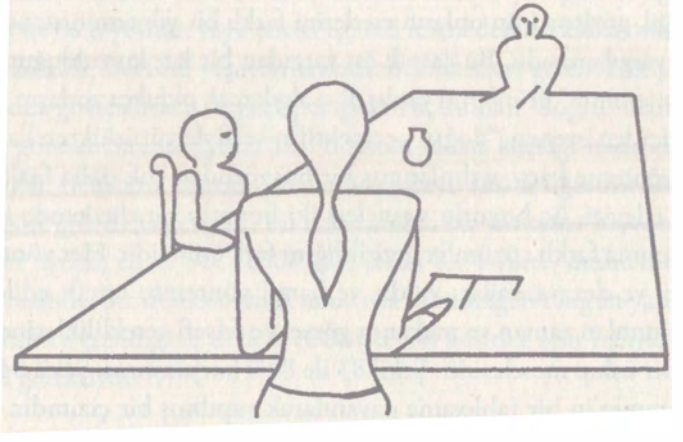
Dolayısıyla Mısırlıların ortogonal izdüşüm yöntemini başka seçenekleri olmadığı için değil, tercih ettikleri için kullandıkları apaçık ortadadır. Bu yöntem, göğüs ve omuzların karakteristik simetrisini ve yan profilden yüzdeki gözün önden görünüşünü korumalarına imkân verdi.

Resimle temsilin kökenleri üç boyutlu bir nesnenin görsel olarak kavramsallaştırılmasına dayanmaktadır. Bir nesneyi veya nesneler kümesini sabit bir bakış açısından kopyalama yöntemi -kabaca fotoğraf makinesinin yöntemi- bu kavrama Mısırlıların yönteminden daha uygun değildir. Doğrudan modelden çizmeye veya resmetmeye sanat tarihinde oldukça nadir rastlanır. İtalyan Rönesansı ile başlayan Batı sanatı çağında bile modelden yapılan çalışmalar genellikle hazırlık eskizleriyle sınırlıdır ve bu tür çalışmaların mekanik şekilde aslına sadık bir izdüşümle sonuçlanması gerekmiyordu. Mısır sanatındaki figürler modern bir gözlemciye "doğal" görünmüyorsa bunun nedeni Mısırlıların insan vücudunu "gerçekte olduğu gibi" sunamamaları değil, gözlemcinin onların eserlerini farklı bir yöntemin standartlarına göre yargılamasıdır. Bu çarpık ön yargıdan bir kez kurtulduğumuzda "Mısır yönteminin" ürünlerini yanlış diye algılamak oldukça zorlaşır.

İzleyiciden istenen, "doğru perspektifin keşfiyle yürürlükten kaldırılmış" bir yönteme karşı aydınlanmış bir hoşgörüden çok daha fazlasıdır. Doğrusu izleyici, üç boyutlu nesneleri iki boyutlu bir düzlemde temsil etme sorununa farklı çözümler getirildiğini fark etmelidir. Her yöntemin avantajları ve dezavantajları vardır ve hangi yöntemin tercih edileceği, içinde bulunulan zaman ve mekânın görsel ve felsefi gerekliliklerine bağlıdır. Bu bir üslup meselesidir. Şekil 83 ile 84'ü karşılaştırın. Şekil 84, Oskar Schlemmer'in bir tablosuna dayanılarak yapılmış bir çizimdir. Merkezî perspektif kurallarına göre kabaca çizilmiş; bu bakımdan çizim, bir fotoğraf makinesinin sabit bir noktadan çektiği bu sahneye karşılık gelir. Bu anlamda resim gayet gerçekçidir.



Şekil 83



Şekil 84

Geleneksel gerçekçi yöntemin bir savunucusu, benzer bir sahnenin çocuk çizimlerinde ve ilk sanat formlarında nasıl temsil edileceğini şematik olarak gösteren Şekil 83'e itiraz edecektir. Masanın yatay değil dik olduğunu, ön plan ve arka plan figürlerinin aynı büyüklükte olduğunu, bir figürün yan yattığını, diğerinin ise baş aşağı olduğunu belirtecektir. Öte yandan bu erken dönem yönteminin bir savunucusu, dikdörtgen bir masanın eğri bir yamuk olarak temsil edilmesini kınayarak Şekil 84'e itiraz ederdi. Nesnel olarak eşit büyüklükteki üç figürün resimde devden cüceye doğru değişik büyülükte göründüğüne işaret ederdi. Üçünün de masayla aynı ilişki içinde olması gerekirken birincisi önden, ikincisi yandan, üçüncüsüyse arkadan gösterilmiştir; iki figür masada karşılıklı otururken üçüncü figür kendi vücuduyla masa üstünün çoğunu kaplar ve biraz uzakta oturması gereken komşusunun omuzlarına değer. Hiçbir şey bu kadar çılgınca çarpıtılmış bir resimden daha az gerçekçi olamaz.

Amatör sanatçımız, büyüklük ve şeklin çarpıtılmasının güçlü bir derinlik etkisini mümkün kıldığı veya izdüşümün, belli bir uzamsal konumun bakış açısından sahnenin yorumunu sunduğu gerçeğini fark edemeyecektir. Büyüklüklerin, açıların ve şekillerin değişmesinin, nesnel durumun esprili ve büyüleyici bir varyasyonunu yarattığını da idrak etmeyecektir. Doğrusu o, perspektifi çarpıtan kişinin, çocukken sahip olduğu iki boyutlu ortamın gerekliliklerine karşı tüm doğal duyarlılığını acınacak bir şekilde kaybettiğini söyleyecektir.

Bir resmin görsel bir kavramın yapısal iskeletini yeniden üretmesi yönündeki mütevazı talep, besbelli ki rahatsız edici sonuçlar doğuruyor. *Amatör sanatçı*, kareliği karelikle, simetriyi simetriyle, konumu konumla eşleştirerek bu talebi harfiyen yerine getirir.

Perspektifi çarpıtılmış kare çiziminin sadece yetişkin Batılıya değil, onun çocuğuna ve bir "ilkel" insana da kare gibi göründüğü doğrudur, eğer perspektif çizimime bir yüzey dekorasyonu olarak değil de gerçek bir nesne olarak bakabiliyorsa. Schafer, bir Alman köylüsünün evini çizen bir ressamın deneyimini anlatır. Ressam evi çizerken evin sahibi de onu izlemektedir. Ressamımız perspektifin gerektirdiği eğik çizgileri çizerken köylü ona itiraz etmiş: "Çatımı neden bu kadar eğri yapıyorsun; benim evim gayet düz!" Lakin köylü daha sonra resmin bittiğini görünce şaşkınlık içinde şu itirafta bulunmuş: "Resim yapmak tuhaf bir iş doğrusu! Evim şimdi tam da bu hâliyle resmedildi."

Perspektif temsili bulmacası, şeyleri yanlış çizerek onların doğru görünmesini sağlamaktan ibarettir. Burada ele alınan iki yöntem arasında önemli bir fark vardır. İlkel insan ya da çocuk, gerçekte gördüğü kareliği resimdeki gerçek bir kare ile açıklar, bu da şeklin doğrudan etkisini büyük ölçüde güçlendiren bir yöntemdir. Aslında kişi, resmi ima ettiği şey hâline getirir. Perspektifin bozulması, elbette, algıda büyüklük ve şeklin "sabitliği" ile telafi edilir ancak bu yöntemde zayıflatıcı bir dolaylılık vardır. Deneyimi doğuran çarpıtılmış uyaran örüntüsü, izleyici farkında olmasa, onu anlayamasa veya kopyalayamasa da algıyı etkiler. Bu özellikle düz resimler için geçerlidir, en "gerçekçi" olanlar için bile geçerlidir çünkü derinlik etkisi azalır ve bu nedenle şeklin sabitliği epey eksik kalır.

Tüm görsel temsillerin gücü, öncelikle ortamın doğasında bulunan özelliklerden ve ancak ikincil olarak bu özelliklerin dolaylı yoldan sunduğu şeylerden kaynaklanır. Bu nedenle en doğru ve en etkili çözüm, kareliği bir kare ile temsil etmektir. Batı sanatının bu doğrudanlıktan vazgeçmekle ciddi bir kayba uğradığına şüphe yok. Batı sanatı bunu, perspektif sanatını geliştiren kimselerin gözünde, vazgeçmek zorunda oldukları niteliklerden daha önemli olan gerçekçilik ve ifadeciliğin yeni ilkeleri uğruna yaptı.

Kısaltma

Her iki yöntem de Mısır ve Batı yöntemleri, bütün cisimleri temsil eden müstakil iki boyutlu görünümler sağlar. İster perspektifi bozuk olsun ister dikdörtgen görünsün, masa üstü bütün bir masayı temsil eder. Bu işlevi yerine getirmek için bir görünümün iki koşulu karşılaması gerekir. Kendi başına tam bir şey olmadığını, daha büyük bir şeyin salt bir parçası olduğunu göstermelidir ve işaret ettiği bütünün yapısı doğru olmalıdır. Bir küpe tepeden baktığımızda, gördüğümüz karede onun kübik bir cismin parçası olduğunu gösteren hiçbir şey yoktur. O resimsel bir karşılık olarak kabul edilebilir olsa da bir izdüşüm olarak tatmin edici bulunmayabilir.

Algıdaki bir kurala göre -yine basitlik ilkesinin bir uygulaması- algılanan görünümün şekli (yani izdüşüm), tüm nesnenin yapısını somutlaştırmak üzere kendiliğinden algılanır. Bize düz bir kare gösterilirse, onu düz bir tahtanın bir görünümü olarak görürüz. Aynısı, daire şeklindeki bir tahtanın parçası olarak gördüğümüz daire için de geçerlidir. Bununla birlikte, dairesel nesne yuvarlaksa -örneğin gölgelendirme yoluyla- onu

bir kürenin parçası olarak görürüz. Bu pekâlâ yanıltıcı olabilir. Yuvarlak nesne bir ampulün altı olabilir. Buna rağmen algılama işlemi, algılanan izdüşümle uyumlu en basit şekle göre tüm cismi otomatik şekilde tamamlar.

Bu algısal eğilim genellikle tatmin edici sonuçlar verir. Bir küre aslında herhangi bir görünümünün önerdiği şeydir. Bu bir ölçüde insan vücudu için de geçerlidir. Tüm hacim, kabaca önden görünümün önerdiği şeyi taşır. Vücut döndüğünde esaslı sürprizler ortaya çıkmaz; temel nitelikteki hiçbir şey gizli değildir. Belirgin sınırlar içinde, izdüşümün şekli bütünün yasasını bünyesinde barındırır.

Bu, tamamlama yasasının daire şeklinde bir nesneyi önerdiği Meksikalı çizimi için geçerli değildir (Şekil 79). Keza bu durum Şekil 85'deki gibi bir Yunan vazosundan alınmış bir atın önden düz görünüşü için de geçerli değildir. Bilgi bize bunun bir at olduğunu söyleyebilir ancak aksi yöndeki algısal veriler bu tür bilgileri geçersiz kılar -nitekim sanat da her zaman geçersiz kılmalıdır- ve bize bunun penguen şeklindeki bir yaratık veya bir canavara benzeyen, at sırtında giden bir adam olduğunu söyler. Bu tür tipik önden görünümler bazen tam da bu nedenle talep görse de sanatsal açıdan risklidir.



Şekil 85

"Kısaltma" terimi üç farklı anlamda kullanılabilir: (1) Nesnenin izdüşümünün ortogonal olmadığı yani görünen kısmının tam uzantısıyla değil, izdüşümle daralmış olarak göründüğü anlamına gelebilir. Bu anlamda, insan vücudunun önden görünüşü kısaltılmış sayılmaz. (2) Nesnenin görünen kısmı tam uzantısıyla verilse bile bütünün karakteristik bir görünümünü sunmayan bir görüntü, kısaltılmış diye nitelendirilebilir. Bu anlamda hem Meksikalının hem de Yunan atının kuşbakışı görünümü birer kısaltmadır, ama sahiden algısal ve resimsel anlamda değil. Bu ortogonal görünümleri farklı şekildeki bir nesneden sapmalar olarak görmemizi sağlayan şey, model nesnenin neye benzediğine ilişkin bilgimizdir sadece. Göz onu görmez. (3) Geometrik olarak, her izdüşüm bir kısaltma içerir çünkü cismin izdüşüm düzlemine paralel olmayan tüm bölümlerinin orantıları değişmiş, kısmen ya da tamamen yok olmuştur. Delacroix, günlüklerinde, kolları aşağı sarkmış dik bir figürde bile her zaman bir kısaltma olduğunu yazar. "Kısaltma ve perspektif sanatları bir ve aynı şeydir. Bazı resim ekolleri, aşırıya kaçan kısaltma kullanmadıkları için hiçbir kısaltma kullanmadıklarına içtenlikle inanarak, kısaltmalardan kaçınmıştır. Bir profilde kafa, göz, alın, vb. kısaltılır, dolayısıyla kısaltmaya her yerde rastlanır."

İzdüşümle büzülme, her zaman uzayda eğik bir konum içerir. Max Wertheimer'ın eskiden nesnenin *Dingfront*'u veya "cephesi" dediği şey, dönmüş olarak görülür ve verilen izdüşüm, bu "cepheden" bir sapma olarak görünür. Eğiklik, nesnenin farklı bölümlerinin gözlemciden farklı mesafelerde bulunduğuna dair görsel kanıt sağlar. Eğiklik aynı zamanda ondan izdüşümün saptığı yapısal modelin doğrudan algısını da korur. Bir yüzün eğik bir konuma çevrilmesiyle meydana gelen kısalma, müstakil bir model olarak değil, ön cephedeki simetrinin bir varyasyonu olarak algılanır. Yandan düz bir görünümünde bu simetriden hiçbir iz kalmaz, bu nedenle yan profil genellikle bir kısaltma olarak düşünülmez. Yan profilin kendine has bir yapısı vardır.

O hâlde, derinlik boyutunda bir yönelim değişikliğiyle türetilen ve daha basit bir yapıya sahip olan bir modelden sapma olarak algılandığı zaman bir modeli kısaltılmış olarak adlandırmak en doğrusu gibi görünür. Tüm izdüşümsel kısaltmalar, ondan saptıkları yapısal modeli açıklığa kavuşturmayı başaramaz. Burada sadece birkaçından bahsedeceğim birtakım algısal problemler söz konusudur. Bir örnek olarak eğer izdüşüm

görüntüsünün basit bir şekli varsa bu basitlik görünümün işlevine müdahale etme eğiliminde olacaktır çünkü iki boyutlu bir görüntünün şekli ne kadar basitse üç boyutlu olarak algılanmaya o kadar direnir; düz görünmeye elverişlidir. Bir daireyi kısaltılmış bir elips olarak veya bir kareyi kısaltılmış bir dikdörtgen olarak görmek zordur. Şekil 86'da, oturan bir adamın üstten görünüşü, kare şeklinde bir izdüşüm olarak kısaltılmıştır. Bu figür, kare olması nedeniyle düzlemde büyük bir kararlılık sergiliyor ve üç boyutlu bir nesneye ayrışmaya direniyor. Düzlem figürlerde alt bölümlere ayırma koşulları üçüncü boyut için de geçerlidir.



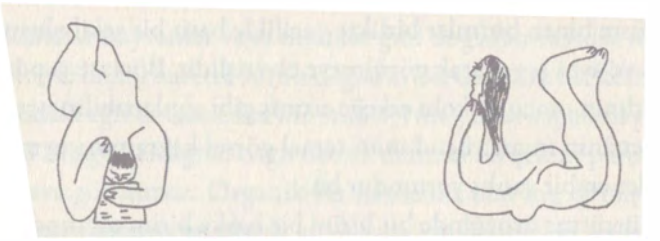
Şekil 86

Simetri eksenleri boyunca kısalmalar dikkatle ele alınmalıdır. Aşağıdan görülen bir yüz (Şekil 87), yandan eğik bir görünüme göre çok daha etkileyici bir çarpıtma üretir. Bunun nedeni simetrik görüntünün "donmuş", başlı başına çok daha kararlı görünmesidir. Asimetrik yan görünüm, ondan saptığı "normal" önden görünümü açıkça işaret ederken kısaltılmış önden görünümün kendi başına ezilmiş bir yaratık gibi görünmeye yönelik tehlikeli bir eğilim sergiler. Aynı şey tüm figürlerin simetrik kuşbakışı ve solucan bakışı görünümleri için de geçerlidir. Bu tür "anormal" görünümlere sanatta ender rastlanır; bunların en ünlüsü olan Mantegna'nın *Ölü İsa* tablosunda simetrinin kaskatılaştıran etkisi, baş ve ayakların yana doğru eğilimiyle hafifletilir.



Şekil 87. Fernand Léger. *From Ballet Mécanique*, 1924.

Cismin sürekliliğinin yerini izdüşümde süreksiz, üst üste binen birimler aldığında içe eğik formların kısaltılmasında ortaya başka sorunlar çıkmaya başladı. Süreklilikten süreksizliğe geçişle birlikte gizli parçaların atılması, altta yatan görsel kavramla güçlü bir çakışmaya yol açar. Şekil 88b'de, Picasso çizimlerinden kabaca kopyalanan iki figürden birinde sol kalçadan ayağa kesintisiz olarak uzanan bir kontur çizgisi vardır. Aynı kontur çizgisi Şekil 88a'da kesintiye uğramıştır. Müzikte düz giden bir melodiden ziyade bir füg tekniğini andıran bu çizim, sanatçının becerisiyle bir arada tutulan bir dizi örtüşmeyi sunar. Öyle ki yerel sıçramalara rağmen göz, adımları tutarlı bir bütün hâlinde birleştirir. Görece daha kötü görünen çizimde figürün bütünlüğü tam da bu dikiş noktalarında bozulur. Bu tür riskli süreksizliğin aşırı örneklerine resmin dışına taşıp izleyiciye doğru uzanan ve genellikle kollarından basbayağı kopmuş görünen yumruklarda ve kalçaları boyunlarını kapatan atların arkadan görünümlerinde rastlarız. Burada görsel anlaşılırlık kendi sınırlarına yaklaşır. Üç boyutlu yüzeylerin sürekliliğine alışmış bir heykeltıraş bu tür izdüşümsel kesintilerden hoşlanmayabilir. Nitekim Ernst Barlach şöyle yazar: "Kendi payıma gördüğümü ya da onu buradan ya da oradan nasıl gördüğümü değil, önümde gördüğümden çıkarmam gereken gerçeği elimden geldiğince sadık temsil ediyorum. Bu tür bir temsili çizime tercih ederim çünkü bu, tüm yapaylığı ortadan kaldırır. Heykel sağlıklı bir sanattır, özgür bir sanattır; perspektif, uzatma, kısaltma ve diğer yapaylıklar gibi mecburi kötülüklerden etkilenmez."



Şekil 88a Şekil 88b

Örtüşme

İçerdiği görsel akrobasilere rağmen örtüşme kaçınılmazdır çünkü nesneler ve nesne parçaları her yerde birbirinin görüntüsünü kesip engeller; aslında resimsel kompozisyonlardaki şekillerin ilişkileri, birbiriyle koordineli birimlerin basit düzeninin ötesine taşındığında, şeylerin uzayda istiflenmesiyle üretilen girişimler (iç içe geçmeler) ve çelişkili yan yana gelmelerde büyük bir görsel zevk söz konusu olur.



Şekil 88c Şekil 88d

Üst üste binme veya süperpozisyonun yeterli ölçüde algılanabilmesi için, izdüşüm nedeniyle aynı düzlemde birbirine temas eden birimlerin: (a) birbirinden ayrı ve (b) farklı düzlemlere ait olarak görünmesi gerekir. Şekil 88c ve d'de Picasso'dan alınan iki çizim bize şunu gösterir: Öndeki şekil -bu durumda göğüs- diğer şeklin, yani kolun bir kısmını kapattığında iki şekil üst üst binmiş gibi algılanır. Buna karşılık b'de her iki öğe, kol ve göğüs basbayağı eksiksizdir, bu nedenle birbirinin arkasına değil de belli belirsizce yan yana yerleştirilmiş olarak görünür. "Şekil ve zemin" ile ilgili daha spesifik meseleleri 5. Bölüm'de ele alacağım.

Üst üste binen birimler birlikte özellikle basit bir şekil oluşturduklarında tek ve aynı şey olarak görülmeye elverişlidir. Böylece yapılan bir çizimde kadının omzu ve kolu erkeğe aitmiş gibi algılanabilir; ortaya çıkan basit simetrinin insan vücudunun temel görsel kavramına uyması gerçeğiyle güçlenen bir yanlış yorumdur bu.

Her örtüşme örneğinde bir birim bir başka birim tarafından kısmen örtüldüğü için örtülen birim yalnızca eksik görünmekle kalmaz, aynı zamanda doğru türde bir tamamlamayı da çağrıştırır. Çerçeveler veya diğer engeller eklemlerde (omuzlar, dirsekler, dizler) uzuvları kestiğinde, kesik parça kendi başına eksiksiz göründüğü için üst üste binmek yerine görsel kesilme ortaya çıkar. Yine, kesim yönü görünür birimin yapısıyla basit bir ilişki içinde olduğunda, parçanın inorganik bir bütünlük sergilemesi daha muhtemel olur. Örneğin Michelangelo'nun *Son Yargı* tablosunda meşhur lanetlenmiş adam figürünün yüzü ok şeklindeki eksen boyunca elle ikiye bölünmüştür; bu el adamın bir gözünü önündeki dehşetten korurken, diğer gözü ise kendine has şekli olan canavarca bir şey gibi yüzün görünen yarısına hükmeder (Şekil 89). Eğik kesimler bu tür etkileri önlemeye elverişlidir. Bir resmin sınırı bir figürü kestiğinde, ressam veya fotoğrafçı genellikle sınırın ötesinde de şeklin devam ettiği görülecek şekilde kesiği yerleştirerek kesilmiş kütük veya gövde etkisi uyandırmaktan kaçınır.

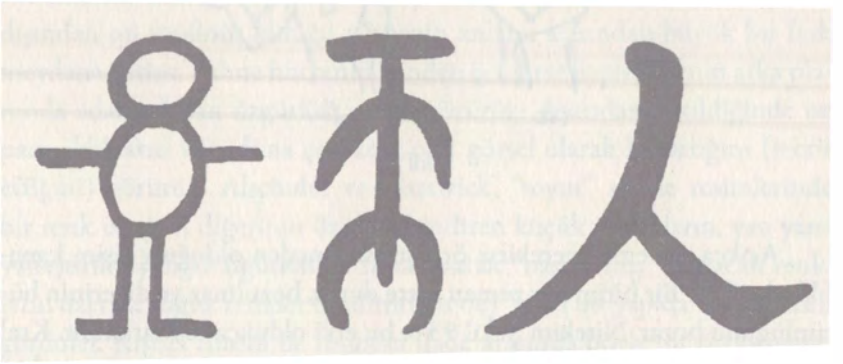


Şekil 89

Bu kurallar hayvanlar veya insanlar gibi doğadan tanıdık nesnelerin görüntüleriyle hiçbir surette sınırlı değildir. Bir dairenin bir kesiti, kesinti noktalarındaki eğri devam eden bir uzantıyı mı, yoksa kapanmaya yönelik içe dönüşü mü gösterdiğine bağlı olarak dairesel bir şeklin parçası olarak görünür veya görünmez. Organik bir nesnenin tam mı, dönüştürülmüş mü, yoksa parçalanmış mı olarak algılanacağını belirleyen şey bizim anatomik bilgimiz değil, vücudun büründüğü şekillerin doğasıdır.

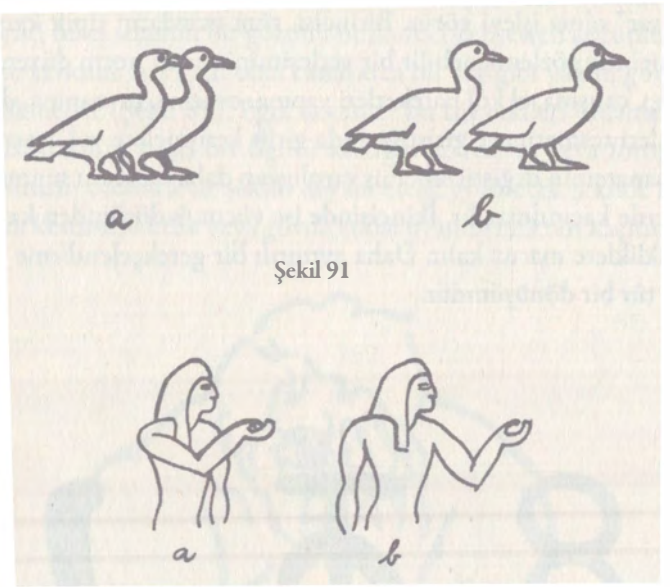
Örtüşme Ne İşe Yarar?

Söz gelimi küçük çocukların ve Mezolitik Çağ ressamlarının çizimlerinde ve Çin'in insan ideogramında (Şekil 90) bulunan en basit görsel temsil türü, zihnimizde yarattığımız "norm imge"lere yapı bakımından oldukça benzer. Bu norm imgeler, tabandan sapan örtüşmeler için iki önemli "anahtar" olma işlevi görür. Birincisi, tüm uzuvların tipik karşılıklı ilişkileri içinde gözlemlenebilir bir yerleşimini sunan norm düzenlemesidir. Sanatçı, çalışma, el kol hareketleri yapma, oturma, tırmanma, düşme gibi eylemleri resmetmeye giriştiği anda girift kesişmelere yol açar. Bu dönüşüm, sanatçının değiştirilmemiş varoluştan daha fazlasını sunmak istediği her yerde kaçınılmazdır. İkincisinde ise vücut, izdüşümden kaynaklanan değişikliklere maruz kalır. Daha ayrıntılı bir gerekçelendirme gerektiren de bu tür bir dönüşümdür.



Şekil 90

Şekil 91a'yı örtüşmeden tek sıra hâlinde yürüyen iki ördek resmiyle (Resim 91b) karşılaştırırsak iki ördeğin birlikteliklerini göze ileten paralelliğinin, tek bir görsel birim içinde gerçekleştiğinde daha ikna edici bir şekilde ortaya çıktığı hemen fark edilir. Benzer şekilde Şekil 92'de dikey gövde ile eğik kol arasındaki karşıtlık, iki yön, b'nin daha gevşek yanal ardışıklığı içinde açılmak yerine bir birim içinde kesiştiğinde (a), kendisini daha güçlü bir şekilde ortaya koyar. Müzikte, birkaç ses arka arkaya çalınmak yerine tek bir akorda birleştirildiğinde armoninin veya uyumsuzluğun etkisi benzer şekilde daha çok hissedilir. Örtüşme, biçimsel ilişkiyi daha sıkı bütünleşmiş bir model içinde yoğunlaştırarak güçlendirir. Bu durumda bağlantı sadece daha yakın değil, aynı zamanda daha dinamik hâle gelir. Bağlantı, karşılıklı şekil değişikliği yoluyla girişim (iç içe geçme) olarak birlikteliği temsil eder.



Şekil 91

Şekil 92

Açıkça söylemek gerekirse örtüşmenin neden olduğu girişim karşılıklı değildir. Bir birim her zaman üstte durur, bozulmaz ve diğerinin bütünlüğünü bozar. Nitekim Şekil 93'te bu etki oldukça tek taraflıdır. Kral Sethos önde ve eksiksizken, majestelerine tanrılığının desteğini veren İsis, bir oturağın başına gelebilecek olanca rahatsızlığa katlanır. Böylece örtüş-

me, hükmeden ve boyun eğen birimler arasında bir ayrım yaratarak bir hiyerarşi oluşturur. Bir önem ölçeği, iki veya daha fazla adımla ön plandan arka plana doğru ilerler.



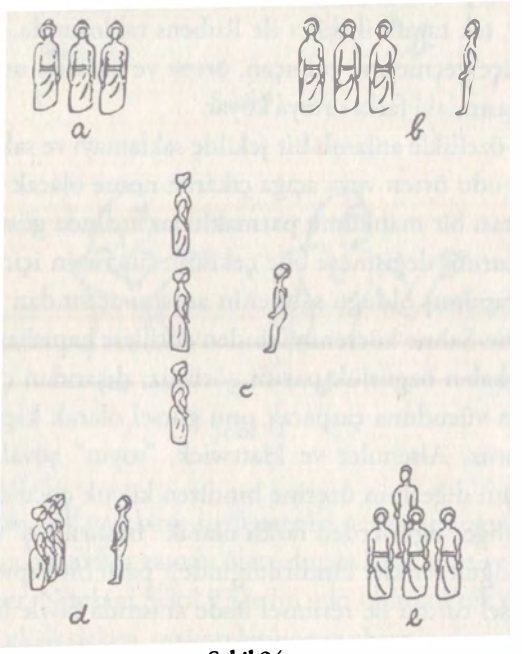
Şekil 93

Öte yandan söz konusu bu ilişki yalnızca belirli bir durumda tek taraflı olur. Karmaşık bir bütünde, bir yerdeki egemenlik-boyun eğme ilişkisi, başka bir yerde tersine çevrilerek etkisiz hâle getirilebilir, böylece her bir bileşen hem aktif hem de pasif olarak gösterilir. Şekil 93 ile bir Rubens tablosunun kompozisyon şemasını karşılaştırmak, Mısır kompozisyonundaki basit, tek taraflı ilişkiler ile Rubens tablosunda, iki âşığın girift bir şekilde iç içe geçmesine yol açan, örten ve örtülen unsurların barok kontrpuanı arasındaki farkı ortaya koyar.

Örtüşme özellikle anlamlı bir şekilde saklamayı ve saklanmayı gösterir. Elbise, vücudu örten veya açığa çıkaran nesne olarak değerlendirilir. Sinema kamerası bir mahkûmu parmaklıklar ardında gösterdiğinde nesnel uzamsal durum değişmese bile çekimin hücrenin içinden mi, yoksa dışından mı yapılmış olduğu sahnenin anlamı açısından büyük bir fark meydana getirir. Sahne hücrenin içinden çekilirse hapishanenin arka planında adama kalan özgürlük payını görürüz; dışarıdan çekildiğinde ise parmaklıkların vücuduna çarparak onu görsel olarak kapattığını (tecrit ettiğini) görürüz. Alschuler ve Hattwick, "soyut" şövale resimlerinde bir renk öbeğini diğerinin üzerine bindiren küçük çocukların, yan yana yerleştirilmiş diğer figürlerden farklı olarak "bastırılmış" ve (sıcak renklerin üzerine soğuk renkler bindirildiğinde) "pasif bir yapıda" olduklarını gördüler. Kişisel tutum ile resimsel ifade arasında böyle bir örtüşmenin gerçekte var olduğunu kabul edersek çocukların, sonucun görsel etkisin-

den ziyade üstünü kaplama yoluyla fiziksel saklama eylemiyle ne ölçüde motive olduklarını öğrenmek ilginç olurdu.

Örtüşme, resimdeki bir figüre göre simetrinin nasıl temsil edileceği sorununa uygun bir çözüm sunar. Bir ressamın *Paris'in Yargısı* resmini yapmak istediğini varsayalım. Üç tanrıça, eşit seçilme şansına sahip olarak sunulmalıdır, bu da görsel açıdan yargıçlara karşılık simetrik bir şekilde yerleştirilmeleri gerektiği anlamına gelir. Resme bakan kişiye göre üç kadını simetrik bir düzende göstermek gayet basittir (Şekil 94a) çünkü resme bakan kişinin bakışı düzlemi dik olarak keser. Ancak bu simetri, bakan kişi (Paris) resim düzlemine yerleştirildiğinde (b) bozulur. Üç kadın, ona simetrik olarak bakmaz; biri ona en yakın konumda, ikincisi daha uzak ve üçüncünün şansı en düşüktür. Bu düzenleme temanın altını oyar. Ressam durumu zemin planında gösterebilir (c). Bu gösterim simetriyi geri kazandırır, ama tanrıçaları beceriksizce totem direği tarzında üst üste yığar. Bu konfigürasyonu zemin düzleminde göstermek için resim uzamı genişletilmeli, resme zorunlu olmasa da genellikle örtüşmeyi içeren eğik (yana yatık) düzenlemeyle üçüncü bir boyut katılmalıdır (d). Eğiklik dikey olarak da uygulanabilir (e).



Şekil 94

Yunan vazoları ve madeni paraları üzerinde atlarıyla birlikte gördüğümüz arabacı, aynı sorunun başka bir örneğidir. Horati ve Curati'nin görsel kavramı, birbirine simetrik şekilde yerleştirilmiş üç üyeli iki grup gerektirir. Bu iş, resimdeki başka bir grupla ilişkilendirilecek ekip doğrusal değil, örneğin dairesel olarak yerleştirildiğinde daha da zorlaşır. Şekil 95, on ikinci yüzyıla ait bir takvim resminin kompozisyon şemasını göstermektedir. Bakireleriyle çevrili Aziz Ursula, bir okçu tarafından saldırıya uğrar. Grup resme bakana göre simetriktir ama okçuya göre simetrik değildir. Uzamsal tutarsızlığın üstesinden ancak örtüşme gelebilir.



Şekil 95

Aynı ikilem, tekil nesnelerin uzamda karşılaşmasından da doğar. Orta Çağ ressamları, "İncil yazarını [İncil'i çoğaltan kâtip] kitabı yazarken nasıl göstermek gerektiği" sorunuyla uzun süre boğuştular. Uzamsal kavram, kitabın yüzünün yazara çevrilmiş olmasını gerektirirken resim hem yazarın hem de kitabın ön yüzü ortaya çıkaracak şekilde gösterilmesini gerektirir.

Düzlem ve Derinliğin Etkileşimi

Nasıl ki basit melodik çizginin tek sesli bestesine daha fazla sesin eklenmesi müzikte yeni imkânlar yaratıyorsa, üçüncü boyut da resimsel olanakları zenginleştirir. Bu iki sanatın gelişiminde çarpıcı paralellikler vardır.

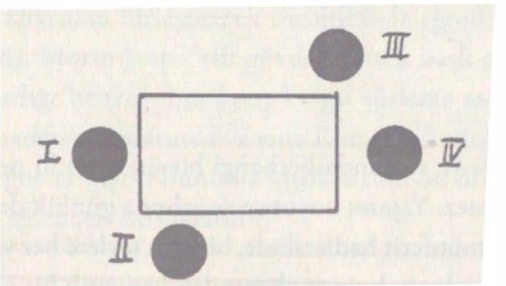
Müzikte, birkaç ses başlangıçta birbirinden nispeten bağımsızdır. Bu sesler zaman geçtikçe bütünlüklü bir kompozisyonda birbiriyle ilişkili hâle gelir; sonunda ayrı sesler modern sesteşlikte birleşir. Buna epey benzer bir şekilde resimsel derinlik, ilk aşamalarda biri diğerinin üzerinde olan ayrı yatay şeritlerle temsil edilir. Daha sonraki bir aşamada, az ya da çok birbiriyle ilişkili ön plan, orta plan ve arka planın üç boyutlu bir birlikteliğini elde etmek için örtüşme kullanılır. Bundan sonra, tüm derinlik boyutu, önden arkaya, arkadan öne uzanan, bölünmez bir süreklilikte birleşir.

Resimsel kompozisyonların üç boyutlu uzamı işgal etmesi amaçlandığında her ikisiyle de ilişkili olması gereken iki aşırı uzamsal kavram arasında bir orta nokta bulunur. Söz konusu iki kavram, "yüzde sıfır sabitlik" ve "yüzde yüz sabitlik" kavramlarıdır. Yüzde sıfır sabitlikte resim, düz bir ön düzleme sıkıştırılmış tastamam bir izdüşümdür; yüzde yüz sabitlikte ise tamamen üç boyutlu bir sahneyi kaplar. Uygulamada, hiçbir resim bu aşırı konumlardan ne birini ne de ötekini işgal etmez. Her resim, tarzına göre bu iki uçtan birine yönelen ara bir uzamsallığa sahiptir ve anlamını tam olarak her iki görüşün etkileşiminden alır.

İpek Dövenler resminin üç boyutlu düzenlemesinde (Şekil 96) masa şeklinin (Şekil 97) eğik bir versiyonu olarak kabul edebileceğimiz dikdörtgende masanın etrafında duran dört kadın görünür. Figürlerin üçü simetrik olarak karşı karşıyadır (2, 3, 4); dördüncüsü, kendini çalışmaya hazırlarken arkası dönük bir hâlde durur. Böylece dört kişilik grup bir üçgen ve bir dışarıdaki olarak alt bölümlere ayrılır, 4. kadın hâlihazırda çalışan kişi ile çalışmayan kişi arasındaki bağlantı halkasıdır. İki koyu renk elbise ile iki açık renk elbise arasındaki bağlantılar, dikdörtgen grubun köşegenlerine karşılık gelir. İki koyu renk figür, grubun yanal sınırlarını belirler. Açık renk figürler ise derinlik boyutu için aynı şeyi yapar, ön plandaki 2. kadın hâkimdir, 3. kadın ise en uzak mesafeye taşınmıştır.



Şekil 96. Hui Tsung. *İpek Dövenler*. Bir tomarın ayrıntısı, 1100 dolayları.



Şekil 97

Resim düzleminin izdüşümsel modelinde düzenleme oldukça farklıdır. Kadınlar masanın etrafında yer almaz. İkisi, masanın çevresindedir; diğer ikisinden biri masayı örter, diğeri de masa tarafından örtülür. Grup şimdi daha net bir şekilde iki çifte ayrılmış durumdadır; her bir çift örtüşmeyle kenetlenmiş ve diğer çiftten boşlukla ayrılmıştır. 2., 3. ve 4. figürlerin üçgen simetrisi kaybolmuştur; dördüncü figür ise artık ayrı değildir.

Bunun yerine 1. figürün baskın tam yüzü ve 3. figürün eğikliği üzerinden 2. figürün profiline ve nihayet 4. figürün neredeyse gizlenmiş yüzüne doğru küçülerek giden dört ay evresi dizisi gibi bir durumun söz konusu olduğu fark edilebilir. Bu durum üç boyutlu kompozisyonda bulunmayan doğrusal bir zikzak bağlantısı kurar. Şimdi iki dış figür (koyu renkte) ve iki iç figür (açık renkte) vardır; iki çubuğun oluşturduğu merkezî bir eksen etrafında neredeyse bir yanal simetri oluşmuştur. Dört baş, düz bir paralelkenarın köşeleridir; bu paralelkenarda 1. kadın ve 3. kadın başlarının daha yüksek konumuyla diğer iki kadına baskın pozisyondadır ama tüm figürler dikkate alınırsa onlar tarafından örtülmüşlerdir.

Kısmen birbirini destekleyen, kısmen de zıtlık oluşturan iki kompozisyon yapısının etkileşiminden zengin bir biçim ve anlam doğar. İki modelin göreli işlevlerini daha yakından incelemek faydalı olacaktır. Hiç kuşkusuz üç boyutlu gruplama olgusal veya "topografik" durumu her zaman daha doğru şekilde tanımlarken (örneğin havarileri tarafından çevrelenmiş Mesih), onun ifadesel veya sembolik işlevi, görsel açıdan daha direkt olan izdüşümsel modelden pekâlâ daha zayıf olabilir. Öte yandan bu ikisinin göreceli gücü belli bir resimdeki derinlik etkisinin gücüne bağlı olduğundan, işlevlerinin araştırılması farklı üsluplar için farklı sonuçlara yol açabilir.

Rakip Yanlar

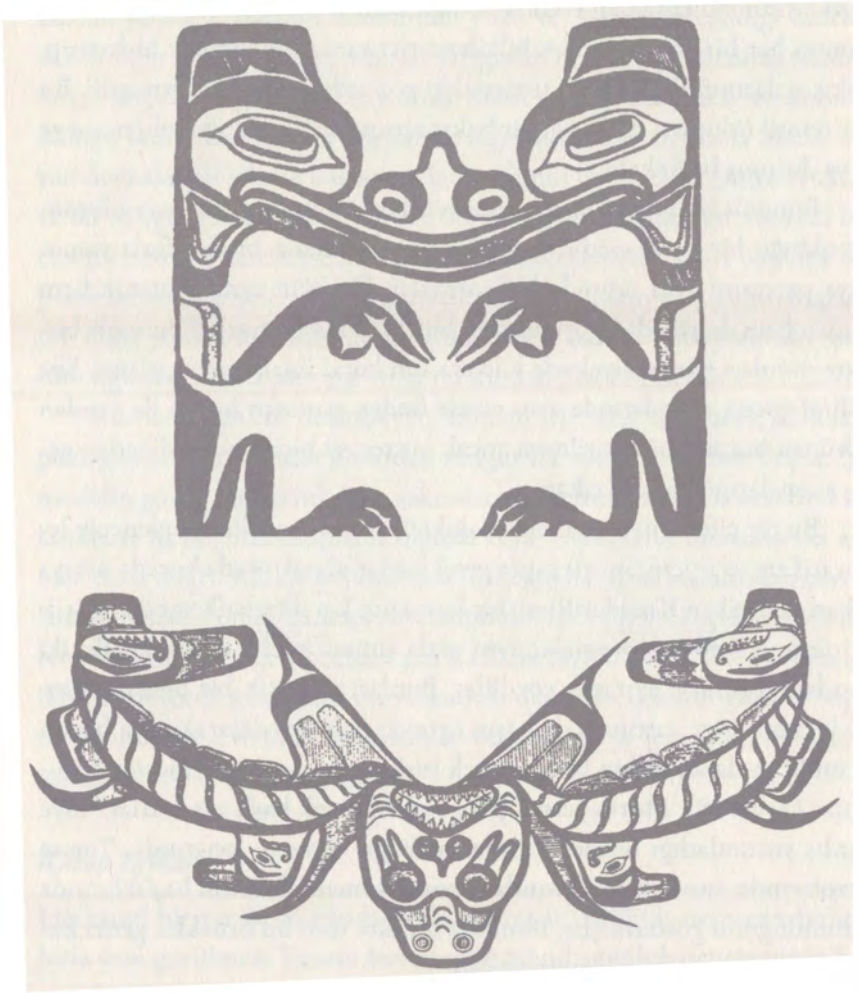
Herhangi bir yer ve zamanda herhangi bir üç boyutlu nesnenin birden fazla yanı görülmez. Yaşamı boyunca ve aslında günlük deneyiminin hemen hemen her münferit hadisesinde, bir kişi, şeylere her yandan bakarak ve böylece kısmi izlenimlerin toplamından kapsamlı bir görüntü oluşturarak görsel temsil sınırlamasının üstesinden gelir. Bu tür çok yanlı görsel kavramlar resimsel bir yüzeyde temsil edildiğinde ortaya çıkan zorluktan daha önce bahsetmiştim.

Bazı durumlarda kaçınılmaz bir şekilde kimi meseleler diğerlerinin geri plana itilmesi pahasına tercih edilir. Rönesans sanatının kurduğu gelenek bu ikilem için tek bir çözümü kabul ediyordu. Ressam, amacına en uygun yanı seçmek ve o bakış açısına göre gizlenmiş, kısaltılmış veya çarpıtılmış her şeyi sineye çekmek zorundaydı. Erken dönem sanat

formlarının bu kuraldan etkilenmediğini, bir nesnenin veya uzamsal durumun her bir parçasının en bilgilendirici yanlarını özgürce birleştirip, bakış açılarının doğurduğu tutarsızlığı göz ardı ettiğini belirtmiştik. Bu tür temsil üslupları herhangi bir bakış açısına değil, olduğu gibi nesneye veya duruma bağlı kalır.

Bununla birlikte bu erken dönem üsluplarının saygı duyma eğiliminde olduğu bir kural vardır. Genellikle bir nesnenin birden fazla yanını veya parçasını aynı resimde kullanmazlar. Örneğin aynı nesnenin hem önden hem de arkadan görünüşünü bir arada kullanmazlar. Bununla birlikte oldukça ilkel seviyelerde bile ara sıra kural ihlallerine rastlanır. Söz gelimi çocuk resimlerinde aynı yüzde önden görünen burun ile yandan görünen burnun birleştirilmesi ancak bir temsil biçiminden diğerine geçiş aşamalarında ortaya çıkar.

Bu tür çift-yanlı temsillerin hakiki örnekleri genellikle eğlenceli dekoratif amaçlar için, sınırlı çapta yerel icatlar olarak orada burada ortaya çıkar. Amerikan Kızılderilileri, bir hayvanın karakteristik yandan görünüşünü ve önden simetrisini aynı anda sunma problemini vücudu iki yandan görünüşe ayırarak çözdüler. Bunları simetrik bir bütün hâlinde birleştirdiler; sırtın ya da başın orta çizgisini paylaşarak veya burun ucunda ya da kuyrukta birleştirerek birbirleriyle eğreti temasını korudular (Şekil 98). Morin-Jeap, "çift gövdeli ve tek başlı canavarlar" diye yanlış yorumladığı benzer formların Doğu süsleme sanatında, Yunan vazolarında, madeni paralarında ve yine Romanesk sütun başlıklarında bulunduğunu göstermiştir. Bununla birlikte tüm bu örnekler genel kuralın birtakım eğlenceli istisnalarıdır.

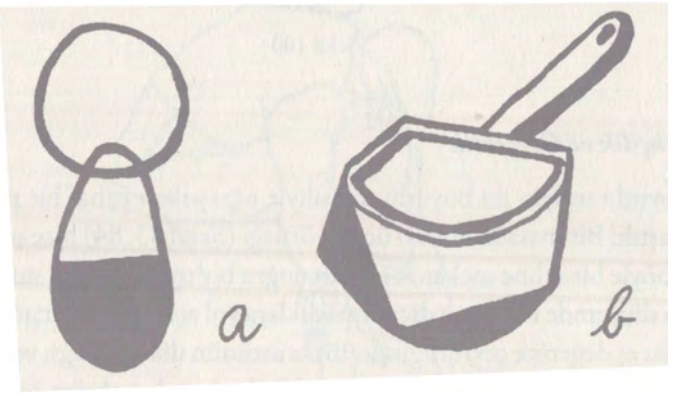


Şekil 98

Bazı modern sanat akımları, özellikle kübizm, çeşitli açılardan görünüşleri aynı bütün içinde birleştirme yoluna gitti, fakat bunu kendine özgü bir şekilde yaptı. Modern sanatçı, bir nesneyi resimsel temsiliyle özdeşleştiren bir geleneğin varisiydi. Temsilin doğruluğu, görüntünün geçerliliğini garanti ediyor gibiydi. Daha sonra, on dokuzuncu yüzyılda, bu tür bir temsilin tek taraflı, öznel ve tesadüfi olduğu anlaşıldı; önceleri alkışlanan bu temsil artık kuşkuyla karşılanıyordu. Uçup giden görüntüler, Batılı insanın yaşamını simgeleyen gelip geçici ve yüzeysel deneyimleri

yerli yerince yansıtsa da bu görüntülerin temsil ettiği dünya ürkütücü bir şekilde asılsız görünmeye başladı. Sanatçılar, modern insanın gerçeklikle olan ilişkisi içinde yalnızca anlık bakışları yakalamaya mahkûm olduğu gerçeğini açığa vuruyorlardı. Sonraki nesiller, bu eğilime tepki olarak, daha masum gözün sabit dünyasını yeniden kazanmak için mücadele ettiklerinde çeşitli yanları birleştirmenin "ilkel" yöntemine başvurdular ama oldukça modern bir tarzla.

Temsilin ilk aşamalarında çeşitli yanlar her zaman doğal uzamsal çelişkilere rağmen organik ve karakteristik bir bütünle sonuçlanacak şekilde bir araya getirilir. Amaç, şeyleri olabildiğince doğru, net ve eksiksiz bir şekilde temsil etmek olduğundan, söz konusu taraflar uyumlu, organik ve genellikle simetrik şekilde bir araya getirilir. En karakteristik yanlar seçilir, özellikle önden ve yandan görünümler; baş ve boyun omuzların arasına simetrik şekilde yerleştirilir ve ön cepheden bir göz, nispeten bağımsız bir varlığı temsil ettiği için yandan görünen kafaya yerleştirilebilir. Bir çocuğun bir bardak suyu çizdiği resimde (Şekil 99a), yandan görünüş ile üstten görünüşün simetrik bir şekilde birleştirilmesi, güvenilir bir gerçekliğin somut eksiksizliğini ifade ederken Picasso'nun kulplu tencere resminde (Şekil 99b) önden görünüş ve yandan görünüş, yuvarlaklık ve açısallık, sola ve sağa eğim, hepsi çatışmalı bir çelişki içinde çakışır.



Şekil 99

Kübist yöntem sanatçının çeşitli yanları birleştirerek bir nesnenin daha eksiksiz bir görünümünü vermek istediği yolunda yorumlanmıştır bazen. İzleyicinin sonucu değerlendirmesi için muhtemelen bir perspektiften diğerine zihninin kanatları üzerinde uçması veya aynı anda kendisini farklı

konumlarda bulması gerekir. Bu tür zihinsel akrobasilerle izleyici, esere fiilen içkin olan hareketliliği gerçekleştirir. Aslında izleyici elbette üç boyutlu nesneye değil, onun düz bir resmine bakar; nitekim bu resimde çeşitli yanlar kasıtlı bir çelişki içinde çatışmaktadır. Görsel uyumsuzluğun yarattığı gerilim, birbirini dışlayan farklı görünümler bir arada göründüğünde, örneğin bir önden görünüme oturtulmuş bir yandan görünümünde, artar. İki görünüş ne kadar yakından kaynaşırsa gerilim o kadar şiddetli olur, örneğin Picasso'nun bir boğa başını çizdiği Şekil 100'de olduğu gibi. Gerçekçi bütünlük adına uyumsuz yanları birleştirmeye gerek duymayan heykel sanatında bile kübist sanatçı birimleri aynı şekilde iç içe geçirir. Etkileşimin ancak her biri kendi amacına hizmet eden müstakil birimlerin birbirini işgaliyle mümkün olduğu bir dünya tahayyülünü sunar. Bütün, yönlerinin çeşitliliği ile birbirini dengeleyen çok sayıda itme ilkesinden daha yüksek bir ilkeyle dengede tutulmaz. Marksistlerin bahsettiği çelişkiler görselleştirilir.



Şekil 100

Gerçekçilik ve Gerçeklik

Üç boyutlu uzayın iki boyutlu temsiliyle uğraşırken tuhaf bir paradoksla karşılaştık. Bir masada oturan üç kişi örneği (Şekil 83, 84) bize şunu gösterir ki böyle bir sahne mekanik açıdan doğru bir temsil olarak sunulduğunda, ön düzlemde rahatsız edici çarpıklıklara yol açar. Buna karşın, sahne iki boyutlu eş değerine çevrildiğinde, masa üstünün dik durduğu ve üç kişinin kanatçıklar gibi masaya tutturulduğu, fiziksel açıdan absürt bir sahnenin temsili diye okunabilir. Buradan çıkan sonuç şudur: Mekânın resimsel temsillerini okumanın doğru ve yanlış yolları vardır ve doğru yol, her durumda verili bir dönemin veya gelişim aşamasının üslubuyla belirlenir.

Bu paradoksal durumla uyumlu olarak bilimsel optiğin etkisi resimsel temsili mekanik yansıtmaya doğru yaklaştırdığında, bu yöntemin nesnel

doğruluğu, yapısal normdan benzeri görülmemiş bir özgürleşmeye olanak tanıdı. Bu, insanların onlarla bir insan vücudunun, bir hayvanın, bir ağacın yapısını anladıkları ve anlamaya devam ettikleri basit görsel iskeletlerin biçimlerinin esaslı derecede çarpıtılmasına imkân verdi. Kısaltmalarının "doğruluğuna" sığınan sanatçılar, nesnelerin eksenlerini büktüler, parçaların simetrik uyumunu yok ettiler, orantıları değiştirdiler ve nesnelerin göreli konumlarını yeniden düzenlediler. Gerçekçi bir resimde bir insan figürü ağaçların üzerinden gökyüzüne uzanabilir, ayaklar yüze bitişik olabilir ve vücudun ana hatları hemen hemen her şekli alabilir. Heinrich Wölfflin, Michelangelo'nun Sistina Şapeli'nin tavanına resmettiği *Köleler* resmi hakkında şöyle yazar: "Bedenlerin yapısındaki normdan sapma, Michelangelo'nun uzuvları düzenleme biçimiyle kıyaslandığında önemsiz kalır. Michelangelo, onların aralarındaki ilişkilerde tamamen yeni etkiler keşfeder. Burada bir kol ve iki alt bacak, üç paralelden oluşan bir küme olarak sıkıca birbirine bağlıdır; orada, aşağı doğru uzanan kolla neredeyse dik bir açı oluşturacak şekilde uyluğu çaprazlar; sonra yine baştan ayağa tüm figürü tek bir hareketle kavrar ve bunlar, onun bir egzersiz olarak gördüğü matematiksel çeşitlemeler değildir. En tuhaf duruş bile inandırıcı görünür." Benzer bir örnek için Şekil 101'deki Abias figürüne bakabilirsiniz.



Şekil 101

Açıkçası Rönesans sanatçıları yeni sadık temsil becerisini yalnızca bilimsel olarak doğrulanmış gerçekçilik idealine bir övgü olarak değil, aynı zamanda doğal nesnelerden bu şekilde türetilen bitmez tükenmez görü-

nüm çeşitliliği ve buna karşılık gelen bireysel yorum zenginliği nedeniyle de pratiğe döktüler. İzdüşümsel çarpıtmanın bu denli aşırı kullanımının sonunda radikal bir karşı harekete, temel şekillere ve kalıcı yapısal normların temel şemalarına dönüşe yol açması şaşırtıcı değildir. Bu tepki, Seurat ve Cézanne'ın geometrik basitleştirmelerinde ve yirminci yüzyılın başlarında sanata büyük ölçüde hâkim olan ilkelcilikte göze çarpmaya başladı.

Bununla birlikte sanat insan gözünün artık düzenleyemeyeceği çarpıklıkların karmaşıklığına sığınırken aynı zamanda dışavurumcu bir akım, temel normlardan yeni yeni azade olmanın avantajından yararlandı ve artık onları fiziksel nesnelerin mekanik açıdan doğru izdüşümleri diye haklı çıkarma zahmetine girmeden izdüşümsel sanatın bütün imkânlarını kullandı. Realistler, organik bütünlüğün yok edilmesi meselesini başlatmıştı. Nesneleri, eksik yapmışlar ya da araya giren yabancı cisimlerle parçalara ayırmışlardı. Modern sanatçılar da bir bahane olarak örtüşmenin gerekliliklerine aldırmadan aynı şeyi yaptılar. Derinliği temsil etmek için eğiklik devreye sokuldu. Modern sanatçılar bu gerekçeye sığınmadan eksenlerin yönünü çarpıttılar. Bir çayırın yeşilini bir ineğin vücuduna veya gökyüzünün mavisini bir katedralin taşlarına işlemek için yansımaları kullanan izlenimciler, yerel rengin yok edilmesini en uç noktasına taşımıştı. Sonuç olarak modern sanatçılar yalnızca kırmızı bir nesneyi mavi yapmakta değil, aynı zamanda bir yerel rengin birliğini farklı renklerin bir kombinasyonuyla değiştirmekte de özgür davrandılar. Geçmişte sanatçılar organik alt bölümleri çelişkili sonuçlarla yeniden düzenlemeyi öğrenmişlerdi. Birkaç insan figürünü tek bir üçgende birleştirdiler ya da vücudun gövdesinden bir kolu ayırıp başka bir figürün koluyla birleştirerek süreğen yeni bir bütün oluşturdular. Bu, örneğin modern sanatçının bir yüzü bölüp onun bir kısmını arka planla kaynaştırmasını sağladı. Sanatçılar, nesneleri belirli bir yönden aydınlatarak, üzerlerine gölge düşürmüşler ve onları pek organik gerekçesi olmayan şekillerde alt bölümlere ayırmışlardı. Bu yöntemi daha da ileriye taşıyan Braque, iki cepheden görünen bir kadın figürü resmetti: Yan cepheden gölgeli görünen kadın, ön cepheden aydınlık yüzüyle görünür (bkz. Şekil 222b).

Ne Gerçekmiş Gibi Görünür?

Yalnızca mekanik açıdan aslına sadık kopyanın doğaya sadık olduğu yolundaki dar inançtan kurtulup çok yol katettik. Sonsuz farklı temsil tarzlarının tamamının, yalnızca onu yaratan belirli tutumu paylaşanlar için değil, aynı zamanda ona uyum sağlayabilen bizler için de kabul edilebilir olduğunun farkındayız. Bununla birlikte aynı amaca yönelik farklı yaklaşımlara dair hoşgörü tek başına yeterli değildir. Daha da ileri gidip şunu anlamalıyız ki nasıl ki kendi medeniyetimizin ve yüzyılımızın insanları başka bir yaklaşımın taraftarlarına gerçekçi gelmiyor, belirli bir temsil tarzını gerçeğe yakın olarak algılayabiliyorlarsa, diğer yaklaşımların taraftarları da aynı şekilde tercih ettikleri temsil tarzını yalnızca kabul edilebilir değil, aynı zamanda büsbütün gerçekçi bulabilirler.

Bunu kanıtlayacak belgeler olmasaydı buna inanmak da zor olurdu. İnsanları ve hayvanları aldatacak kadar gerçeğe yakın resimler veya heykeller hakkındaki hikâyeler Çin ve Yunan sanatları dönemlerinden bize kadar ulaşmıştır; zikrettiğimiz sanatların üslupları bizi kandıramaz, insan yapımı imgelerden ziyade gerçeklerle karşı karşıya olduğumuza bizi asla inandıramaz. Zeuxis'in resimlerinin tastamam neye benzediğini bilmiyoruz, fakat serçelerin gerçek olduklarına inanarak resmedilmiş üzümlerinin üzerlerini gagaladıklarından şüphe etmek için sağlam nedenlerimiz var. Büyük ihtimalle bu hikâyeler söz konusu resimlerin onlara son derece gerçekçi göründüğü çağdaş izleyicilerin görsel deneyimlerini ifade ediyor.

Boccaccio, *Decameron* adlı kitabında ressam Giotto hakkında şunları söyler: "O kadar mükemmel bir dâhidir ki doğada resmini yapamayacağı hiçbir şey yoktur; kurşun kalem, başka türde bir kalem veya fırçayla bir nesneye öylesine benzeterek resmeder ki resmi nesnenin bir suretinden ziyade bizzat kendisi gibi görünür; öyle ki çoğu zaman insanların görsel duyularını yanıltıp resmettiği şeylerin gerçek olduğuna onları inandırmıştır." Giotto'nun son derece stilize edilmiş resimleri, çağdaşlarını gerçekle doğrudan karşılaştırarak gerçeğe benzerliği değerlendirmiş olsalardı pek kandıramazdı. Bununla birlikte kendinden öncekilerin eserleriyle karşılaştırıldığında Giotto'nun anlatımcı jestleri, derinliği, hacmi ve sahneyi yorumlamasının sahiden de çok gerçekçi olduğu kabul edilebilirdi ve Giotto'nun çağdaşları üzerinde bu şaşırtıcı etkiyi yaratan husus, resimsel temsile hâkim olan bu norm seviyesinden sapmasıydı.

Harry Helson tarafından psikolojiye sokulan uyum düzeyi ilkesi, verili bir uyaranın mutlak niteliklerine göre değil, kişinin zihninde oluşmuş norm düzeyine göre değerlendirildiğini öne sürer. Resimsel temsil durumunda bu norm düzeyi doğrudan fiziksel dünyanın kendisinin algılanmasından değil, gözlemcinin tanıdığı resimlerin üslubundan kaynaklanıyor gibi görünmektedir.

Fotoğrafa ve filme verilen tepkiler, resimsel gerçekçilikteki ilerlemenin bizzat hayatın yanılsamasını yarattığını göstermiştir. 1890'da gösterilen ilk sinema filmleri teknik açıdan o kadar kabaydı ki bugün bize çok az gerçeklik yanılsaması sunarlar ancak siyah-beyaz görüntüye yalnızca hareket eklenmesi, ilk seyircilerin tren kendilerine doğru hızla yaklaştığında korkudan çığlık atmasına yetti. İlginç bir şekilde rengin ortaya çıkışı ilave bir etkiyi neredeyse hiç sağlamadı; ancak sesin mekândaki yankısı, resmin görsel derinliğini ve hacmini geçici olarak önemli ölçüde artırdı. Durağan görüntüye güçlü hareket paralaksı ekleyen ilk gerçek boyutlu hologramlar o kadar şaşırtıcı derecede gerçekti ki canlı hareketin olmaması ekrandaki kişiyi bir ceset gibi gösteriyordu.

Gerçek illüzyonlara elbette nadir rastlanır; ama bunlar genellikle verili bir kültürel bağlamda, tanıdık resimsel temsil üslubunun hiç de böyle algılanmadığı gerçeğinin aşırı ve en somut tezahürüdür; resim basitçe nesnenin aslına sadık kalınarak yeniden üretilmesi gibi görünür. Bizim medeniyetimizde bu "gerçekçi" eserler için geçerlidir; bu eserler son derece karmaşık ve kendine özgü üsluplarının farkında olmayan birçok kişiye "tıpkı doğa gibi" görünür. Ne var ki bu "sanatsal gerçeklik düzeyi" fevkalade hızlı değişebilir. Bir asırdan daha kısa bir süre önce Cézanne ve Renoir'ın resimlerinin yalnızca alışılmadık üslupları nedeniyle değil, aynı zamanda çirkince gerçek dışı göründükleri için reddedildiğini bugün hayal bile edemiyoruz. Bu salt farklı bir kanaat ya da zevk meselesi değil, aynı zamanda farklı bir algı meselesiydi. Atalarımız o tuvallerde bizim artık göremediğimiz tutarsız boya öbekleri görmüşler ve gördüklerinden yola çıkarak hüküm vermişlerdi.

Yüzyılımızın sanatıyla yaşayan bizler "sokaktaki adamın" Picasso, Braque ve Klee'nin resimlerindeki gerçekçi sunumdan sapmaların istisna olduğunu söylediğinde ne demek istediğini anlamakta giderek daha da zorlanıyoruz. Picasso'nun yaptığı bir kız öğrenci portresinde genç kızın taze canlılığını, dişil dinginliğini, yüzünün utangaçlığını, düzgün taran-

mış saçlarını ve hacimli ders kitabının baskı yapan ağırlığını görüyoruz. Canlı renklere sahip, çılgınca üst üste binen geometrik şekiller, özneden uzaklaşmıyor, aksine onun ifadesini öylesine ustalıkla taşıyor ki şekilleri artık salt şekil olarak görmeyiz: Temsil işlevine sonuna kadar hizmet ederler. Aslında ne kadar stilize edilmiş ve mekanik doğruluktan uzak olursa olsun, her başarılı sanat eserinin temsil ettiği nesnenin tüm doğal tadını, kokusunu taşıdığını iddia etmek yanlış olmaz. Picasso'nun tablosu sadece bir kız öğrenciyi resmetmez; aynı zamanda onun bir kız öğrenci olarak kimliğini de vurgular. Picasso 1966'da "Her zaman benzerliği yakalamayı hedefliyorum." demişti ve sanatçının doğayı gözlemlemesi ama onu asla resimle karıştırmaması gerektiğini vurgulamıştı: "Doğa ancak işaretlerle resme çevrilebilir."

Bir kişi resimde tema yerine şekilleri görüyorsa resimde bir sorun olabilir yahut izleyici, uygun olmayan bir uyum düzeyinden algılıyor olabilir. (Aslında, "sokaktaki adam" genellikle on yedinci yüzyıl ressamları tarafından oluşturulan bir üslup düzeyinde sabitlenmiştir.) Antropoloji kitaplarındaki veya biyoloji kılavuzlarındaki bilgilendirici resimler için farklı bir üslubun, belki de Ingres ekolünün çizgisel klasisizminin benimsendiği de doğrudur; Matisse'in bir resmi, kitap resmi olsun diye tasarlamış sanıldığında temasından ziyade şekillerini gösterecektir mutlaka.

Sanatçıların kendileri söz konusu olduğunda eserlerinde amaçladıkları nesnenin somutlaşmış hâlini gördüklerine dair pek şüphe yoktur. Heykeltıraş Jacques Lipchitz, Juan Gris'in resimlerinden birini henüz şövale üzerindeyken hayranlıkla izlediğini anlatır. O, bugün bile meslekten olmayan pek çok kişinin soyut şekillerin bir araya gelmesinden başka pek bir şey görmeyeceği türden bir kübist eserdi. Lipchitz şöyle haykırmıştı: "Bu çok güzel! Artık ona dokunma! Tamamlandı zira." Bunun üzerine öfkeden deliye dönen Gris, "Tamamlandı mı? Bıyığı bitirmediğimi görmüyor musun?" der. Ressamına göre resim, bir adamın görünüşünü o kadar net bir şekilde sunuyordu ki herkesin onu hemen tüm detaylarıyla görmesini bekliyordu.

Sanatçıların ifadeleri, "üslubu" basitçe kendi resimlerine gerçeklik kazandırmanın bir yolu olarak düşündüklerini açıkça ortaya koyar. "Özgünlük", yetenekli bir sanatçının dürüst ve doğru olma, gördüğü şeyin kökenlerine, köklerine nüfuz etme konusundaki başarılı girişiminin aranmayan ve fark edilmeyen ürünüdür. Bilinçli bir kişisel üslup arayışı,

kaçınılmaz olarak eserin geçerliliğine müdahale eder çünkü bu, yalnızca zorunlulukla yönetilebilecek bir sürece keyfilik unsurunu sokar. Picasso bir keresinde şöyle demişti: "Her zaman mükemmellik için çabalayın. Örneğin mükemmel bir daire çizmeye çalışın. Kısa bir süre sonra mükemmel bir daire çizemeyeceğinizi fark edeceksiniz ve bu kusur, sizin kişiliğinizi ortaya çıkaracaktır. Bu kusurlu daire sizin kişiliğinizin farklı yönlerini vurgulayacağı için kimi durumlarda birçok şeyin size olumsuz göründüğünü fark edeceksiniz."

Bir yanlış anlamadan kaçınmak gerekiyor. Başarılı bir sanat eserinde şekillerden çok temanın algılandığını öne sürdüğümde formun önemli olmadığını öne sürüyormuşum zannedilebilir. Oysa bunu kastetmiyorum. Aslında aynı tespitim mimetik olmayan veya "soyut" sanat için de geçerlidir. "Soyut" bir resimde salt şekillerin bir düzenlemesini yani alanları, ana hatları, renkleri, konumları vb. ile tamamen tasvir edilebilen görsel nesneleri görmemiz ile yerine ifade aktaran görsel güçlerin organize eylemini görmemiz arasında büyük fark vardır. İkinci durumda, dinamik etkileşim içinde şekiller kaybolur ve eserin anlamını aktaran da işte bu dinamik etkileşimdir. Barok bir cephenin dolgun, kıvrımlı sütunları, sallanan parşömenleri ve çatıları, şekillerinin geometrisini ve taşın maddi muhtevasını geride bırakırken tüm mimari kompozisyon kendini bir hareket senfonisine dönüştürür. Benzer şekilde temsilî bir resim veya heykel yapıtında, sanatçının yaptığı şekiller ve malzemesinin pigmenti, metali veya ahşabı görsel eyleme dönüştürür ve bu da temaya hayat verir. İyi form göstermez.

Buluş Olarak Form

Örneklerimizin çoğu bu bölümün başlarında öne sürdüğüm hususu yani sanatsal veya başka türlü imge oluşturmanın temsil edilen nesnenin optik izdüşümünden başlamadığını, özgül bir ortamın nesnede görülen şeyin özellikleriyle yorumlanan bir eş değeri, muadili olduğunu aydınlatmaya yardımcı olacaktır. Görsel form, görülen şey tarafından çağrıştırılabilir ancak doğrudan ondan alınamaz. Gerçek kişilerin mekanik açıdan gerçeğe yakın olan ölüm maskelerinin ve alçı kalıplarının yine de çoğu zaman salt maddi bir varlığa sahip olduğu ve karakteri görsel görünüm aracılığıyla yorumlamalarını beklediğimizde bizi hayal kırıklığına uğrattıkları iyi bilinmektedir. Onlar esasen şekilsizdir, bu nedenle form işlevi görmezler.

Modelden çizim yapan herhangi bir acemi ressam, bir yüze, bir omuza, bir bacağa dikkatlice bakarak bulmayı umduğu şekillerin gerçekte orada olmadığını görür. Ancak aynı sorun Alberto Giacometti'nin asla aşamadığı trajik mücadeleye yol açmış gibi görünür. Kendisi 1921'de bir figürü resmetmek istediğinde derin bir mücadeleye girişti ve o an şunu fark etti: "Tout m'échappait, la téte du modèle devant moi devenait comme un nuage, vague et illimité" – "Her şey benden kaçtı, önümde duran modelin başı belirsiz ve sınırsız bir buluta dönüştü." Modelin ulaşılmazlığını yonttuğu ve resmettiği figürlerin bulanık yüzeylerinde temsil etmeye çalışırken aynı zamanda insan kafalarında ve bedenlerinde nesnel olarak var olması gerektiğini düşündüğü şekillerin peşini bırakmadı.

Modelde temsilî formu bulma çabası başarısızlığa mahkûmdu çünkü tüm form, görüntünün meydana getirildiği belirli bir ortamdan türetilmelidir. Bir nesnenin taslağını havada, kumda, kayada ya da kâğıt yüzeyinde çizmek gibi temel bir eylem, o nesnenin doğada bir çizgi olarak var olmayan konturuna indirgenmesi anlamına gelir. Bu çeviri işlemi zihnin çok temel bir işlemidir; küçük çocukların ve maymunların tanıdık nesnelerin kabataslak resimlerini neredeyse anında tanıdıklarına dair göstergeler mevcuttur. Gelgelelim bir nesne ile onun herhangi bir resmi arasındaki yapısal benzerliği kavramak yine de muazzam bir soyutlama becerisidir.

Her ortam, bir modelin özelliklerini en iyi şekilde sunan yolu belirler. Örneğin yuvarlak bir nesne, bir kalem aracılığıyla dairesel bir çizgi olarak temsil edilebilir. Geniş darbeler vurabilen bir fırça, daire şeklindeki bir boya öbeğiyle aynı nesnenin dengini oluşturabilir. Kil veya taş ortamında yuvarlaklığın en iyi karşılığı küredir. Bir dansçı dairesel bir rotada koşarak kendi ekseni etrafında dönerek veya bir grup dansçıyı bir daire içinde düzenleyerek o yuvarlaklığı yaratacaktır. Kavisli şekil sunamayan bir ortam, yuvarlaklığı düzlükle ifade edilebilir. Şekil 102, Guyana Kızılderilileri tarafından kullanılan bir sepet örgüsünde kurbağayı kovalayan bir yılanı temsil etmektedir. Bir ortamda yuvarlaklığı en iyi ifade eden şekil, başka bir ortamda bunu yapamayabilir. Salt resim düzleminde bir daire veya disk mükemmel bir çözüm olabilir. Ne var ki üç boyutlu heykelde daire ve disk, yuvarlaklığı düzlükle birleştirir, bu nedenle yuvarlaklığı kusurlu temsil eder. Siyah beyaz bir elma, tek renkli bir litografiden yağlı boya tabloya aktarıldığında "renksiz" hâle gelir. Degas'nın bir tablosunda hareketsiz bir dansçı, hareket eden bir

dansçının uygun bir temsilidir, ama bir filmde veya sahnede hareketsiz bir dansçı hareket hâlinde değil de felçli görünecektir.



Şekil 102

Form, yalnızca malzemenin fiziksel özellikleriyle değil aynı zamanda bir kültürün veya münferit bir sanatçının temsil üslubuyla da belirlenir. Düz görünümlü bir renk beneği, Matisse'in temelde iki boyutlu dünyasında bir insan kafası olabilir; fakat aynı benek, Caravaggio'nun bariz üç boyutlu resimlerinden birinde yuvarlak yerine düz görünürdü. Lipchitz'in kübist bir heykelinde bir küp bir baş olabilir, ama Rodin'in bir heykelinde aynı küp inorganik bir madde bloğu olacaktır. Picasso'nun *Bir Canavarın Sonu* adlı çiziminde canavarın başının çizilme biçimi, aynı sanatçının diğer eserlerinde çarpık ve canavarımsı olmayan şekli temsil etmeye yarar. Burada paradoks yok. Nispeten gerçekçi bir resimde bir canavarı gösteren bir şekil, her şeyi aynı derecede çarpıtan bir eserde "düz" anatomiyi temsil edebilir.

Fiziksel nesnelerin görünümünün böylece belli ortamlarda uygun forma dönüşmeleri, sanatçılar tarafından icat edilmiş ezoterik gelenekler değildir. Bu dönüşümler hayatın her yerinde yaygınca kullanılır. Model ölçekleri, karatahtalardaki çizimler ve yol haritalarının tümü, resmettikleri nesnelerden basbayağı sapmaktadır. Kâğıt üzerindeki görsel bir nesnenin, bize verili ortam için yapısal dengiyle sunulması koşuluyla, doğadaki epey farklı bir nesneyi temsil edebileceği gerçeğini kolayca anlayıp kabul ederiz. Gelecek bölümde, çocukların bu konudaki şaşmaz mantığını ve tutarlılığını anlatacağım.

Bu çarpıcı olgunun psikolojik nedeni, öncelikle, insan algısında ve düşüncesinde benzerliğin parçalı özdeşliğe değil, temel yapısal özelliklerin örtüşmesine dayanmasıdır; ikincisi, sağlıklı bir zihin herhangi bir nesneyi bağlamının yasalarına göre kendiliğinden kavrar.

Temsilin yalnızca nesnenin değil, aynı zamanda ortamının da bir taklidi olduğunu düşünmeye başlamamız için büyük ölçüde "çarpıtma" gerekir, öyle ki bir resmin bir tablo gibi değil de fiziksel bir mekân gibi

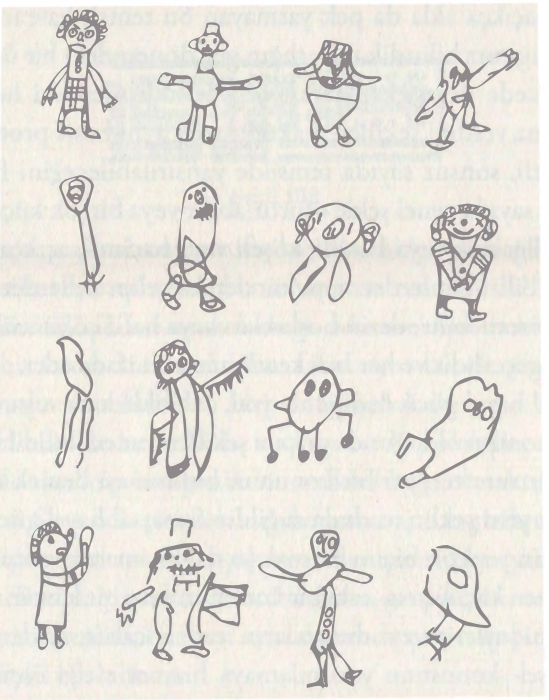
görünmesini; keza bir heykelin de bir taş parçası gibi değil de et ve kandan oluşan canlı bir beden gibi görünmesini bekleriz. İnsan için pek doğal olmayan ve açıkça akla da pek yatmayan bu temsil kavramı, bir süredir içinde yaşadığımız bilindik uygarlığın geç dönemdeki bir ürünüdür.

Bir müzede dolaşırken farklı çağ ve kültürlerdeki heykeltıraşların insan kafasına verdiği şekillere baktığınızda aynı basit prototipin benzer ölçüde geçerli, sonsuz sayıda temsilde yansıtılabileceğini fark edersiniz. Kafa, çok az sayıda genel şekle oturtulabilir veya birçok küçük şekle bölünebilir; şekiller düz veya kavisli, köşeli veya hacimli, açıkça ayrılmış veya kaynaşık olabilir; küplerden veya kürelerden, elipsoidlerden veya paraboloidlerden türetilebilir; derin boşlukları veya hafif çöküntüleri kullanabilir. Her biri geçerlidir ve her biri kendi amacını ifade eder.

Sanatsal hayal gücü dediğimiz yeti, özellikle kafa veya el gibi tanıdık şekiller söz konusu olduğunda çarpıcı şekiller icat edebilir. Hayal gücü öncelikle hiçbir surette yeni bir konunun bulunması demek değildir, hatta herhangi bir yeni şeklin icadı da değildir. Sanatsal hayal gücü daha ziyade eski içerik için yeni bir biçim bulmak ya da -biçim ve içerik arasındaki kullanışlı ikilikten kaçınılırsa- eski bir konunun yeni bir kavranışı diye tanımlanabilir. Yeni şeylerin veya durumların icadı ancak insan deneyiminin eski -yani evrensel- konusunu yorumlamaya hizmet ettiği ölçüde değerlidir. Titian'ın bir eli resmetme biçiminde, donuk, geleneksel bir şekilde tasvir edilen yüzlerce sürrealist kâbustakinden daha fazla hayal gücü vardır.

Görsel hayal gücü, insan zihninin evrensel bir armağanıdır; ortalama bir insanda erken yaşta kendini gösteren bir armağan. Çocuklar şekil ve renkle denemeler yapmaya başladıklarında, deneyimledikleri nesneleri verili bir ortamda temsil etmenin bir yolunu bulma işiyle karşı karşıya kalırlar. Bazen başkalarını izlemek onlara yardımcı olur, ama esasen kendi başlarınadırlar. Ürettikleri özgün çözümlerin zenginliği, konularının çok basit olması nedeniyle daha da dikkat çekicidir. Şekil 103, gelişimlerinin erken evrelerinde çocuklar tarafından yapılan çizimlerden kopyalanan insan figürü temsillerini göstermektedir. Elbette bu çocuklar özgün olmaya çalışmıyorlardı ama yine de gördüklerini kâğıda dökme çabası, her birinin eski bir konu için yeni bir görsel formül keşfetmesine yol açmaktadır. Yüzlerce örneği gösterilebilecek bu çizimlerin her biri, insan bedeninin temel görsel kavramına uygundur; nitekim bu çizimlerden herhangi birine ba-

kan kişinin çizimi anlaması da bu gerçeği kanıtlamaktadır. Ayrıca her bir çizim onu diğer çizimlerden ayıran bir yorum sunuyor.



Şekil 103

Nesnenin kendisinin yalnızca minimum yapısal özellikleri dikte ettiği, bu nedenle kelimenin tam anlamıyla "imgelemi" yani şeyleri imgeler hâline getirme faaliyetini, gerekli kıldığı açıktır. Çizimleri daha yakından incelersek birçok biçimsel faktörde büyük çaplı farklılıklar buluruz. Mutlak büyüklükteki önemli farklılıklar Şekil 103'te gösterilmemiştir. Parçaların göreceli büyüklüğü, örneğin, vücudun geri kalanına kıyasla başın büyüklüğü, önemli ölçüde değişmektedir. Vücudun alt bölümleri için birçok farklı çözüm bulunmuştur. Sadece parça sayısı değil, aynı zamanda sınır çizgilerinin konumu da değişmektedir. Bazılarında çok fazla ayrıntı ve farklılaşma vardır, bazılarında çok az. Yuvarlak şekiller ve köşeli şekiller, ince çubuklar ve katı kütleler, yan yana gelmeler ve üst üste binmeler, hepsi aynı nesneyi temsil etmek için kullanılmıştır. Dahası, geometrik farklılıkların basit bir şekilde sıralanması, bu çizimlerin genel görünümünde belirgin olan bireyselliğin hakkını veremez. Figürlerden bazıları sahici ve mantıklı görünüyor, diğerleri ise pervasız eylemlere kapılmış durumda. İncelikli olanlar ve kaba

olanlar, basit olanlar ve karmaşık olanlar, tıknaz olanlar ve narin olanlar. Her biri bir yaşam tarzını, bir insan olma yordamını ifade ediyor. Farklılıklar kısmen gelişim aşamasından, kısmen çocuğun bireysel karakterinden, kısmen de çizimin amacından kaynaklanmaktadır. Topluca bu resimler, cesaret eksikliği, uygun olmayan öğretim ve hoş olmayan bir ortam onları baskılayana değin –bir avuç talihli hariç-, ortalama bir çocukta bulunan görsel hayal gücünün zengin kaynaklarını gözler önüne serer.

Başarılı bir sanatsal çözüm o kadar ikna edicidir ki konunun olası tek işleniş biçimi gibi görünür. Hayal gücünün rolünün hakkıyla takdir edilebilmesi için aynı temanın farklı yorumlarının karşılaştırılması gerekir. Belirli bir konunun temsil edilebileceği çeşitli yolların sistematik açıklamaları çok nadiren yapılmıştır. İyi bir örnek olarak Lucien Rudrauf'un *Müjdeler* tablosu üzerine yaptığı "plastik bir temanın çeşitlemeleri" yolundaki analizinden söz edilebilir. Rudrauf, sanatçının olayın hangi anını seçtiğine, hayal gücünün aktif ve pasif işlevi, egemenlik ve teslimiyeti vb. gibi başlıkları nasıl dağıttığına bağlı olarak bu ünlü karşılaşmanın ne denli farklı şekillerde yorumlanabileceğini gösterir. Çağlar boyunca belirli bir temayı takip eden tarihî araştırmalar daha sık yapılmıştır. Bu araştırmalar başka şeylerin yanı sıra, bir sanatçının zaman zaman büyüleyici bir geçerlilikle bir konuyu işleyen bir imgeyle nasıl karşılaştığını da gösterir. Aynı hikâye, aynı kompozisyon ya da aynı duruş, insanın yaşadığı dünyayı zihninde canlandırış biçimine silinmez bir katkı olarak yüzyıllarca yaşar.

Soyutlama Düzeyleri

Sanatçının özgürce hareket edebileceği bir başka önemli boyut, konusunu işlemek için kullandığı soyutlama derecesiyle ilgilidir. Mondrian ve Kandinsky gibi *trompe l'oeil* tekniğini kullanan ressamın titiz sadakatiyle sanatçı fiziksel dünyanın görünümünü kopyalayabilir, insan deneyimini saf görsel ifade ve uzamsal ilişkilerle yansıtan ve hiç mimetik olmayan şekillerle çalışabilir. Temsil alanında pek çok resim yapma üslubu, kendini doğadaki şeyleri çok az yapısal özellik ile tasvir etmekle sınırlar. Bu son derece soyut tarz, sanatın ilk aşamalarında yani çocukların ve "ilkellerin" çalışmalarında, ama aynı zamanda Bizans tarzı Hristiyan sanatının, modern Batı sanatının ve şizofren sanat eserlerinin belli veçhelerinde belirgindir. Bunlar birbirlerine zıt oldukları hâlde belli bir amaç için benzer şekilde çalışır

ancak form benzerliğinin ona karşılık gelen zihinsel durum benzerliğine işaret ettiğini varsayarsak cesur bir genelleme yapmak zorunda kalırız.

Temsili, nesnenin yalnızca birkaç özelliğiyle sınırlamaktan kaynaklanan şekiller genellikle basit, düzenli ve simetriktir. Gelişigüzel yapılmış böyle bir şey için inandırıcı bir sebep yok gibi görünüyor. Şekil, ihmallerle daha karmaşık hâle getirilebilir. İmgelerin tüm özelliklerini gerçekliğin gözlenen yanlarından türetme eğiliminde olan geçen yüzyılın teorisyenleri, bu eğilimi, insanın taklit ettiği varsayılan doğadaki düzenli şekillere -güneşin yuvarlaklığı, bitki, hayvan ve insanın kendisinin simetrik yapısı- işaret ederek açıklamaya çalıştılar. Wilhelm Worringer bunun uç bir örneği olarak haç şeklinin uçan leyleklerin çizdiği şekilden türetildiğini anlık görüntülerle göstermeye çalışan bir antropologdan söz eder. Açıkçası bu yaklaşım bizi fazla ileri götürmez çünkü insanın neden düzenli şekillendirilmiş algıları çok daha sık rastlanan düzensiz olanlar arasından seçtiğini açıklayamaz. Zaman zaman bir imgenin basit formu, onun içinde oluştuğu ortamdan (örneğin sepetçilikte) kısmen türetilebilir ancak böyle bir gözlemden genel olarak geçerli bir ilke elde edilemez.

Daha akla yatkın gözlem, zihnin doğanın karmaşıklığına olan alışılagelmiş bağlılığından herhangi bir koşulla kurtulduğu zaman, kendi işleyişini yöneten eğilimlere göre şekilleri düzenleyeceği yolundaki gözlemdir. Burada iş başında olan başlıca eğilimin en basit yapıya yani mevcut koşullar altında elde edilebilecek en düzenli, simetrik ve geometrik şekle yönelik olduğuna dair pek çok kanıtımız var.

Tartışılan örneklerde fiziksel dünyadan türetilen temsilî özelliklerin az olmasına rağmen sanatçı yine de bu birkaç özelliği geometrik, dekoratif, biçimsel, stilize, şematik veya sembolik diye çeşitli şekillerde tanımlanabilecek şekillerin incelikli bir oyununa dönüştürebilir.

Bu tür son derece soyut üslupları anlamaya yönelik ilk adım, belli kültürel koşullar altında daha gerçekçi sanatın, sanatçının amacına daha iyi hizmet etmeyeceğini, aksine onu sekteye uğratacağını belirtmektir. Söz gelimi ilkel imgeler, ne dünyanın görünümüne dair tarafsız bir meraktan ne de kendi iyiliği için "yaratıcı" tepkiden doğar. Onlar zevk veren illüzyonlar yaratmak için yapılmamıştır. İlkel sanat, günlük hayatın önemli iş-

---

Gözü aldatmak, görsel sanatlarda nesneleri gerçeklik yanılsaması yaratacak kadar iyi betimleme. (ç.n.)

leri için pratik bir araçtır; somut girişimlere ortaklaşa katılabilmeleri için insanüstü güçleri ete kemiğe büründürür. İlkel sanat gerçek nesnelerin, hayvanların veya insanların yerini alır, böylece her türlü hizmeti verme işini üstlenir. Bilgileri kaydeder ve iletir. Yaratıklar ve var olmayan şeyler üzerinde "sihirli etkiler" yapmayı mümkün kılar.

Tüm bu faaliyetlerde önemli olan şeylerin maddi varlığı değil, uyguladıkları veya maruz kaldıkları etkilerdir. Modern doğa bilimi bizi, bu etkilerin birçoğunu, maddenin bileşimini ve davranışını yansıtan fiziksel olaylar olarak düşünmeye alıştırdı. Bu görüş nispeten yeni bir kökene sahiptir ve en saf ifadesini ilkel bilimde bulan daha basit bir anlayıştan epey farklıdır. Yiyeceklerin gerekli olduğunu düşünüyoruz çünkü yiyecekler, vücudumuzun içine aldığı ve kullandığı bazı fiziksel maddeleri içeriyor. İlkel insanın nazarında yiyecek, canlandırma meziyetlerinin onu yiyene aktarıldığı soyut güçlerin veya yetilerin taşıyıcısıdır. Hastalığa mikropların, zehirlerin veya sıcaklığın fiziksel etkisi değil, düşmanca bir etken tarafından yayılan yıkıcı bir "sıvı" neden olur. İlkel insana göre bu durumdan şu sonuç çıkar: Onlardan muhtemel fiziksel etkiler hakkında bilgi elde ettiğimiz doğal şeylerin spesifik görünüm ve davranışlarının onların işlevleriyle bir ilgisi yoktur, tıpkı bir kitabın şeklinin ve renginin, içeriğiyle bir ilgisinin olmaması gibi. Bu nedenle örneğin hayvanları betimlerken ilkel insan, eklemler ve organlar gibi yapıları sıralamakla kendini sınırlar ve onların türlerini, işlevlerini, önemlerini ve karşılıklı ilişkilerini mümkün olduğu kadar isabetli belirlemek için net geometrik şekil ve desenleri kullanır. Hayvanın gaddarlığı veya cana yakınlığı gibi "fizyonomik" nitelikleri ifade etmek için de resimsel araçları kullanabilir. Gerçekçi bir detay, bu ilgili özellikleri açıklığa kavuşturmak yerine karartacaktır. (Benzer temsil ilkeleri, kendi uygarlığımızda, modern doğa bilimlerinin ortaya çıkışından önce yazılan tıp kitaplarındaki resimlerde de bulunur.)

Gelişimin erken evreleri bir hayli soyut şekiller üretir çünkü fiziksel dünyanın karmaşıklıklarıyla yakın temas resim yapmaya elverişli değildi ya da henüz değildi. Öte yandan bu ifadeyi tersine çevirmek ve son derece soyut şeklin her zaman erken bir zihinsel aşamanın ürünü olduğunu söylemek mümkün değildir. İnsanlar genellikle gidecekleri daha çok yol olduğu için değil, çok geri çekildikleri için ilksel imgeleri yaratırlar. Bunun bir örneği, dünyanın o zamanlar gördüğü en gerçekçi temsil tarzından bir geri çekilme olan Bizans sanatında bulunabilir. Sanat, aşırı yorumlarında imgelerin

kullanımını tamamen kınayan bir ruh hâline hizmet etti. Yeryüzündeki yaşamın, cennetteki yaşam için yalnızca bir hazırlık olduğu kabul ediliyordu. Maddi beden, günahın ve ıstırabın kabıydı. Böylece görsel sanat, fiziksel varoluşun güzelliğini ve önemini ilan etmek yerine, bedeni ruhun görsel bir simgesi olarak kullandı; hacmi ve derinliği ortadan kaldırarak; rengi, duruşu, jestleri ve ifadeyi basitleştirerek insanı ve dünyayı maddesellikten arındırmayı başardı. Kompozisyonun simetrisi, kilise tarafından yaratılan hiyerarşik düzenin istikrarını temsil ediyordu. Temel duruş ve jest, tesadüfi ve geçici olan her şeyi ortadan kaldırarak kalıcı geçerliliği vurguladı. Düz, basit şekil, münzevi bir inancın katı disiplinini ifade ediyordu.

Kendi yüzyılımızın sanatı, geri çekilme yoluyla elde edilen yüksek soyutlamanın bir başka çarpıcı örneğini sunar. Bu sanat Bizans sanatı gibi atalarının hünerli illüzyonizminden vazgeçti. Burada sanatçının değişen konumunda özgül bir psikolojik neden bulunabilir. Devlet ve din işlerinde yerleşik bir ihtiyacı karşılayan zanaatkâr, yavaş yavaş dışlandı; müzelerde saklanmak veya varlıklı ve ayrıcalıklı olanların zenginliğini ve rafine zevki sergilemek için kullanılan artık lüks malların üreticisi hâline geldi. Ekonomik arz ve talep mekanizmasından bu dışlanma, sanatçıyı benmerkezci bir gözlemciye dönüştürme eğilimindeydi.

Şehir hayatının deveranından bu tür bir kopukluğun artıları ve eksileri vardır. Olumlu tarafı, bir izleyicinin geri olanda durup bu sayede olan biteni daha iyi ve daha bağımsız görebilmesidir. Uzakta kalınca kişisel kanaatler gücünü kaybeder; tesadüfi ayrıntılar ortadan kalkar ve öz, geniş çaplı şeklini açığa vurur. Bağımsız sanatçı, tıpkı bilim insanı gibi, temel nitelikleri daha doğrudan kavramak için tekil, münferit görünümden uzaklaşır. Schopenhauer'un müziği sanatların en yükseği olarak övmesinin sebebi olan saf esasların anında kavranmasına en iyi modern resim ve heykelin soyutluğu aracılık eder. Saf form, daha gerçekçi stillerin maddi şeyler ve olaylardaki tezahürleriyle dolaylı yoldan temsil ettiği, doğanın saat misali gizli işleyişini anlamayı daha doğrudan hedefler. Bu soyutlamaların yoğun ifadesi, bir sanat eserini bilimsel bir diyagramdan ayıran duyusal çekiciliği koruduğu sürece geçerlidir.

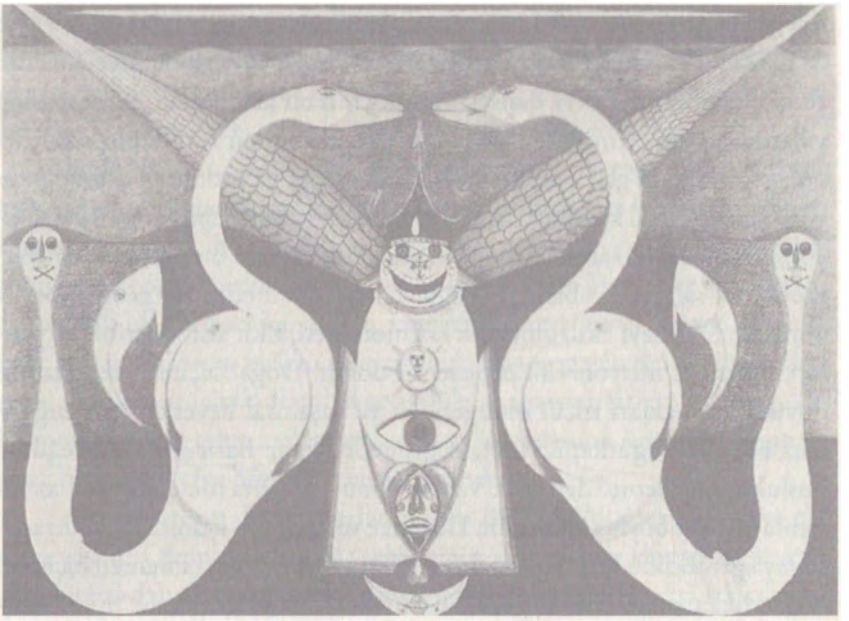
Olumsuz olan ise yüksek soyutlamanın kendini gerçek varoluşun zenginliğinden ayırma riski taşımasıdır. Büyük sanat ve bilim eserleri bu sınırlamadan her zaman kaçınmıştır; en genel formları ve ilkeleri çok çeşitli olgulara uygulayarak tüm insan deneyimini kuşatmıştır. Bu noktada

bir Giotto, Rembrandt ya da Picasso'nun, kendi yaşam görüşünü ve dolayısıyla üslubunu belirleyen genel ilkelere tabi kıldığı canlıların zengin çeşitliliğini düşünmemiz yeterlidir. İnsan deneyiminin bütün o yelpazesiyle teması kaybolduğunda ortaya sanat değil, şekillerle veya boş kavramlarla biçimsel bir oyun çıkar.

Bu tehlikenin aşırı örnekleri dekoratif geometrik desenlerin, hastanın zihinsel durumundaki düzensizliğin izin verdiği ölçüde hassasiyet ve özenle detaylandırıldığı bazı şizofrenik sanat türlerinde incelenebilir. Bunun çarpıcı örnekleri, dansçı Nijinsky'nin bir akıl hastanesinde kaldığı yıllarda yaptığı çizimlerdir. Bu sanatı ortaya çıkaran ruh hâlini araştırırsak, gerçeklikten geri çekilme ile birlikte duygu ve tutkunun donduğunu görürüz. Şizofren kişinin etrafını camdan bir kabuk kaplıyor gibi görünüyor. Etrafındaki yaşam, izlenebilen ama etkileşimde bulunmaya izin vermeyen bir sahnede yabancı ve çoğu zaman tehdit edici bir gösteri olarak görünür. Münzevi akıl, fantastik kozmolojileri, fikir sistemlerini, vizyonları, görkemli misyonerlik projelerini dokur. Doğal biçimin ve anlamın duyusal kaynakları tıkalı olduğundan ve yaşamsal hevesler kuruduğundan, biçimsel örgütlenme âdeta değişmeden kalır. Basit şekle olan eğilim, boşlukta engellenmeden işler. Varılan sonuç, nizama sokulacak çok az yaşamla birlikte böylesi düzendir. Düşünce ve deneyim kalıntıları, dünyadaki veya gerçeklikteki anlamlı etkileşimlerine göre değil, tamamen biçimsel benzerlikler ve simetrilere göre düzenlenir. Örüntüler, görsel "oyun" -dışsal benzerlik temelinde heterojen içeriklerin kaynaşması- etrafında inşa edilir. Van Gogh'un son resimlerinden bazılarında, saf form, resmettiği nesnelerin doğasına hükmeder. Rahatsız zihninin şiddeti dünyayı bir alev dokusuna dönüştürdü, öyle ki ağaçlar ağaç olmaktan çıktı ve kulübeler ve çiftçiler kaligrafik fırça darbelerine dönüştü. Biçim, içeriğe gömülmek yerine, izleyici ile eserin teması arasına girdi.

Şizoid sanatın bir örneği olarak kendisine "Güneş Yıldızı" adını veren Friedrich Schroder'in renkli mum boyayla yaptığı birçok resimden biri olan *Yavru Kuğunun Ölüm Dansı* tablosundan söz edilebilir (Şekil 104). Hayatının büyük bir kısmını hapishanelerde ve akıl hastanelerinde geçiren bu alkolik serseri, şifacı ve dinî bir tarikatın lideri, elli yedi yaşında sistematik şekilde resim yapmaya başladı. Eserlerinde yabancılaşmış sanatın tüm özellikleri çarpıcı biçimde mevcuttur. Derinliği azaltılmış bir manzaraya oldukça simetrik ve dekoratif bir şekil yerleştirir. Organik karmaşıklıkla-

rından ve kusurlarından yoksun olan doğa şekilleri, modüle edilmemiş bir taşıyıcı dalganın pürüzsüz düzenliliğine sahiptir. Doğal bağlamlarından koparılmış hayvan ve insanın uzuvları ve gövdeleri, salt biçimsel yakınlıklar temelinde kısıtlamasız birleştirilir: kollar, eller yerine kuşların kafalarıyla donatılır, kuğuların boyunları insan kalçalarına uzanır.



Şekil 104. Friedrich Schroder-Sonnenstern. *Yavru Kuğunun Ölüm Dansı.* Renkli kalem. Siegfried Poppe Koleksiyonu, Hamburg.

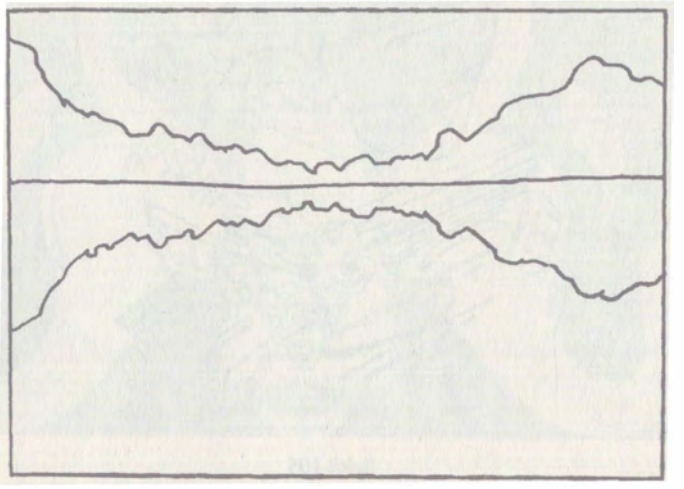
Benzer biçimsel özelliklerin, zihinleri boş veya başka bir düşünce zincirine odaklanmışken yol gösterici bir fikir veya deneyimle kontrol edilemeyen görsel düzenleme duyularının, gözleri ve elleri yönlendirdiği kişilerin "çiziktirmelerinde" de bulunması tesadüf değildir. Geometrik şekiller, bazen iyi yapılandırılmış bütünler oluşturmak üzere birleşerek birbirlerini ortaya çıkarırken çoğu zaman öğelerin gelişigüzel kümelenmelerinden ibaret kalır (Şekil 105).



Şekil 105

Son olarak biçimcilik ile süsleme arasında önemli bir ilişki vardır. Süslemeden bahsettiğimizde, her şeyden önce, tamamladığı, karakterize ettiği veya zenginleştirdiği daha büyük bir bütüne tabi olan görsel formu kastediyoruz. Böylece asa, taç veya peruk, kralın veya yargıcın süsü olarak işlev görür ve ahşap süslemeler veya aslan pençeleri, geleneksel mobilyaların görünümünü zenginleştirir. İkinci olarak, basit bir biçimsel ilkeye göre düzenlenen bir desene süs diyoruz. Sanat eserlerinde bu tür süsleme unsurları dikkatle kullanılmaktadır. Söz gelimi tam simetri, resim ve heykelde nadir kullanılırken dekorasyon, seramik ve mimari gibi uygulamalı sanatlarda da sıkça kullanılır. Şekil 106, Ferdinand Hodler'in bir göle yansıyan dağları resmettiği bir manzaranın ana hatlarını vermektedir. Temel

kompozisyon, yatay bir eksen etrafında tamamen simetrik, merkezi dikey etrafında ise neredeyse simetriktir. Sanatçı, doğayı bir süse dönüştürerek soğuk bir düzen hâkimiyeti elde etmiştir. William Hogarth, şu satırları yazarken bu tehlikenin farkındaydı: "Güzelliğin etkilerinin büyük bir kısmının, güzel olan nesnedeki parçaların simetrisinden kaynaklandığı düşünülebilir, fakat ben bu hâkim görüşün sağlam bir temele dayanmadığının yakında anlaşılacağına canı gönülden inanıyorum." Hogarth resimde düzenlilikten kaçınmanın sabit bir kompozisyon kuralı olduğunu söylemiştir. Aslında genel bir simetrinin konuya uygun düştüğü eserlerde bile eserin ciddiyeti daima canlandırıcı sapmalarla yumuşatılır.



Şekil 106

Komik bir etki yaratmak için tam simetri ve tekrarlama sıkça kullanılır. Söz gelimi bir komedi sahnesinde simetrik şekilde düzenlenmiş eylem sergilenir. Edebiyattan örnek vermek gerekirse Flaubert'in *Bilir Bilmezler* romanındaki esprili açılış sahnesi buna bir örnek olarak gösterilebilir. Bu sahnede aynı meslekten iki adam aynı anda, aynı park bankına birbirine zıt yönlerden yürürler ve banka oturduklarında ikisinin de şapkalarına isimlerini yazma alışkanlığının olduğu fark edilir. İkizlerin kullanılması, durumların tekrarı, bir kişinin davranışındaki inatçı tavırlar, komedide en sevilen "süsleme" araçlarıdır çünkü bunlar yaşamdaki mekanik düzeni -yani cansızlığı-, tam da Henri Bergson'un bütün mizahın işlevi diye tanımladığı şeyi açığa vurur.

Bir süsleme desenine sanat eseriymiş gibi bakarsak içeriğinin ve biçiminin tek yanlı olması onu boş ve aptalca gösterir. Öte yandan, bir sanat eseri süsleme amacıyla kullanılıyorsa işlevini aşacak ve hizmet etmesi istenen bütünün bütünlüğünü bozacaktır. Mondrian'ın geç dönem soyutlamaları, birkaç temel biçimsel özellikten oluşmasına rağmen hiçbir surette süs değildir. Şimdi onu tanımlayabildiğimiz hâliyle bir süs, hayatın değişikliklerinden etkilenmeyen kolay bir düzen sunar. Böyle bir görüş, modelin bağımsız bir bütün olarak değil de içinde kolay bir uyumun elverişli bir yere sahip olduğu daha geniş bir bağlamın yalnızca bir bileşeni olarak tasarlanması durumunda gayet haklıdır. Duvar kâğıdı veya elbise kumaşının desenleri böylesine sınırlı bir işlevi yerine getirir. Mimari tasarım, tüm kültürlerde ısrarla simetriye dayanmıştır çünkü binalar, mücadele, kaza, uyumsuzluk, değişim ve mantıksızlıkla dolu insan hayatının ortasında bir istikrar ve düzen unsuru olarak hizmet eder. Aynı şey takı, çanak çömlek ve mobilya için de geçerlidir, fakat -terimin daha dar anlamıyla- sanat eserleri için geçerli değildir.

Tablolar ve heykeller, insan varoluşunun doğası hakkında müstakil ifadelerdir, bu nedenle tüm temel veçheleriyle bu varoluşa atıfta bulunurlar. Sanat eseri gibi sunulan bir süs, trajedi ve ihtilafın göz ardı edildiği, kolay bir barışın hüküm sürdüğü bir aptallar cennetine dönüşür. Bir sanat eseri, temeldeki düzen ile çatışmaların akıl almaz çeşitliliği arasındaki etkileşimi gösterir. *Nostra res agitur* [Bu, bizim meselemiz].

Kaynak

Bir sanat eserinde soyut bir şekil görsel malzemeyi, amaçlanan ifadenin doğrudan göze iletilmesini sağlayacak şekilde düzenler. Bu, belki de en çarpıcı şekilde, ilk bakışta standart bir natüralist tarzda sergilenen basmakalıplıktan biraz daha fazlasını sunuyormuş gibi görünen bir eserin bazı ayrıntılarıyla analiz edilmesiyle gösterilebilir.

Ingres'in 1856 yılında, yetmiş altı yaşındayken yaptığı *Kaynak* (La Source) tablosu, ayakta dik duran ve elinde su testisi tutan bir kızı ön cepheden gösterir. İlk bakışta canlılık, duyusallık ve sadelik gibi nitelikler göze çarpar. Richard Muther, Ingres'in nü resimlerinin izleyiciye sanat eserlerine baktığını neredeyse unutturduğunu belirtir. "Âdeta yaratıcı olan bir sanatçı,

çıplak insanlar yaratmış gibi görünüyor." Biz de bu deneyimi pekâlâ paylaşabilir ve aynı zamanda şunu sorabiliriz: Örneğin, figürün duruşu ne kadar gerçekçi? Kızı etten kemikten biri olarak kabul edersek, testiyi acı verecek kadar yapay bir şekilde tuttuğunu görürüz. Bu keşif bir sürpriz oldu çünkü göze göre kızın hareketi gayet doğal ve basitti. Bu, resim düzleminin iki boyutlu dünyası içinde açık ve mantıklı bir çözüm sunar. Kız, testi ve dökme eylemi eksiksiz gösterilmiş. Bunlar tümüyle "Mısırlı" bir netlik tutkusuyla ve gerçekçi duruşu ihmal ederek düzlemde yan yana dizilmiş.

Böylece figürün temel düzenlemesinin bariz bir çözümden başka her şey olmadığı ortaya çıkar. Sağ kolun başın etrafında dolambaçlı bir yol izlemesi ve "ondan paçayı kurtarması" için hayal gücü ve ustalık gerekir. Ayrıca testinin yeri, şekli ve işlevi önemli çağrışımlar uyandırır. Sürahinin gövdesi, yanındaki kızın başının ters bir sureti gibi görülebilir. Onlar sadece şeklen birbirine benzemekle kalmaz, her ikisinin de bir kulak (kulp) taşıyan serbest, engelsiz bir cenahı ve hafifçe üst üste binmiş başka bir cenahı vardır. Her ikisi de sola doğru eğilmiştir ve dökülen su ile dökülen saç arasında bir mütekabiliyet vardır. Bu biçimsel analoji, insan suretinin kusursuz geometrisinin altını çizmeye yarar, ama aynı zamanda onları karşılaştırma yapmaya davet ederek farklılıkları da vurgular. Testinin boş "yüzünün" aksine kızın yüz hatları izleyiciyle daha belirgin bir temas kurar. Aynı zamanda testi suyun dökülüşüne açıkça izin verirken kızın ağzı neredeyse tamamen kapalı bir şekilde durur. Bu tezat, yüzle sınırlı değildir. Rahim çağrışımlarıyla testi, bedenle de uyumludur ve yine benzerlik, testi akıntıyı açıkça serbest bırakırken vücudun pelvis bölgesinin kapalı olduğunu vurgulamaya hizmet eder. Kısacası resim saklı tutulan ama vadedilen dişilik temasını açığa vurur.

Bu temanın her iki yanı da daha ileri düzeyde resimsel buluşlarla geliştirilmiştir. Dizlerin sıkıştırılmasında, kolun başa sıkıca yapışması ve ellerin kavramasındaki ürkekçe karşı çıkış, vücudun sergilenmesiyle dengelenir. Figürün duruşunda da benzer bir tezat bulunabilir. Genel şekli, düz bir dikey simetri eksenini gösterir; ancak simetri, tamamlanmış mükemmelliğin küçük bir modeli olan yüz dışında hiçbir yerde tam olarak sağlanmaz. Kollar, göğüsler, kalçalar, dizler ve ayaklar yalnızca potansiyel bir simetri üzerinde sallanan çeşitlemelerdir. Aynı şekilde dikey simetri de aslında hiçbir yerde gerçekleşmez; sadece birbirini dengeleyen daha küçük eksenlerin eğikliklerinden kaynaklanır. Yön baş, göğüs, pelvis, baldırlar ve ayakların

eksenlerinde en az beş kez değişir. Bütünün düzlüğü salınan parçalardan oluşur. Bu bize ölümün değil, yaşamın dinginliğini sunar. Vücudun bu dalgalı hareketinde gerçekten suyu andıran bir şey var, bu da testinden suyun dümdüz dökülüşünü bozuyor. Hareketsiz kız akan sudan daha canlıdır. Potansiyel olan, fiilen gerçekleşenden daha güçlüdür.

Vücudun üzerine inşa edildiği eğik merkezî eksenlere daha yakından baktığımızda bu eksenlerin uçlarda kısa olduğunu ve merkeze doğru genişlediğini fark ederiz. Büyüklük baştan başlayıp göğsün üzerinden geniş göbek ve uyluklara doğru artar ve aynı artış ayaklardan başlayıp baldırların üzerinden merkeze doğru da görülür. Üst ve alt arasındaki bu simetri, uçlardan merkeze doğru azalan resimsel "aksiyon" ile güçlendirilir. Hem üstte hem de altta bol miktarda küçük birim ve açısal kırılmalar, bir detay kalabalığı ve derinlik boyutunda ileri geri hareket vardır. Bu aksiyon, birimlerin büyüklüğü arttıkça yavaş yavaş ölür, ta ki göğüslerin ve dizlerin aralıklarının ötesinde tüm küçük hareketlenmeler yatışana ve sakin düzlemin merkezinde kapalı bölge uzanana değin.

Figürün omuzdan aşağıya doğru sol konturunda, kalçanın geniş kavisine uzanan küçük kıvrımlar vardır. Bunu baldır, ayak bileği ve ayaktaki küçülen kıvrımlar takip eder. Bu sol kontur, neredeyse düz bir dikey olan sağ kontur ile güçlü bir tezat oluşturur. Dikeylik, kaldırılan sağ kol ile uzatılır ve güçlendirilir. Bu birleşik gövde ve kol konturu, bir konunun biçimsel açıdan yeniden yorumlanmasına iyi bir örnektir çünkü bu bir keşif, insan vücudunun temel görsel kavramında öngörülmeyen yeni bir çizgidir. Sağ kontur, yalnızca merkezî eksenin zikzağıyla ima edilen dikeyi açığa vurur. Dinginliği somutlaştırır ve geometriye yaklaşır, böylece yüzün işlevine benzer bir işlevi yerine getirir. O hâlde beden, kendi bünyesinde birleştirdiği iki ilkenin arı ifadeleri arasında uzanır: sağ konturunun mükemmel dinginliği ve sol konturunun dalgalı hareketi.

Sanatçının figürü için icat ettiği üst ile alt'ın simetrisi organik yapıdan kaynaklanmaz. O ayrıca, figürün genel taslağı tarafından da kontrol edilir. Figür kaldırılmış dirsek, sol el ve köşeler olarak ayaklardan oluşan ince, eğik bir üçgen içine çizilmiştir. Üçgen, dar bir taban üzerinde dengesiz bir şekilde sallanan ikincil, eğik bir merkezî eksen oluşturur. Salınımı, temel dikeyliğini bozmadan figürün yaşamına zarifçe katkıda bulunur. O, sağ konturun çekül doğrusunu katılığından bir nebze kurtarır çünkü dikey kontur, üçgenin bu ikincil ekseninden eğik bir sapma olarak değerlen-

dirilir. (Şekil 69b ile karşılaştırın) Son olarak, iki dirseğin eğik simetrisine dikkat edilmelidir çünkü burada, aksi takdirde tatlı kıvrımların tekdüzeliğinden zarar görebilecek bir kompozisyona keskinliğin "tuzunu" katmada çok önemli olan bir açısallık öğesi söz konusudur.

Yukarıda açıklanan özelliklerden birkaçı, basitçe insan vücudunun nesnel şekli ve yapısından kaynaklanmaktadır ancak *Kaynak* tablosu ile Titian'ın *Venüs*'ü veya Michelangelo'nun *Davut*'u arasındaki karşılaştırma, sanatçıların yarattığı vücutların ne kadar az ortak noktası olduğunu ortaya koyacaktır. *Kaynak* gibi bir tabloyla ilgili dikkate değer gerçek şu ki resme baktığımızda, onun hayatı tam anlamıyla temsil etmesini sağlayan biçimsel araçların etkisini, bu araçların hiç bilincinde olmasak bile hissederiz. Bu araçlar, büyük bir genel sadeliğin bütününde o kadar yumuşak bir şekilde harmanlanmıştır ki ve konudan ve resimsel ortamdan türetilen kompozisyon modeli o kadar organiktir ki resmin aktardığı yorumun zekâsına hayran kalmakla birlikte aynı zamanda yalın doğayı görüyormuşuz gibi hissederiz.

Görsel Bilgi

Fiziksel şeylerin mekanik kopyalanmasına karşın anlamın düzenlenmiş soyut biçim aracılığıyla görsel yorumu hakkında söylenenler, yalnızca sanat için geçerliymiş gibi görünebilir. Bilimsel metinler, sözlükler, teknik kılavuzlar vb. için olgusal bilgiler iletmeyi amaçlayan görseller söz konusu olduğunda temsilin mekanik kesinliği bariz bir ihtiyaç gibi görünür. Oysa öyle değildir.

Görüntü oluşturmanın en güvenilir yöntemi olan fotoğrafla kayıt, gerçekte zanaatkârın yerini almamıştır ve bunun geçerli sebepleri vardır. Fotoğraf aslında bir sokak sahnesinin, doğal bir yaşam alanının, bir dokunun, anlık bir ifadenin yansıtmasında nispeten daha otantiktir. Bu durumlarda önemli olan, tesadüfi envanter ve düzenleme, genel kalite ve biçimsel kesinlikten ziyade eksiksiz ayrıntıdır. Resimler teknolojik veya bilimsel amaçlara hizmet edecekse -örneğin, makine çizimleri, mikroskobik organizmalar, cerrahi operasyonlar- çizimler veya en azından elle rötuşlanmış fotoğraflar tercih edilir. Bunun nedeni, resimlerin bize bir şeyin bazı özelliklerini anlatarak o şeyin "kendisini" sunmasıdır; bir kuşun karakteristik dış hatları, bir kimyasal maddenin rengi, jeolojik katmanların sayısı gibi özelliklerdir bunlar. Tıbbi bir çizim, pürüzsüz doku ile pürüzlü doku arasında ayrım yapmaya, organların göreceli büyüklüğünü ve konu-

munu, kan damarları ağını ve bir eklem mekanizmasını göstermeye yarar. Teknolojik bir resim, kesin orantıları ve açıları vermeli, verili bir parçanın içbükeyliğini veya dışbükeyliğini belirlemeli ve birimler arasında ayrım yapmalıdır. Bilmemiz gereken tek şey işte bu tür özelliklerdir. Bu, yalnızca daha iyi resmin gereksiz ayrıntıları atlayan ve bilgilendirici özellikleri seçen resim olduğu anlamına gelmez, aynı zamanda ilgili gerçeklerin göze apaçık bir şekilde iletilmesi gerektiği anlamına da gelir. Bu, bazılarını bu kitapta da ele aldığımız algısal faktörler aracılığıyla gerçekleştirilir: şeklin basitliği, düzenli gruplama, açık örtüşme, figür ile zemin ayrımı, uzamsal değerleri yorumlamak için aydınlatma ve perspektifin kullanılması. Bir nesnenin görsel özelliklerini iletmek için formun kesinliği gereklidir.

Elektrikli bir saat mekanizmasının veya bir kurbağanın kalbinin aslına uygun bir suretini üretmekle görevlendirilen bir teknik ressam nesneye uyan bir model icat etmelidir, tam da bir ressamın yapması gerektiği gibi. Bir suret veya benzerlik üretmek, ilgili özellikleri ortaya çıkarmaktan başka bir şey ifade etmediğinden, teknik ressamın bu özelliklerin ne olduğunu anlaması şaşırtıcı değildir. Bir nesnenin kullanılabilir bir kopyasını yapmak için biyolojik, tıbbi veya teknolojik eğitim gerekebilir. Böyle bir bilgi dağarcığı, sanatçıya nesnede bulunan ve resme aktarılabilen yeterli bir algısal model önerecektir. Kopyalama baştan sona görsel yorumlamadır. Bilgisiz teknik ressamın o an sadece görebildiklerine dayanan yorumlarının yanıltıcı veya çok belirsiz olması muhtemeldir. Leonardo da Vinci'nin bilimsel çizimleri dikkat çekicidir çünkü çizdiği şeylerin yapısını ve işlevini tastamam anlamıştır ve aynı zamanda karmaşık algısal kalıpları son derece net bir şekilde düzenleyebilmiştir (Şekil 107).

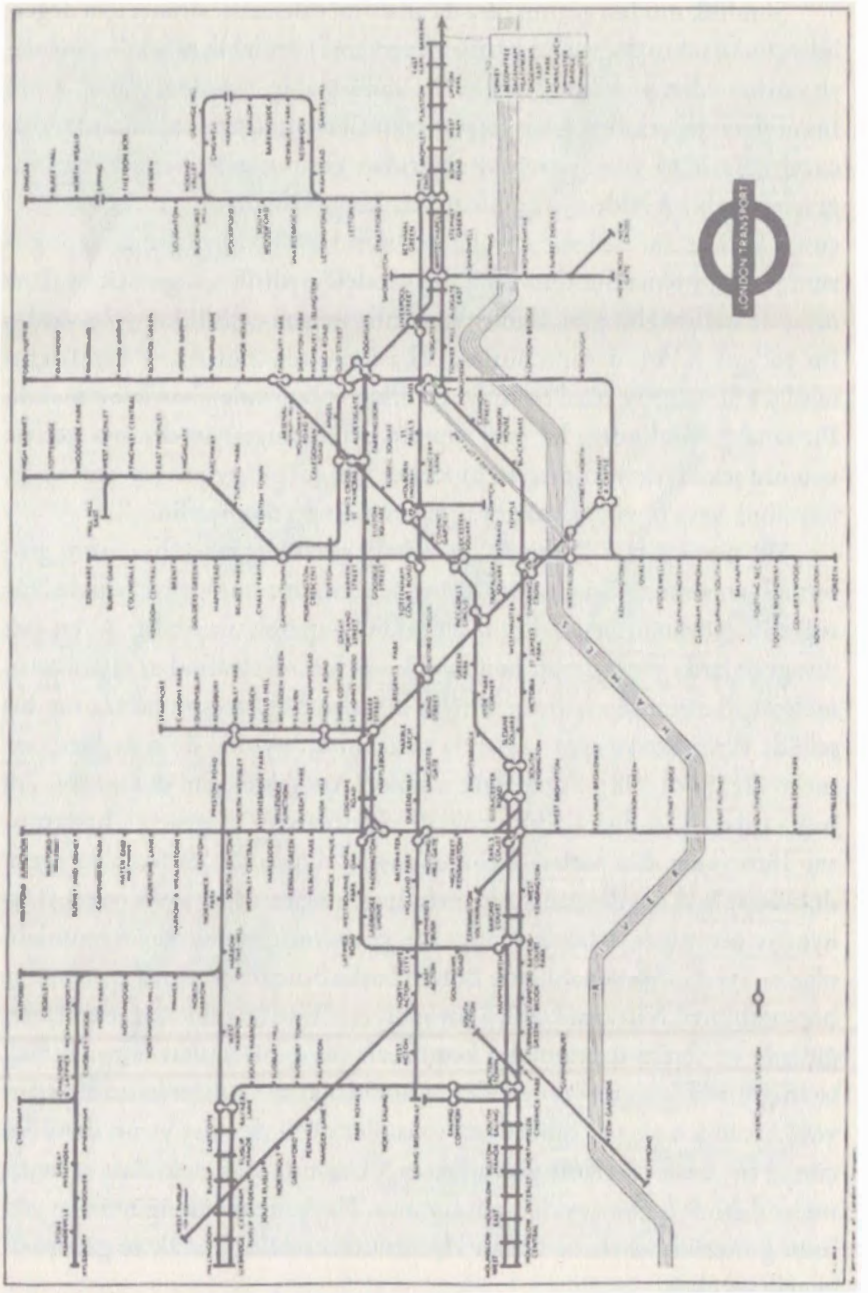
Entelektüel bilgi ile görsel temsil arasındaki ilişki sıklıkla yanlış anlaşılmaktadır. Bazı teorisyenler, sanki soyut bir kavram bir resimde doğrudan gösterilebilirmiş gibi konuşur; diğerleri teorik bilginin resimsel bir kavrayışı bozmaktan başka bir işe yaramayacağını savunur. Gerçek şu ki herhangi bir soyut önerme bir tür görsel forma çevrilebilir ve bu şekilde görsel bir kavramın hakiki bir parçası hâline gelebilir. Leonardo'nun "Boynun dört hareketi vardır, bunlardan birincisi yüzü kaldırma, ikincisi yüzü indirme, üçüncüsü yüzü sağa veya sola çevirme, dördüncüsü de başı sağa veya sola eğmedir." yolundaki ifadesi kendi başına belli bir imgeyi dikte etmez. Ama görsel bir kavrayışa dayalıdır ve herkes bu teori kırıntısını, insan vücudundaki dört hareketin mekanizmalarını bulmak ve kendi görsel fikrini ifade etmek için kullanabilir.



Şekil 107

Şimdilik modası geçmiş olsa da anatomi çalışması, sanatçı için değerlidir çünkü onun doğrudan görülemeyen ama görülebileni şekillendirmeye yardım eden şeylerin görsel bir kavramını elde etmesine olanak tanır. İnsan vücudu, şekilleri göze çarpan çıkıntılar oluştursa da onları taşıyan çuval konturları yumuşattığı ve dışarıdan görünmeyen her şeyi gizlediği için net bir şekilde ayırt edilemeyen nesnelerle doldurulmuş bir Noel çuvalı gibidir. Bu nedenle çuvalın şeklinin kaotik ve anlaşılması zor görünmesi muhtemeldir. Ona bir form modeli giydirilmesi gerekir ve daha önce de belirttiğim gibi, bunu yapmanın sonsuz çeşitlilikte yolu vardır. Bu yollardan biri, derinin altındaki kasların, tendonların ve kemiklerin nasıl şekillendiği ve nasıl bir araya geldikleri bilgisinden hareket etmektir. Bir sanatçı, zihnindeki bu içsel yapının bellek imgesiyle, dışarıyı içeriyle uyumlu şekillerde yorumlayan modeller icat edebilir. Aynı şey anatomik, fizyolojik veya biyolojik materyali çizen kişi için de geçerlidir.

Bir nesneyi temsil etmek, onun belli özelliklerinden bazılarını göstermek anlamına geldiğinden, kişi genellikle amacına en iyi şekilde "fotoğrafik" görünümden belirgin bir şekilde saparak ulaşabilir. Bu en çok diyagramlarda göze çarpar. Londra Ulaşım Şirketi tarafından yayımlanan metro hatlarının cep haritası, ihtiyaç duyulan bilgileri son derece net bir şekilde vermekte ve aynı zamanda tasarımının uyumu ile göze hitap etmektedir (Şekil 108). Bunu, ilgili topolojik özellikler yani duraklar ve ara bağlantılar dizisi dışında tüm coğrafi ayrıntılardan vazgeçerek başarmıştır. Tüm yollar düz hatlara indirgenmiştir; tüm açılar en basit iki açıya, doksan ve kırk beş derecelik açılara indirgenmiştir. Harita pek çok şeyi atlıyor ve çarpıtıyor ve böyle yaptığı için göstermek istediği şeyin mümkün olan en iyi resmini sunabiliyor. Bunun başka örneği için yine Leonardo'ya başvurabiliriz. Nitekim kendisi şöyle diyor: "Elin kemiklerini temsil ettiğinizde ve bunun üzerinde bu kemiklerle birleşmiş kasları temsil etmek istediğinizde, kasların yerine lifler yapın. Hangi kasın diğer kasın altından veya üstünden geçtiği bilinsin diye çizgiler değil de lifler yapın diyorum çünkü bu, basit çizgilerle gösterilemez." Uzamda atak noktaları ve kesişmeler dışında hiçbir şey dikkate alınmaz. Kasların büyüklüğünün ve şeklinin gösterilmesi, resme bakan kişinin dikkatini dağıtacak ve görüşünü engelleyecektir.



Şekil 108

Herhangi bir görsel formla iletilen ifade ancak onu taşıyan algısal özellikler kadar nettir. Açıkça kavisli bir çizgi, salınımını veya yumuşaklığını mütekabil netlikle ifade eder; ama genel yapısı göze karışık gelen bir çizgi hiçbir anlam taşıyamaz. Bir ressam yırtıcı bir kaplanın kolayca tanınabileceği bir tablo yapabilir; ancak renkler ve çizgilerde yırtıcılık olmayınca, kaplan, hayvan postu gibi görünecektir ve renkler ve çizgilerde yırtıcılık ancak ilgili algısal nitelikler yerli yerince ortaya çıkarıldığında kendini gösterir. Şekil 109, [Hz.] İsa'nın dikenlerle taçlandırılmış başını gösteren bir Dürer gravüründen alınmıştır. Yön, eğrilik, parlaklık ve uzamsal konum öyle tasvir edilmiştir ki her bir algısal öğe, dik dik bakan gözbebeğinden sarkan ağır göz kapağında olduğu gibi yüz hatlarına yüklenmiş tam bir ıstırap ifadesinin izleyiciye iletilmesine yardım eder. Çoğu zaman görsel form, basit öğelerin bu kadar basit bir örgüsünü sunmaz; ancak renk, kütle veya kontur örgüsü ne kadar karmaşık olursa olsun, mesajını ancak kendi üslubunda Dürer'in çizgilerinin hassaslığına sahipse iletebilir.



Şekil 109

4
GELİŞİM

Bu kitapta görsel algı ve temsil hakkında söylenenlerin çoğu, genel anlamda insan davranışı için de geçerlidir. Örneğin en basit şekle yönelik eğilim, organizmanın faaliyetlerini o denli temel bir fizyolojik ve psikolojik düzeyde yönetir ki insan örneklerimizi aldığımız ülke veya tarihsel dönem pek fark etmez. Öte yandan bu denli genel bir araştırma bile zihinsel gelişimin ardışık aşamalarını yansıtan farklılıkları, görsel kalıpların ele alınmasındaki belli ayırt edici farklılıkları göz ardı edemez.

Bu gelişim evreleri, çocukların yapıtlarında en saf, en eksiksiz hâliyle sergilenir. Ancak tüm dünyadaki sözde ilkel sanatın erken evrelerinde ve aslında hangi yaşta ve yerde olursa olsun yeni başlayan birinin sanatsal bir ortamda elini ilk kez denediğinde olanlarla çocukların eserleri arasında çarpıcı benzerliklere rastlarız. Açıkçası Batılı çocuklar ile Eskimo çocuklarının, zeki çocuklar ile aptal çocukların, bakımlılar ile ihmal edilenlerin, eğitimli şehirliler ile vahşi avcıların tutumları ve ürünleri arasında hatırı sayılır farklılıklar vardır ama buradaki amacımıza binaen farklılıklardan ziyade benzerlikleri vurgulamak bize daha fazla fayda sağlayacaktır.

Görsel temsilin ilk formları, yalnızca bariz bir eğitimsel amaca sahip oldukları için değil, aynı zamanda olgun sanatta incelikli, karmaşık ve değişik yollarla işleyen tüm temel özelliklerin, bir çocuğun veya sıradan birinin resimlerinde doğal berraklığıyla ortaya çıkması nedeniyle dikkatimizi çeker. Bu durum, gözlemlenen form ile icat edilen form arasındaki ilişkiler, iki boyutlu ve üç boyutlu ortamlarla ilgili alan algısı, motor davranış

ve görsel kontrolün etkileşimi, algı ile bilgi arasındaki yakın bağlantı vb. için de geçerlidir. Bu nedenle, yetişkin sanatına, görsel yaratımı her zaman yöneten ilkelerin ve eğilimlerin ilk tezahürlerini incelemekten daha aydınlatıcı bir giriş yoktur.

Çocuklar Neden Öyle Çizer?

Başından beri görsel temsili, dünyamızı oluşturan fiziksel nesnelerin optik izdüşümlerinden doğrudan türetmeye çalışırsak onun doğasını anlamayı umut edemeyeceğimizi ısrarla belirttim. Herhangi bir üslupla yapılmış resim ve heykeller, duyular yoluyla alınan algısal ham maddenin salt işlenmesi olarak açıklanamayacak özelliklere sahiptir.

Bu, temsilî formun tipik şekilde geliştiği aşamalar dizisi için de geçerlidir. Görsel deneyimin hareket noktasının göz merceği tarafından sağlanan optik izdüşümler olduğunu varsayarsak, ilk tahayyül girişimlerinin en çok bu izdüşümlere sadık kalacağını bilebiliriz. Elbette sınırlı bir gözlem gücü ve sınırlı bir teknik becerinin izin verdiği ölçüde modellerine dosdoğru benzemeyeceklerdir ancak bu acemice çabalarla ortaya çıkan amaçlanmış görüntü, kesinlikle optik izdüşümün görüntüsü olsa gerektir. Bu modelden herhangi bir sapmanın, olgunca gelişmişliğin özgürlüğüne ayrılan bir sonraki gelişme olmasını bekleriz. Ne var ki bunun tersi doğrudur.

Çocukların ilk çizimleri ne gerçekçi görünüme beklenilen uygunluğu sergiler ne de beklenilen uzamsal izdüşümleri. Bunun açıklaması nedir? Normal insanlar için görsel algıların ancak aslına sadık izdüşümler olabileceği varsayıldığından, sapmanın bir nedeni bulunmalıydı. Örneğin çocukların algıladıkları şeyi kopyalamaya teknik açıdan yeterli olmadıkları ileri sürülmüştür. Yetişkin bir nişancının keskin bakışına ve sağlam eline sahip olmadıkları için hedef tahtasına silahla vuramadıkları gibi, gözleri ve elleri de kalem veya fırçayla doğru çizgiler çizme becerisinden yoksundur. Küçük çocuk çizimlerinin motor kontrolünde eksikliği gösterdiği oldukça doğrudur. Çizgileri bazen düzensiz bir zikzak çizer ve tam da olması gereken yerde buluşmaz. Bununla birlikte çoğu zaman çizgiler, özellikle aynı türden birçok çizimi karşılaştıran gözlemci için, çizimin nasıl olması gerektiğini gösterecek kadar doğrudur. Dahası, erken yaşta, fırça darbesinin eski belirsizliği, çocuğun ne yapmaya çalıştığını göstermek için

fazlasıyla yeterli olan bir doğruluğa yol açar. Bu eski formları, fotoğrafları veya gerçekçi resimleri kopyalamaya çalışan vasıfsız bir amatörün çizimleriyle karşılaştırdığınızda temel farkı anlayacaksınız. Okuyucuyu ağzına veya ayak parmaklarının arasına bir kalem koyması ve bir insan kulağını kopyalayarak olabildiğince gerçekçi çizmeye davet edelim. Çizgiler hiç tanınmayacak kadar eğri büğrü olabilir fakat çizim bir şekilde başarılı olursa, yine de çocuğun biri dış çevre, diğeri ise içteki delik için olmak üzere iki eş merkezli daire şeklindeki olağan kulak çiziminden temelde farklı olacaktır. Prensipte hiçbir motor becerisi eksikliği bu farkı açıklayamaz.

Başka teorisyenler, çocukların düz çizgiler, daireler ve ovaller yapmayı hedeflediklerini çünkü bu basit şekillerin çizilmesinin nispeten kolay olduğunu ileri sürer. Bu tamamen doğrudur fakat çocukları basitleştirilmiş izdüşümsel imgeler olarak yorumlayamayacağımız geometrik şekilleri karmaşık nesnelerle özdeşleştirmeye hangi zihinsel sürecin teşvik ettiğini ortaya koymaz.

İlgi eksikliği veya gözlemin dikkatsizliği de bir açıklama diye öne sürülemez. Çocuklar, birçok yetişkini utandıran bir keskinlikle gözlemler; gözlerindeki nefes kesici büyülenme ifadesini, çizerken veya boyarken sergiledikleri yoğun konsantrasyonu gören hiç kimse, ihmal veya kayıtsızlığa dayalı bir açıklamayı kabul etmeyecektir. Belli bir yaşa kadar, çocuktan babasının bir resmini çizmesi istendiğinde önünde duran bir adamı model niyetine pek kullanmayacağı doğrudur. Ancak bu davranış, çocuğun çevresini gözlemlemek istemediğini veya gözlemleyemeyeceğini kanıtlamaz; çocuk modeli görmezden gelir çünkü uygun bir insan resmi olarak gördüğü şey için yeni bilgilere ne ihtiyacı vardır ne de o bilgileri kullanabilir.

Ayrıca çocuk resimlerinin gerçek şeylerin birer kopyası değil; "sembolleri" olduğu için oldukları gibi göründüğü iddiası, bir kelime oyunu gibi gözükse de bundan biraz daha fazla anlamı içerisinde barındırır. "Sembol" terimi günümüzde o kadar ayrım gözetilmeksizin kullanılmaktadır ki bir şeyin başka bir şeyi temsil ettiği her yerde kullanılabilir. Bu nedenle açıklayıcı bir değeri yoktur ve bu terimi kullanmaktan kaçınmak gerekir. Böyle bir ifadenin doğru mu, yanlış mı olduğunu söylemek mümkün değildir, aslında bunu söyleyebilecek bir teori de yoktur.

Düşünsel Teori

Çocuk resimlerinin ta eskiden beri en yaygın açıklaması, çocuklar gördüklerini varsaydığımız şeyi resmetmedikleri için algı dışında bazı zihinsel faaliyetlerin devreye girmesi gerektiği yönündedir. Çocukların bacakların düzlüğü, başın yuvarlaklığı, insan vücudunun simetrisi gibi nesnelerin genel niteliklerini temsil etmekle kendilerini sınırladıkları açıktır. Bunlar genelleştirilmiş bilginin gerçekleridir; nitekim meşhur teori şöyle der: "Çocuk gördüğünden ziyade bildiğini çizer."

Bilginin artık birden fazla anlamı var. Çoğu zaman resim yapmak, aslında, resmin yapıldığı anda gözlerin ne gördüğüne bağlı değildir. Bunun yerine ressam ister atlar ister ağaçlar isterse de insan figürleri olsun, belli bir şeyle ilgili daha önceki birçok gözleminin bir sentezine bel bağlar. Bu süreç aslında bilgiden yola çıkarak çizim yapmak diye tanımlanabilir ama görmeye alternatif olarak yorumlanamayacak bir bilgidir bu.

Entelektüel teori, çocuk çizimlerinin ve diğer sanatın erken aşamalarında görsel olmayan bir kaynaktan yani "soyut" kavramlardan türetildiğini iddia eder. Soyut terimi, algısal olmayan bilgiyi tanımlamak içindir. Ancak bir kavram imgeler âleminde yasaklanmışsa, başka hangi zihinsel faaliyet alanında barınabilir? Çocuk tamamen sözel kavramlara mı güvenir? Bu tür kavramlar vardır - örneğin "bir elin beş parmağı vardır" ifadesindeki beş parmak gibi. Çocuk aslında bu bilgiye sözlü olarak sahiptir; bir elin resmini çizdiğinde doğru sayıyı esas aldığından emin olmak için parmaklarını sayar.

Bu, bir çocuk doğru parmak sayısı konusunda uyarıldığında olan biten şeydir. Çocuğun her zamanki yöntemi bunun tam tersidir. Bir çocuk, normal şartlarda kavramlara, ama görsel kavramlara güvenir. Bir elin görsel kavramı yuvarlak bir tabandan yani parmakların güneş ışını şeklinde sivri uçlu çiviler hâlinde çıktığı avuçtan oluşur ve parmakların sayısı, ileride göreceğimiz gibi, tamamen görsel değerlendirmelerle belirlenir.

Çocukların zihinsel yaşamı, duyusal deneyimleriyle yakından bağlantılıdır. Onun zihnine göre şeyler göründükleri, ses çıkardıkları, hareket ettikleri veya koktukları gibidir. Çocuğun zihni algısal olmayan herhangi bir kavram içeriyorsa da bu kavramlar çok az olsa gerektir ve onların resimsel temsil üzerindeki etkisi ancak ihmal edilebilir ölçüde olabilir. Eğer çocuğun yuvarlaklık, düzlük veya simetri gibi algısal olmayan kavramları

varsa bu tür kavramların muhtevasını kim bize söyleyebilir ve bu kavramlar görsel şekle nasıl çevrilir?

Şu soruyu da sormalıyız: Bu tür kavramlar ilk etapta nereden geliyor? Görsel deneyimlerden türetiliyorlarsa, görsel ham madde görsel olmayan bir "soyutlamaya" dönüştürüldüğünde onun "sadece resim yapmak amacıyla" görsel bir şekle dönüştürüldüğüne inanmamız beklenebilir mi? Yahut bu kavramlar çocuklara büyükler tarafından, ilkel insanlara ise kültürel gelenekler tarafından aktarılıyorsa, bu aktarım görsel olmayan bir şekilde nasıl yapılabilir?

Psikolojik spekülasyon, dokunma duyusuna epey önem vermektedir. Görsel algının optik projeksiyona dayandığı varsayımına göre, görme duyusunun üç boyutlu nesnelerin gerçekte sahip oldukları görüntülerin aynısını iletmekte yetersiz kaldığı kabul edilmiştir. Dolayısıyla bu tür bir bilginin dokunma duyusundan gelmesi gerekiyordu. Şöyle bir fikir yürütülebilirdi: Dokunma, ışık tarafından boş uzayda aktarılan izdüşümlere bağlı değildir; dokunma, nesneyle doğrudan temasa dayanır; bir nesneye her yandan dokunulabilir. Objektif bilgi sağlamak için dokunmaya güvenilebilir.

Bu hipotez oldukça iyi görünüyordu ve insan gelişiminin tüm aşamalarında dokunma ve görme edimleri arasındaki etkileşime dair herhangi bir şüphe yoktur. Ancak dokunmanın veya "motor davranışın" önceliği başka bir konudur. Söz konusu hipotez kanıtlarla desteklenmeyen sadece bir varsayım gibi görünüyor. Çocuk psikoloğu Arnold Gesell, yıllar önce "gözle kavrayışın el ile kavramadan önce geldiğini" ileri sürmüştür. Kendisi şöyle yazmıştı: "Doğa, görme duyusuna en büyük önceliği vermiştir. Doğumdan altı ay önce ceninin gözleri, kapalı göz kapaklarının altında kabataslak ve bağımsız hareket eder. Gözler zamanla uyum içinde hareket etmeye başlar, böylece çocuk tek bir organda kısmen birleşmiş iki gözle doğar... Bebek dünyayı ellerinden çok önce gözleriyle kavrar; bu son derece önemli bir gerçektir. Yaşamın ilk sekiz haftası boyunca gözler ve beyin bakmakla, görmekle, aramakla ve ilkel bir şekilde kavramakla meşgulken eller ekseriyetle yumruk hâlindedir." T. G. R. Bower yetkin deneylerle bebeklerin fiziksel nesneleri, esasen dokunmaya bel bağlayarak değil de görsel deneyim yoluyla somut ve eller tutulur olarak tanıdıklarını ortaya koymuştur.

Bir nesnenin şeklini dokunarak kavramanın, görme yoluyla kavramaktan hiçbir surette daha basit veya daha doğrudan olmadığını anladığımızda bunun şaşırtıcı olmadığını da fark ederiz. Elbette göz ile gördüğü kutu arasında fiziksel bir mesafe varken el, kutu ile doğrudan temas hâlindedir. Ancak zihin, oradaki temasın doğrudanlığına katılmaz. Zihin tamamen duyu organlarında uyanan duyumlara bağlıdır. Eller kutuyu keşfederken deride birbirinden bağımsız "dokunma noktaları" denilen noktalar uyarılır. Bir yüzeyin, bir şeklin veya bir açının dokunma görüntüsünün beyin tarafından oluşturulması gerekir, tıpkı beynin görsel görüntüyü çok sayıda retina uyarımından yaratması gibi. Dokunma duyusuna doğrudan ne fiziksel büyüklük ne de mesafe verilir. Beynin aldığı tek şey, bir el uzandığında veya bir köşeyi döndüğünde meydana gelen kas uzamaları ve kasılmalarıyla ilgili mesajlardır. Bir kişi mekânda hareket ederken, beynine bir dizi ardışık bacak hareketi bildirilir. Bu duyumlar kendi içlerinde mekânı içermez. Mekânı kinestetik olarak deneyimlemek için beynin bu deneyimi mekânsal olmayan duyusal mesajlardan yaratması gerekir. Yani, kinestezi [devinduyum], görme ile aynı türden bir görevi içerir ancak kinestezi durumunda bunun nasıl gerçekleştirildiğini anlamak çok daha zor görünmektedir; öyle ki bildiğim kadarıyla hiçbir psikolog bu süreci açıklamaya çalışmamıştır. Dokunma organlarından, kaslardan, eklemlerden ve tendonlardan kaynaklanan duyumların şekil ve mekân farkındalığımıza muazzam katkı sağladığına şüphe yoktur. Gelgelelim görsel algıdaki sorunlardan kinesteziye başvurarak kaçınmaya çalışan kişi, kızgın tavadan ateşe atlıyor demektir.

Düşünsel kuram yalnızca çocukların çizimlerine değil, yüksek düzeyde biçimlendirilmiş her türden "geometrik" sanata, özellikle de ilkel insanlarınkine uygulanmıştır. Tüm sanatların görsel olmayan kavramlardan türediği pek de iddia edilemeyeceğinden, söz konusu kuram, prensipte birbirinden farklı iki sanatsal yöntemin var olduğu kanısına ulaştı. Çocuklar, Neolitik ressamlar, Amerikan Kızılderilileri ve Afrikalı kabileler zihinsel soyutlamalardan hareketle çalıştılar; "kavramsal sanatı" icra ettiler. Rönesans sırasında ve sonrasında Paleolitik mağara sakinleri, Pompei duvar ressamları ve Avrupalılar gözleriyle gördüklerini temsil ettiler; "algısal sanatı" icra ettiler. Bu saçma ikilik, söz konusu kuramın ana sorunlarından biriydi çünkü birçok ilkelin eserlerinde çok belirgin olan enikonu tanımlanmış aynı formun, sanat adını hak eden herhangi bir "gerçekçi"

temsil için vazgeçilmez olduğu gerçeğini gizlemiştir. Bir çocuk figürü, Rubens'inki kadar bir "şema" değildir; o sadece daha az farklılaşmıştır. Nitekim daha önce de belirttiğim gibi Albrecht Dürer'in eller, yüzler ve kuşların kanatları üzerine yaptığı son derece natüralist çalışmaları yalnızca sayısız fırça darbesi ve şekil, konuyu yorumlayan karmaşık da olsa iyi düzenlenmiş örüntüler oluşturduğu için sanat eseridir.

Öte yandan söz konusu kuram algısal gözlemin son derece stilize eserlere bile önemli katkısını ihmal etmektedir. Güney Denizi'ndeki bir adada yaşayan biri, rüzgârın çalkaladığı denizi eğik paralel çizgilerle çizilmiş bir dikdörtgen olarak resmettiğinde, modelin görsel yapısının esasları basitleştirilmiş ama hiç de "simgesel" olmayan bir şekilde işlenmiştir.

Gördüklerini Çiziyorlar

Gerçeklerle bu kadar bariz bir şekilde çelişen bir kuram, alternatifi mevcut olsaydı, asla geniş çapta kabul görmezdi. Algıların yalnızca belli, münferit örneklere -münferit bir insana, münferit bir köpeğe, münferit bir ağaca- atıfta bulunabileceğine inanıldığı sürece de alternatif bir kuramdan söz edilemez. İnsanlar, köpekler veya ağaçlar gibi şeyler hakkındaki herhangi bir genel mefhum mecburen algısal olmayan bir kaynaktan türemek zorundaydı.

Algılama ile kavrayış arasındaki bu yapay ayrımın yerini zamanla akılla ikinci etapta işlenerek soyutlamalara dönüştürülen tikellerden değil, tümellerden kaynaklandığına dair kanıtlar almıştır. "Üçgen olmaklık" birincil bir algıdır, ikincil bir kavram değildir. Tekil üçgenler arasındaki ayrım daha sonra gelir, daha önce değil. Köpeklik, herhangi bir köpeğin özel karakterinden daha önce algılanır. Bu doğruysa, naif gözleme dayalı erken dönem sanatsal temsillerin genel olanla yani basit, genel yapısal özelliklerle ilgilenmesini bekleyebiliriz. Nitekim bulguladığımız şey tam da buydu.

Çocuklar ve ilkel insanlar, tam da gördüklerini çizdikleri için izdüşümsel olmayan genel şekiller çizerler. Ama tüm cevap bundan ibaret değil. Kuşkusuz çocuklar çizdiklerinden daha fazlasını görürler. Bir kişiyi diğerinden kolayca ayırt edebildikleri ve tanıdık bir nesnedeki en küçük değişikliği bile fark edebildikleri bir yaşta, resimleri hâlâ pek farklılaşmamıştır. Bunun sebepleri resimsel temsilin doğasında ve işlevinde yatıyor olsa gerek.

Burada yine eskimiş ama inatçı bir ön yargıyı ortadan kaldırmamız gerekir. Tıpkı tüm görsel algının münferit görünümün bütünlüğünü kavradığı varsayıldığı gibi, resimlerin ve diğer imgelerin de ressamın modelinde görebileceği her şeyin aslına uygun bir şekilde kopyalanmasını amaçladığı varsayıldı. Bu, kesinlikle doğru değil. Bir nesnenin kabul edilebilir bir imgesinin nasıl görüneceği, ressamın standartlarına ve resmin amacına bağlıdır. Bir yetişkin pratiğinde bile bir şehri, bir insan figürünü, bir gezegeni tasvir etmek için sadece bir daire veya nokta yeterli olabilir; aslında o, verili bir işleve daha ayrıntılı bir benzerlikten çok daha iyi hizmet edebilir. Bu nedenle, bir çocuk kendisini daireler, ovaller ve düz çizgilerden oluşan basit bir örüntü olarak resmettiğinde, bunu aynaya baktığında gördüğü tek şey bu olduğu için veya daha aslına uygun bir resim oluşturamadığı için yapmaz; basit çizimi, bir resmin karşılamasını beklediği tüm koşulları karşıladığı için yapar.

Algı ile resim arasındaki bir diğer temel fark burada ele alınmalıdır. Eğer algı, "fotoğrafik" ölçüde aslına sadık kayıtlardan değil de genel yapısal özelliklerin kavranmasından oluşuyorsa, bu tür görsel kavramların belirgin bir şekle sahip olmadığı açıklık kazanacaktır. Örneğin bir insan kafasının şeklini görmek, onun yuvarlaklığını görmeyi içerebilir. Ama belli ki bu yuvarlaklık elle tutulur, algısal bir şey değildir. Yuvarlaklık herhangi bir kafada veya herhangi bir sayıda kafada cisimleşmez. Daireler ve küreler gibi mükemmel yuvarlaklığı temsil eden şekiller vardır. Ancak bu şekiller bile yuvarlak olmaktan çok yuvarlaklığı temsil eder ve bir kafa ne daire ne de küredir. Başka bir deyişle, kafa gibi bir nesnenin yuvarlaklığını temsil etmek istiyorsam, onda fiilen verilen herhangi bir şekle güvenemem, bunun yerine somut şeylerin dünyasında "yuvarlaklık" diye görsel tümelliği tatmin edici ölçüde taşıyan bir şekil bulmam veya icat etmem gerekir. Çocuk kafayı bir daireyle temsil ediyorsa, nesnede o daire çocuğa verildiği için bunu yapmıyordur. Bu, çocuğun ancak zahmetli deneylerden sonra ulaştığı gerçek bir buluş, etkileyici bir başarıdır.

Benzer bir şey renk için de geçerlidir. Çoğu nesnenin rengi, mekânda veya zamanda tekdüze değildir; ne de aynı şeylerden oluşan grubunun farklı örneklerinde özdeştir. Çocuğun resimlerinde ağaçlara verdiği renk, ağaçlarda bulunan yüzlerce renk arasından seçilen belirli bir yeşil tonu değildir. Ağaçların verdiği genel izlenime uyan bir renktir. Yine bir taklitle değil, bir icatla, belirli bir ortamın kaynaklarıyla modelin ilgili özelliklerini temsil eden bir eş değerin keşfiyle karşı karşıyayız.

Temsilî Kavramlar

Aynı gerçeği, her türlü imge üretiminde temsilî kavramların kullanılması gerekliliğini söyleyerek, daha keskin bir şekilde ifade edebiliriz. Temsilî kavramlar, belirli bir ortamda tasvir edilmek istenen görsel kavramların eş değerini sağlar ve dışsal tezahürlerini kalem, fırça, keski çalışmalarında bulur.

Temsilî kavramların oluşumu, her şeyden çok, sanatçıyı sanatçı olmayandan ayırır. Sanatçı dünyayı ve yaşamı sıradan insandan farklı mı deneyimler? Böyle düşünmek için sağlam bir sebep yok. Elbette sanatçı, deneyimleriyle derinden ilgilenir ve elbet onlardan etkilenir. Aynı zamanda tekil olayları evrensel hakikatlerin sembolleri olarak anlayarak onlarda anlam bulma bilgeliğine de sahip olsa gerektir. Bu nitelikler vazgeçilmezdir ancak sanatçılarla sınırlı değildir. Sanatçının ayrıcalığı, bir deneyimin doğasını ve anlamını verili bir ortam açısından kavrama ve böylece onu somut hâle getirme kapasitesidir. Sanatçı olmayan kişi, duyarlı bilgeliğinin meyveleri karşısında "dilsiz" kalır. Onlara yeterli maddi formu veremez. Kendini az çok açıkça ifade edebilir ancak deneyimini ifade edemez. İnsan sanatçı olduğu anlarda, hissettiklerinin manevi yapısına şekil verir. "Zira kafiye, bir vezni zorluktan kurtarabilir."

Neden bazı manzaralar, anekdotlar veya jestler "bir çağrışım yapar"? Çünkü bunlar, belli bir ortamda söz konusu bir hakikat için anlamlı bir form öne sürer. Sanatçı, bu tür anlatımcı deneyimlerin arayışı içinde ressamın, heykeltıraşın, dansçının veya şairin gözleriyle etrafına bakacak ve formuna uygun olan şeye ilgi gösterecektir. Bir fotoğrafçı kırlarda dolaşırken dünyaya fotoğraf makinesinin gözleriyle bakabilir ve "karşısına çıkacak şeye" salt fotoğrafik bir tepki verebilir. Ne var ki sanatçı, her zaman sanatçı değildir. Bir keresinde Matisse'e, domates yerken, domatesi onu resmederken gördüğü gibi görüp görmediği sorulmuştu. "Hayır," diye yanıtladı Matisse, "yerken herkes gibi görüyorum." Domatesin "anlamını" resimsel formda yakalayabilme yeteneği, ressamın tepkisini, sanatçı olmayan birinin çok benzer bir deneyime verdiği sinir bozucu, çirkin homurdanma tepkisinden ayırır.

Çocuklarla yapılan deneyler, tanıma ile taklit etme arasındaki farka işaret ederek temsilî kavramların önemini fark etmemize yardımcı oldu. Keza David Olson, gelişimlerinin belirli bir aşamasında çocukların neden

bir köşegeni tanıyabildikleri ve onu dikey veya yataydan ayırabildikleri, ama bir köşegen çizerek veya bir dama tahtası üzerinde taşları dizerek bir köşegen modelini taklit edemedikleri sorusu üzerine öncü çalışmalar yaptı. Deneylerinden birinde, çocuklara model tahtasında bir köşegen dizilimi gösterildi, tek farkla: Sağ alttaki taş, sola doğru bir boşluk kaymıştı. Çocukların hepsi hemen bu dizilimin bir "çaprazlama" olmadığını söylediler, ama hiçbiri bunu nasıl bildiğini söyleyemedi, gösteremedi ya da taşı doğru yere taşıyarak sapmayı düzeltemedi.

Çocukları başarılı kılmanın tek etkili yolu, dikkatlerini köşegen oluşturmanın içerdiği biçimsel bileşenlere çekmekti: Bir alt köşeden başlayın, dosdoğru çaprazlama giderek karşı üst köşede bitirin, dikey veya yatay yönde hareket etmeyin vb. Başka bir deyişle, çocukların öğrenmesi gereken şey sadece köşegenin görsel kavramı değil, aynı zamanda onu oluşturan biçimsel özelliklerdir. Bu bağlamda daha öne belirttiğim gibi, "farklılık esasen algı ile temsil arasında değil, etkinin algılanması ile biçimin algılanması arasındadır, ikincisi temsil için gereklidir."

Öğretilmiş olsun ya da olmasın, çocuklar sonunda köşegen yapma sanatını edinirler. Göreceğimiz üzere, kendi kendine çizimin gelişimi sırasında çocuklar önce yatay ile dikey arasındaki ilişkiyi öğrenirler ve oradan eğik yönlere geçerler. Yani giderek karmaşıklaşan şekilleri ve şekil ilişkilerini çözmek için gereken temsilî kavramları öğrenirler.

Acemi birinin çizebileceği şekil türlerine bazen "şema" adı verilmektedir. Daha önce de söylediğim gibi, tüm sanatlara uygulansaydı ve olumsuz çağrışımlar taşımasaydı, bu terimde pek bir sorun olmazdı. Ne yazık ki bu terim genellikle çocuğun, gözlerini ve ellerini ilkel kalıplara bağlayan ve yavru kuşun ifade özgürlüğünü elde etmesi için kırması gereken yumurta kabuğu gibi kırılması gereken katı geleneklere zincirlenmiş olduğunu ima eder. Böyle bir görüş ancak anlayışı köstekleyebilir ve zararlı eğitim uygulamalarına yol açabilir. Bir merdiveni tırmanırken, ikinci basamağa ulaşmak için ilk basamağın aşılması gerekir fakat ilk adım ikinciye engel değil, ona ulaşmanın ön koşuludur. Aynı şekilde, erken dönem temsilî kavramlar deli gömlekleri değil, erken kavramların vazgeçilmez biçimleridir. Onların basitlikleri, genç bir çizimcinin zihninin faaliyet gösterdiği düzenleme düzeyine uygundur. Zihin daha da geliştikçe yarattığı modeller daha karmaşık hâle gelir ve iki büyüme süreci birbirini devamlı güçlendirir. Yüksek karmaşıklık düzeylerinde, temsilî kavramlar artık erken dönem eserlerinde

olduğu kadar kolay saptanamaz ancak olgun sanatçı tarafından aşılmak veya bir kenara atılmak şöyle dursun, onlar sanatçının düşüncesinin zenginliğine uygun bir düzeyde, onun söylemesi gerekeni ifade etmesini tek başına sağlayan vazgeçilmez formlar olarak kalır.

Gustaf Britsch, resimsel formun kademeli bir farklılaşma süreci içinde, en basitinden gitgide daha karmaşık örüntülere doğru, belirli kurallara göre organik olarak büyüdüğünü sistematik biçimde gösteren ilk kişi olduğu için övgüyü hak ediyor. Britsch, çocukların çizimlerinde büyüleyici kusurlardan başka bir şey bulamayan ve gelişim aşamalarını yalnızca artan "doğruluk" açısından ele alabilen "gerçekçi" yaklaşımın yetersizliğini ortaya koydu. Bir sanat eğitimcisi olan Britsch, algı psikolojisinden yararlanmadı, fakat bulguları bu alandaki yeni eğilimleri destekledi ve hâlâ onlar tarafından destekleniyor. Pek çok öncü gibi Britsch de gerçekçi yaklaşımı eleştirirken devrimci fikirlerini karşı uca taşımış görünüyor. Kendi adıyla yayımlanan yazılardan anlaşıldığı kadarıyla analizi, algılanan nesnenin resimsel form üzerindeki etkisine çok az yer bırakıyor. Ona göre formun gelişimi, bir bitkinin büyümesine benzeyen müstakil bir zihinsel süreçti. Ancak bu tek yanlılık sunumunu daha da etkileyici kılıyor; bendeniz biçimsel gelişimin bazı aşamalarını algısal ve temsilî kavramların etkileşimi olarak tanımlamaya çalışırken, Britsch'in attığı temelden ilerlediğimi kabul ediyorum.

Hareket Olarak Çizim

Göz ve el, sanatsal etkinliğin babası ve annesidir. Çizmek, resmetmek ve modellemek, insani motor davranış türleridir ve daha eski ve daha genel olan bu tür iki davranış türünden -ifade eden ve betimleyen hareket- geliştikleri varsayılabilir.

Bir çocuğun ilk çiziktirmeleri temsil amaçlı değildir. Bunlar, çocuğun kollarını ileri geri enerjik hareket ettirerek bıraktığı gözle görülür izlere sahip olmanın verdiği ilave zevkle eklemlerini çalıştırdığı eğlenceli motor aktivitenin bir türüdür. Daha önce olmayan bir şeyi görünür kılmak heyecan verici bir deneyimdir. Ürünün kendisine duyulan bu ilgi, kafeslerini beyaz kil topaklarıyla badanalayan veya bir boya fırçası kullanan şempanzelerde bile gözlemlenebilir. Bu, yetişkin sanatçıda bile azalmayan sade bir duyusal zevktir.

Çocukların bol bol hareket etmeye ihtiyacı vardır, bu nedenle çizim, kâğıt üzerinde oyun oynamak olarak başlar. Darbelerin şekli, aralığı ve yönü, kolun ve elin mekanik yapısının yanı sıra çocuğun mizacı ve ruh hâli tarafından belirlenir. İşte ifadeli hareketin başlangıcı yani çizerin anlık ruh hâlinin yanı sıra daha kalıcı kişilik özelliklerinin tezahürleri böyle başlar. Bu zihinsel nitelikler, vücut hareketlerinin hızına, ritmine, düzenliliğine, düzensizliğine ve şekline devamlı yansır ve böylece kurşun kalem veya fırça darbelerinde iz bırakır. Motor davranışın ifadesel özellikleri, grafologlar tarafından el yazılarında sistematik şekilde incelenmiştir, fakat daha sonra irdeleyeceğimiz üzere, onlar ressamların ve heykeltıraşların üslubuna da önemli ölçüde katkıda bulunur.

Hareket, ifade edici olmasının yanı sıra betimleyicidir. Eylemin kendiliğindenliği, eylemlerin veya nesnelerin özelliklerini taklit etme niyetiyle kontrol edilir. Betimleyici hareketler, bir şeyin ne kadar büyük veya küçük, hızlı veya yavaş, yuvarlak veya köşeli, uzak veya yakın olduğunu veya olabileceğini göstermek için genellikle tüm vücut tarafından desteklenen elleri ve kolları kullanır. Bu tür jestler, fareler veya dağlar veya iki kişinin karşılaşması gibi somut nesnelere veya olaylara atıfta bulunabileceği gibi bir görevin büyüklüğüne, bir olasılığın uzaklığına veya fikir çatışmasına da mecazen atıfta bulunabilir. Kasıtlı resimsel temsilin motor kaynağı muhtemelen betimsel harekette yatar. Bir sohbet esnasında havada hayvan şekli çizen el, bu şekli kuma ya da duvara çizmekten uzak bir iş yapmıyordur.

Sanatçının motor davranışının yalnızca resim veya heykel yapma amacına yönelik bir araç olduğunu ve kendi başına bir marangozun işinde testere ve planya hareketinden daha önemli olmadığını kabul ederdik eskiden. Öte yandan günümüzde eylem ressamları denilen ressamlar, bir sanat eseri üretirken gerçekleştirilen hareketin sanatsal niteliğini vurgularlar; darbe ve vücut hareketinin bazı ifadesel özelliklerini kendi "ifadesinin" bir parçası saymayan bir sanatçı hiç olmamıştır muhtemelen.

Motor davranışın bu temsilî boyutu, küçük çocuklarda gayet belirgindir. Jacqueline Goodnow, anaokulu çocuklarından bir dizi sesi bir dizi noktayla eşleştirmeleri istendiğinde, noktaları soldan sağa doğru bir çizgi hâlinde çizdiklerini, fakat ses grupları arasındaki aralıkları eşleştirmek için kâğıt üzerinde boşluk bırakmadıklarını belirtir. Onun yerine genellikle motor duraklamaları kullanırlar: iki nokta, durak, iki nokta daha vb.

Onlar için bu model, aralıklar kâğıt üzerinde görünmese de ses modelinin hakkını verir. Şekil 110, dört yaşındaki bir kızın çimleri biçen bir adamı resmettiği çizimdir. Sağdaki çim biçme makinesi, yalnızca dönen çizgiler makinenin karakteristik hareketini görsel olarak yansıttığı için değil, aynı zamanda çocuğun kolu çizim sırasında hareketi bir jest olarak yeniden canlandırdığı için bir girdapla tasvir edilmiştir.



Şekil 110

Aynı şekilde tamamlanmış bir resimde, çizilen bir nesneden başka bir şey görünmese de o nesnenin farklı parçalarının çizilme sırası çocuk için önemlidir. Erken aşamalarda genellikle önce figür çizilir, daha sonra ona uygun ceket ve pantolon giydirilir. Özellikle zihinsel sorunu olan veya iyi göremeyen çocuklar birbirine ait nesneleri çizerken sadece zaman bağlantısı ile tatmin olurlar. Bu bağlantıyı görsel olarak kâğıda aktarma zahmetine girmezler, gözleri, kulakları, ağzı ve burnu kâğıdın üzerine neredeyse gelişigüzel bir şekilde yayarlar. Çocukların çizimlerinin çeşitli bölümlerini yapma sırası, çizimin psikolojik anlamı ile son derece alakalıdır ve araştırmalarda ihmal edilmemelidir.

Bu, bize görsel sanatın en temel özelliklerinden birini yani fotoğraftan farklı olarak elle yapılan her resim sırayla yapılırken, nihai ürünün hep birden görülebildiğini hatırlatır. En temel düzeyde, bir çizgi çizme deneyimiyle, çizginin bir animasyon filminde büyüyen bir çizgi gibi kâğıt üzerinde kıvrılarak ilerlediğini görme deneyimi ile bu dinamiğin onda büyük ölçüde kaybolduğu statik nihai ürün arasındaki farkı gösterir. Bir çizginin dairesel yolu, nihai ürün olarak kalan iki boyutlu dairenin merkezi simetrisinden doğası gereği çok farklıdır.

Sanatçının işi, yalnızca çizerken ya da yontarken hissettiği canlı harekete bel bağlayamayacağı gerçeği dolayısıyla, aynı zamanda eserin küçük bir parçasını üretirken kısmen mevcut olan, kısmen de iş ilerlerken tamamlanmayı bekleyen bir bütünü akılda tutmanın zorluğu dolayısıyla da güçleştirir. Bir bacağın sol konturu, henüz orada olmayan sağ konturla ilişkilendirilmeden nasıl çizilir?

Genel bir strateji olarak bir sanatçının bir eser üretirken izlediği sıra önemli ve karakteristiktir. Örneğin tüm kompozisyon temel yapısal iskelete bağlı olacaksa bu iskelet tercihen önce genel özellikleriyle ortaya konulur ve kademe kademe bir bütün olarak mükemmelleştirilir. Charles Baudelaire şu satırları yazar: "İyi bir resim, onu doğuran düşe sadık ve denk olmalı, bir dünya yaratır gibi yaratılmalıdır. Nasıl ki gördüğümüz yaradılış, öncekilerin her zaman yenileriyle gitgide tamamlandığı birkaç yaratımın sonucuysa, bir resim de uyumlu bir şekilde çizildiğinde üst üste bindirilmiş bir dizi resimden oluşur, her yeni katman düşe daha fazla gerçeklik katar ve düşü mükemmelliğe doğru bir adım daha yaklaştırır. Öte yandan bunun aksine Paul Delaroche ve Horace Vernet'nin atölyelerinde kabataslak çizilmemiş, kısmen bitirilmiş yani bazı yerleri kesinlikle bitmiş, bazılarıysa yalnızca siyah veya beyaz bir ana çizgiyle gösterilen devasa tablolar gördüğümü hatırlıyorum. Bu tür bir çalışma, belli bir süre içinde belli bir alanı kaplaması gereken bir el işiyle veya birçok etaba bölünmüş uzun bir rota ile basbayağı karşılaştırılabilir. Bir kısım bittiğinde ve tüm rota katedildiğinde sanatçının resmi bitmiş demektir."

İlksel Daire

Çocukların çiziktirmelerinde düzenli bir formun ortaya çıktığını görmek, doğanın mucizelerinden birini izlemektir. Gerçekten de gözlemci, evrendeki şekilsiz maddeden kozmik girdapların ve kürelerin şekillendirilmesini, diğer yaratılış sürecini hatırlatmaktan kendini alamaz. Dairesel şekiller yavaş yavaş zikzak kalem darbelerinin bulutlarında belirir. İlk başta bunlar, onlara karşılık gelen kol hareketinin izleri olan dönüşlerdir. Her zaman motor eğitimi ile birlikte gelen eğrilerin düzleştirilmesini veya basitleştirilmesini gözler önüne serer. Elle yapılan bir işlem, bir süre sonra basit şeklin akıcı hareketlerine evrilir. Atlar, ahır kapısının tanıdık köşesini mükemmel bir kavisle dönecek. Köşeli labirentlerde koşan farelerin yuvarlak yolları ve havada bir güvercin sürüsü tarafından çizilen güzel spiraller, bu tür motor becerilerin diğer örnekleridir. Yazıtların yavaş üretimi yerini hızlı el yazısına bırakırken, açıların yerini eğrilerin ve süreksizliğin yerini sürekliliğin aldığını yazının tarihi bize gösteriyor. İnsan eklemlerinin kaldıraç yapısı kavisli hareketi destekler. Kol, omuz eklemi etrafında döner ve dirsek, bilek ve parmaklar tarafından daha ince bir dönüş sağlanır. Böylece ilk dönüşler, basitlik ilkesine göre motor davranışın düzenlenişini işaret eder.

Aynı ilke, dairesel şeklin görsel önceliğini de destekler. Merkezî simetrisiyle herhangi bir yönü seçmeyen daire, en basit görsel şekildir. Ana hatlarıyla seçilebilecek kadar uzakta olan nesnelerin başka herhangi bir şekilde değil de yuvarlak olarak algılandığı yaygın bir bilgidir. Yuvarlak şeklin mükemmelliği dikkat çekiyor. Gözbebeğinin yuvarlaklığının, hayvanın gözünü doğadaki en çarpıcı görsel olgulardan biri kıldığını belirtmiştim. Bir kelebeğin kanadındaki yalancı göz, güçlü bir düşmanın varlığını taklit eder ve sürüngenlerde, balıklarda ve kuşlarda ayrıntılı kamuflaj organları, gözbebeklerinin ifşa edici halkalarını gizler. Charlotte Rice tarafından yürütülmüş deneyler, küçük çocuklardan farklı şekillerden oluşan bir koleksiyondan baklava şeklini aramaları istenmesine rağmen onların genellikle daireleri seçtiklerini göstermiştir; keza Goodnow, çocukların insan figürünü çizerken daire şeklindeki başla işe başladıklarını dile getirir. Aslında göreceğimiz üzere insan figürü, başlangıçta tüm figürü temsil eden "ilksel daireden" genetik yolla gelişmiştir.

Daire, az çok kontrolsüz çiziktirmelerle ortaya çıkan ilk düzenli şekildir. Elbette bu çizimlerde geometrik mükemmellik aramamak gerekir. Çocuğun motor ve göz kontrolü tam şekli oluşturmakta yetersiz olmakla kalmaz, daha da önemlisi, çocuğun bakış açısından buna gerek yoktur. Piaget ve Inhelder'ın belirttiği gibi, erken şekiller geometrik olmaktan ziyade topolojiktir yani spesifik, ideal şekilleri değil de yuvarlaklık, kapalılık ve düzlük gibi metrik olmayan genel özellikleri hedefler. Çoğu zaman bu şekiller, neyin kastedildiğini anlamamıza yetecek kadar daireye veya topa benzer; çocukların çok sayıdaki çizimlerine baktığımızda, onların amaçladıkları daireleri amaçsız çiziktirmelerden veya ovaller ve dikdörtgenler gibi diğer şekillerden ayırdıklarını görürüz. Özellikle dönmenin salt motor ürünü ile çizerin gözüyle kontrol ettiği kasten yuvarlak ve kapalı şekil arasında bariz bir fark olduğu görülür. Ayrıca çocuğun deneyiminde, kurşun kalem veya fırçayla çizilen çizgisel eğrinin çok geçmeden iki boyutlu görsel bir nesneye, yerde yatan bir "figür" olarak algılanan bir daireye dönüştüğünü de varsayabiliriz. Şekil ve zeminin algısal doğası hakkında daha fazla bilgiyi "Mekân" bölümünde sunacağız. Burada kalemle çizilen tek boyutlu bir çizginin katı bir cismin algılanan konturuna dönüşmesinden bu olgunun sorumlu olduğunu belirtmekle yetinelim.

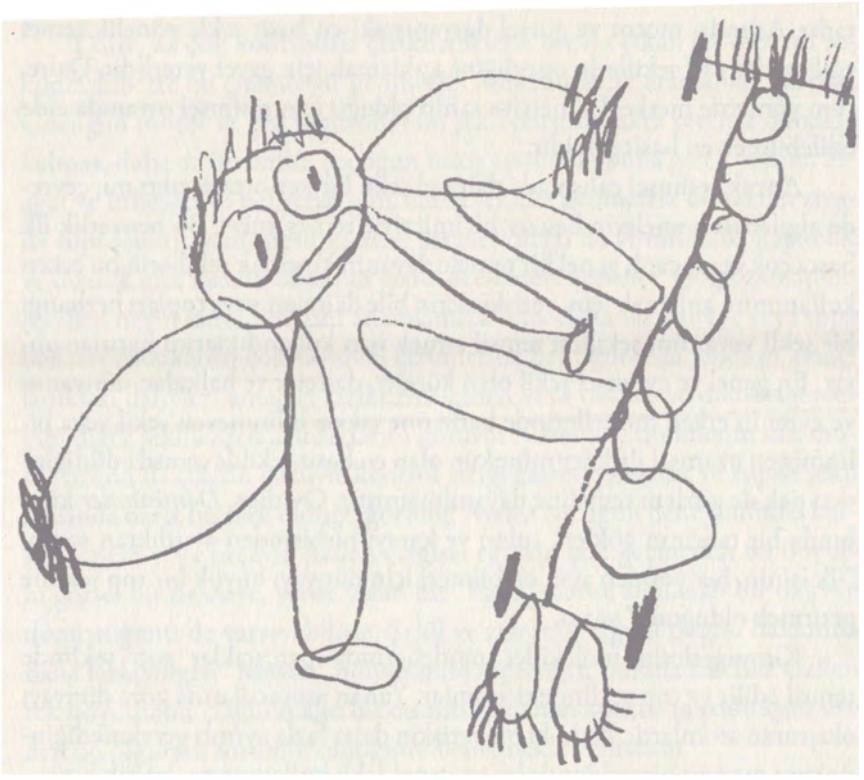
Bu algısal dönüşüm, resim yapmanın doğuşundaki bir başka temel olayı destekler: Kâğıda çizilen veya kilden yapılmış şekillerin, gösterenin gösterilenle ilişkili olması gibi ilişkili oldukları dünyadaki diğer nesneleri temsil edebileceğinin öğrenilmesi. Genç zihnin bu keşfi o kadar insana özgüdür ki filozof Hans Jonas resim yapmayı insanın en belirleyici ve benzersiz meziyeti olarak tanımlamıştır. Bir çocuğun gelişiminin hangi noktasında ilk kez şekilleri temsilî olarak algıladığını kesinkes söylemenin hiçbir yolu yoktur. Muhtemelen bu, yetişkin gözlemcinin çocuğun çiziktirmesini işaret edip "Köpek!" demesinden önce olmuştur. Bu aşamaya ulaşıldıktan sonra bile çocuğun çizdiği bütün şekillerin onun tarafından temsilî olarak algılandığını varsaymak için bir sebep yoktur.

Çocuğun ilk şekillerini çizerken çevrede gördüğü çeşitli yuvarlak nesnelerden ilham aldığı ileri sürülmüştür. Freudçu psikolog onları annenin göğüslerine, Jungcu psikolog ise mandalaya bağlar; başkaları güneşi ve ayı işaret eder. Bu spekülasyonlar, resimlerin her niteliğinin bir şekilde fiziksel dünyadaki gözlemlerden türetilmesi gerektiği kanısına dayanmak-

tadır. Aslında, motor ve görsel davranıştaki en basit şekle yönelik temel eğilim, dairesel şekillerin önceliğini açıklamak için gayet yeterlidir. Daire, tüm yönlerde merkezî simetriye sahip olduğu için resimsel ortamda elde edilebilecek en basit şekildir.

Ancak resimsel çalışmada dairesel şekil bir kez ortaya çıktı mı, çevrede algılanan nesnelerin benzer biçimleriyle temas kurar. Bu benzerlik ilk başta çok geniş çaplı genel bir temele dayanır. Yuvarlak şekillerin bu erken kullanımını anlamak için, yetişkinlerin bile daireleri veya topları herhangi bir şekli veya tüm şekilleri temsil etmek için kullandıklarını hatırlamalıyız. En genel ve evrensel şekil olan küreler, daireler ve halkalar, dünyanın ve evrenin erken modellerinde bariz öne çıkar; bilinmeyen şekil veya bilinmeyen uzamsal ilişkiler mümkün olan en basit şekilde temsil edildiğinden pek de gözlem temeline dayanılmamıştır. Ovidius, *Dönüşümler* kitabında bir tanrının gökleri, suları ve karayı birbirinden ayırdıktan sonra, "ilk işinin, her yönden aynı olabilmesi için dünyayı büyük bir top şekline getirmek olduğunu" yazar.

Kimyagerlerin moleküler modellerinde parçacıklar top şeklinde temsil edilir ve top şeklindeki atomlar, Yunan atomcularına göre dünyayı oluşturan atomlardı. Nasıl ki bir yetişkin daha fazla ayrıntı gerekmediğinde veya mevcut olmadığında bu en genel şekli kullanıyorsa, küçük bir çocuk da çizimlerinde neredeyse her türlü nesneyi temsil etmek için dairesel şekiller kullanır: Bir insan figürü, bir ev, bir araba, bir kitap ve hatta bir testerenin dişleri, Şekil 111'de beş yaşındaki bir çocuğun çiziminde görülebileceği gibi. Çocuğun bu nesnelerin şeklini ihmal ettiğini veya yanlış temsil ettiğini söylemek yanlış olur. Çocuk sadece yetişkinlerin gözleri için onları yuvarlak çiziyor. Aslında amaçlanan yuvarlaklık, çocuğun tahayyülünde düzlük veya açısallık gibi diğer şekiller belirmeden önce mevcut değildir. Daire çizmeye başladığı aşamada bu şekil henüz farklılaşmamıştır. Daire, yuvarlaklığı değil de daha genel "şeylik" niteliğini yani katı bir nesneyi ne olduğu belirsiz zeminden ayırt eden kompaktlığı/sıkılığı temsil eder.



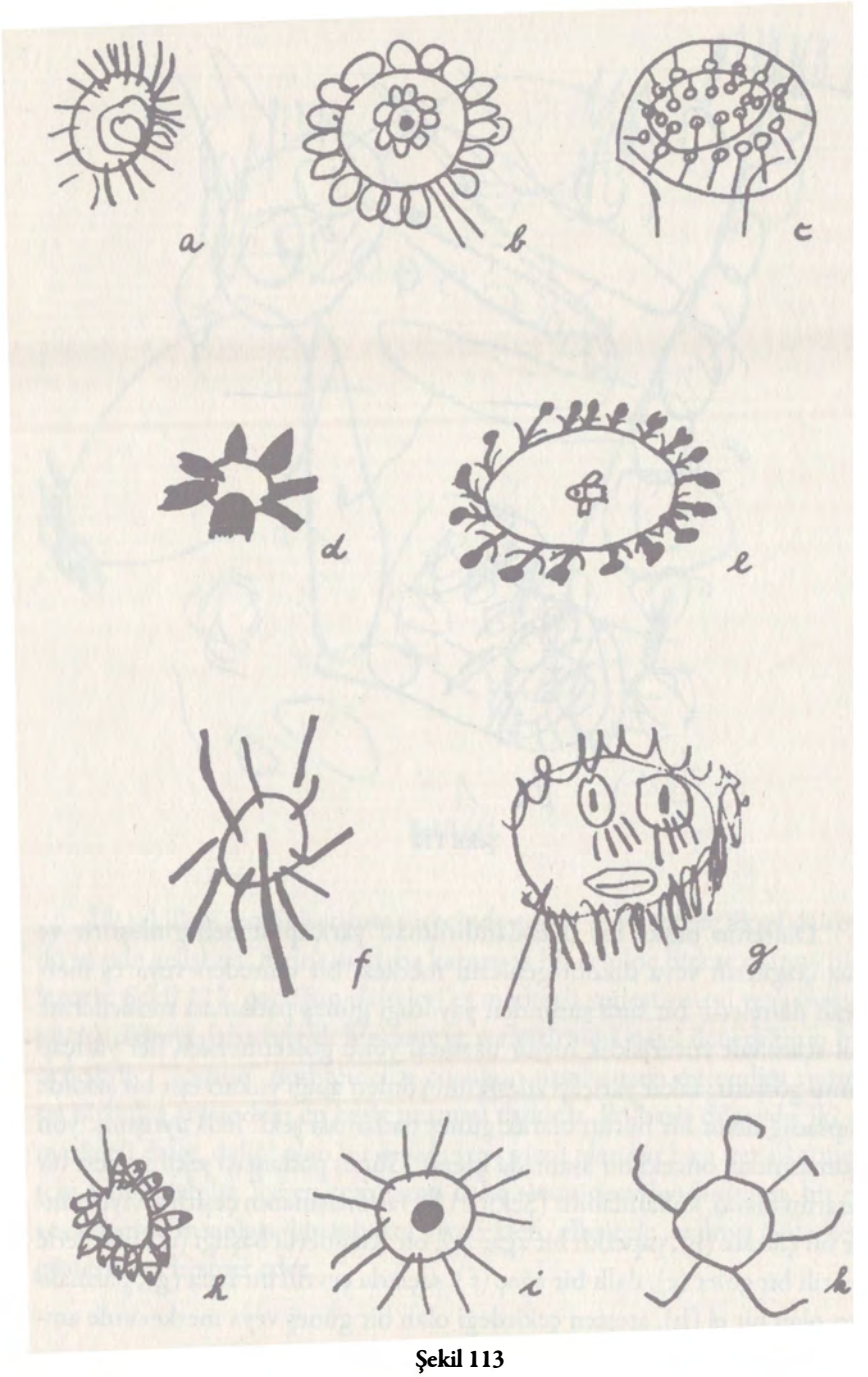
Şekil 111

İlk şekilleri zenginleştirme sürecinde çocuk er ya da geç ilksel daireyi iki yönde geliştirir. Birincisi, daha karmaşık bir şekilde birkaç daireyi birleştirir. Şekil 112, çocuğun daireleri eş merkezli yerleştirmeyi veya birkaç küçük daireyi daha büyük bir daireye yerleştirmeyi nasıl denediğinin bir örneğidir. "İçerme" muhtemelen çocuğun ustalaşmayı öğrendiği resimsel birimler arasındaki en basit uzamsal ilişkidir. En basit düzeyde, iki eş merkezli daire, deliği olan bir kulağı veya yüzü olan bir başı temsil etmek için kullanılabilir. İçeren temasının daha sonra detaylandırılması, bir ev veya trende insanları, bir tabakta yiyecekleri, elbiseyle sarılmış bedenleri göstermeye hizmet eder.



Şekil 112

Dairenin başka bir detaylandırılması yarıçapını belirginleştirir ve düz çizgilerin veya dikdörtgenlerin merkezî bir daireden veya eş merkezli dairelerin bir birleşiminden yayıldığı güneş patlaması modellerine yol açar. Salt yuvarlaklık hiçbir uzamsal yönü göstermezken her yarıçap bunu gösterir; fakat yarıçap ailesi tüm yönleri aşağı yukarı eşit bir şekilde kapsadığından bir bütün olarak güneş patlaması şekli hâlâ ayrışmış, yön aşamasından önceki bir aşamada işlenir. Güneş patlaması şekli serbest bir tasarım olarak kullanılabilir (Şekil 113); farklılaşmanın çeşitli seviyelerinde bir çardak (b), yapraklı bir ağaç (c), bir Kızılderili başlığı (d), bitkilerle çevrili bir gölet (e), dallı bir ağaç (f), saçlarla çevrili bir kafa (g), parmakları olan bir el (h), ateşten çekirdeği olan bir güneş veya merkezinde ampul olan bir lamba (i), koşan bir adam (k).



Şekil 113

İşte biçimsel bir desenin, bir çocuğun desen dağarcığına eklendikten sonra, ona karşılık gelen yapıdaki farklı nesneleri tanımlamak için - az çok aynı tarzda - nasıl kullanılacağına dair iyi bir örnek. Örneğin, kırmızıya boyanmış içteki dair ve sarıya boyanmış dıştaki daireyle Şekil 113i, bir çocuk tarafından hem güneşi hem de bir lambayı tasvir etmek için kullanılmıştı. Şekil 113g, h ve k'deki figürler, yapısal açıdan basit genel simetriyi korumak için modele önemli ölçüde sertliğin uygulanabileceğini göstermektedir. Bütünün merkezi simetrisini korumak için saçlar, parmaklar ve bacaklar merkezî tabanın her yerinden çıkacak şekilde çizilmiştir. Elde edilmiş bir desenin çoğu zaman gerçeğe benzeme pahasına çok çeşitli konulara böyle uygulanması, insan düşüncesinin en yüksek seviyelerinde bile bulunabilir, örneğin, bir sanatçının üslubunun karakteristik şekillerinde veya bir bilimsel teorinin anahtar kavramlarında.

Farklılaşma Yasası

İlksel daireyi ele alırken farklılaşmaya atıfta bulundum zaten. En temel biçiminde bu ilke, organik gelişimin her zaman basitten daha karmaşık olana ilerlediğini gösterir. Biyolojik evrim fikrine yol açan on dokuzuncu yüzyılda, bu ilke birleşik bir organizasyonun daha spesifik işlevlere bölünmesi anlamına geliyordu. Herbert Spencer, bu fikri 1862 yılında yayımladığı *İlk İlkeler* kitabında öne sürdü ve söz konusu fikre, Karl von Baer'in 1828'de yayımladığı hayvanların evrimi hakkındaki kitabında denk geldiğini belirtti. Spencer'ın düşüncesine göre, farklılaşma belirsiz olandan belirli olana, karışıklıktan düzene doğru bir gelişmeyi de içerir. Kendi zamanımızda, bu kavram Piaget tarafından, örneğin, başlangıçta farklılaşmamış benlik ve dış dünyanın zihinsel gelişimin belirli bir aşamasında nasıl ayrıştığını açıklamak için kullanılır. Bu farklılaşmadan önce Piaget'in açıklamasına göre, "deneyimlenen ve algılanan izlenimler ne 'benlik' diye duyumsanan kişisel bir bilince bağlıdır ne de benliğin dışında olduğu düşünülen nesnelere. Onlar basitçe ayrışmış bir blok içinde var olur veya ne içte ne de dışta ama bu iki kutbun ortasında yer alan aynı düzlem üzerinde yayılır."

Bizim özel amacımız doğrultusunda farklılaşma ilkesini gestalt yaklaşımının basitlik ilkesi ile birleştirmek yararlı olacaktır. Algılamanın ve kavramanın genel olandan spesifik olana doğru ilerlediği yönündeki

öncülümüze bağlı kalarak, öncelikle herhangi bir şeklin çizerin hedef nesnesine dair kavrayışının izin verdiği ölçüde farklılaşmadan kalacağını belirtiyoruz. Örneğin bir çizimin amacı, bir piramidin üçgen şeklini bir bulutun yuvarlaklığından ayırt ederek göstermekle sınırlıysa, çizim üçgenlik ve yuvarlaklıktan daha spesifik bir şey göstermeyebilir.

İkincisi, farklılaşma yasası, görsel bir özellik farklılaşana kadar toplam olasılıklarının yelpazesi aralarında yapısal açıdan en basit olanla temsil edileceğini belirtir. Örneğin olası tüm şekillerin en basit olanı dairenin, şekil farklılaşana kadar tüm şekillerin tamamını temsil ettiğini söylemiştim. Bundan çıkan sonuç: Farklılaşmadan önceki aşamada daire, henüz yuvarlaklığı temsil etmez; Şekil 112'deki testere dişleri yuvarlak olsun diye yapılmamıştır, sadece diğer tüm olası şekillerin ayrışmamış yelpazesindeki yuvarlaklığı içerir. Ancak düz çizgiler veya kareler gibi diğer şekiller ifade edildiğinde, yuvarlak şekiller de yuvarlaklığı temsil etmeye başlar: kafalar, güneş, elin ayası vb. Bu ilkeyi, E. H. Gombrich ile ağız birliği yaparak, belirli bir görsel özelliğin anlamının ressam tarafından düşünülen alternatiflere bağlı olduğunu söyleyerek de ifade edebiliriz. Daire ancak bir alternatif olarak üçgenler mevcut olduğu zaman dairedir.

Bu bağlamda dil bilimcilerin işaretlenmiş ve işaretlenmemiş birimler arasında yaptığı ayrımdan bahsetmek yararlı olacaktır. Örnek olarak John Lyons "köpek" ve "hayat kadını" kelimelerini kullanır. "Köpek" kelimesinin anlambilimsel [semantik] açıdan işaretsiz (veya nötr) olduğunu söyler çünkü hem erkekleri hem de dişileri ifade edebilir ("Şu köpeğiniz ne kadar da sevimli! Dişi mi erkek mi?") Ama "hayat kadını" kelimesi kadınlarla sınırlı olduğu için işaretlenmiştir (veya pozitif). Bu kelime, nötr değil de negatif duygusunu vurgulamak için işaretlenmemiş kelimeyle tezat içinde kullanılabilir ("O bir köpek mi, yoksa hayat kadını mı?"). Lyons, bu noktada şu sonuca varır: "İşaretlenmemiş terim belirli bir tezatlığa göre nötrdür ve daha genel bir anlama sahiptir; onun daha spesifik negatif anlamı türetilmiştir ve ikincildir, pozitif (nötr olmayan) terim ile bağlamsal karşıtlığının bir sonucudur."

Görsel şekillerin farklılaşması birbirine çok benzerdir. Kareler veya üçgenler gibi diğer işaretli şekillere açıkça karşıt olana değin daire, herhangi bir şekli temsil eden işaretsiz veya nötr bir şekildir. O şekillerin karşıtlığına yanıt olarak daire, yuvarlaklığı göstermek gibi spesifik bir semantik işlevi üstlenir. Yine de o "işaretlenmemiş" diye nitelendirilmelidir

çünkü diğer farklılaşmış şekillerin ortasında bile daire diğerlerinde bulunmayan bir genelliği ve basitliği taşır.

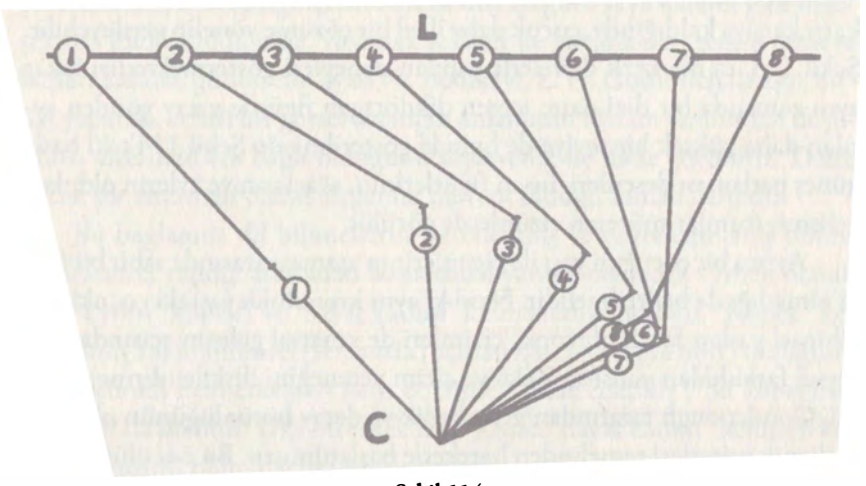
Sadece sistematik teorinin amacı doğrultusunda formun gelişimi, düzgün bir şekilde ayrılmış adımların standart bir dizisi olarak sunulabilir. Çeşitli aşamaları birbirinden ayırmak ve bunları artan karmaşıklık sırasına göre düzenlemek mümkün ve yararlıdır. Bununla birlikte, bu ideal sıralama, herhangi bir özel duruma ancak kabaca karşılık gelir. Farklı çocuklar farklı zamanlarda farklı aşamalara tutunacaklardır. Bazı aşamaları atlayabilir ve diğerlerini bireysel yollarla birleştirebilirler. Çocuğun kişiliği ve çevrenin etkileri bu varyasyonları açıklayacaktır. Algısal yapının gelişimi, zihinsel gelişim sürecinin başından sonuna, başka faktörlerle çakışan ve değiştirilen bir faktördür sadece. Ayrıca sonraki aşamalara ulaşıldığında önceki aşamalar kullanılmaya devam etmektedir ve bir zorlukla karşı karşıya kaldığında, çocuk daha ilkel bir çözüme yönelip gerileyebilir. Şekil 113, eş merkezli dairelerle yapılan deneyleri göstermektedir; fakat aynı zamanda bir dizi daire içeren dikdörtgen figürde yatay yönden ayrılan daha yüksek bir seviye de burada gösterilmiştir. Şekil 114'teki basit güneş patlaması desenleri, insan figürlerinin, ağaçların ve evlerin oldukça gelişmiş formlarını içeren çizimlerde görülür.

Ayrıca bir çocuğun yaşı ile çizimlerinin aşaması arasında sabit bir ilişki olmadığı da belirtilmelidir. Nasıl ki aynı kronolojik yaştaki çocukların zihinsel yaşları farklı oluyorsa, çizimleri de sanatsal gelişim açısından bireysel farklılıkları yansıtır. Zekâ ve çizim yeteneğini ilişkilendirme girişimi, Goodenough tarafından gerçekçilik ve detay bütünlüğünün oldukça mekanik kriterleri temelinden hareketle başlatılmıştır. Bu öncülüğün yolundan gidip çizimlerin değerlendirilmesinde yapısal kriterleri kullanmak ve genel bilişsel olgunluğu teşhis etmede zekâ testlerinden daha yetkin araçlara başvurmak faydalı olacaktır.

Dikey ve Yatay

Küçük çocukların çizdikleri şekillerin çeşitliliği elbette sınırsızdır. Bu alanda Rhoda Kellogg tarafından kapsamlı bir morfoloji çıkarılmıştır. Ben kendi açıklamamı, sadece çocukların çizimlerinde değil, aynı zamanda görsel kavrayışın erken aşamalarında şekillerin çizildiği her yerde rastlanan en temel birkaç özellikle sınırlandıracağım.

Görsel açıdan en basit çizgi düz çizgidir. Şayet çemberi bir çizgiden ziyade bir yüzeyin sınırı olarak düşünürsek zihin tarafından tasarlanan bir çizginin en erken şeklinin düz çizgi olduğunu anlarız. Bu, fiiliyatta çizgileri çizmesi gereken kol ve el için düz çizginin hiçbir surette en basit çizgi olmadığı gerçeğiyle gizlenmiştir. Aksine düzlüğü elde etmek için karmaşık bir kas hareketinin yapılması gerekir, bunun nedeni kolların üst ve alt kısımlarının, ellerin ve parmakların doğal olarak kavisli rota çizen manivelalar [hareket kolu] olmasıdır. Şekil 114, eklemli bir manivela (C noktası etrafında dönen) sabit hızda düz bir çizgi çizecekse gerekli olan hız, açı ve yönde karmaşık değişiklikleri şematik olarak gösterir. Özellikle bir çocuk için oldukça düz bir çizgi çizmek zordur. Yine de erken dönem sanatta düz çizgilere sıkça rastlanması, onlara ne kadar değer verildiğini kanıtlar.



Şekil 114

Düz çizgi, insanın görme duyusunun basitlik ilkesi doğrultusundaki bir icadıdır. İnsan yapımı şekillerin karakteristik olanıdır, ama doğada ona nadiren rastlanır çünkü doğa o kadar karmaşık bir kuvvetler düzenine sahiptir ki müdahale edilmeyen tek bir kuvvetin ürünü olan yuvarlaklığın nadiren ortaya çıkma şansı vardır. Delacroix, günlüğünde düz çizginin, muntazam yılankaviliğin, düz veya eğik paralellerin "doğada asla var olmadığını; onların sadece insan beyninde var olduklarını, insanların onları kullandığı yerde doğa güçlerinin onları kemirip bitirdiğini" kaydeder.

En basit çizgi olması hasebiyle düz çizgi, bu özelliğinin farklılaşmasından önce tüm uzun şekilleri temsil eder. Kolları, bacakları ve ağaç gövdelerini gösterir. Bununla birlikte şu çöp adamlar yetişkinlerin bir icadı gibi görünür. Çok sayıda çocuk çizimini inceleyen Kerschensteiner, gövdesi sadece bir çizgiden ibaret bir çöp adama hiç rastlamadığını iddia eder. Görünüşe göre bir çizim, çocuğu tatmin etmesi için en azından iki boyutlu bir düzlemde "şeyliğin" somutluğunu korumalıdır. Somutluğu "yönlülük" ile birleştirmek için ilk başta oval dikdörtgenler kullanılır, örneğin insan veya hayvan bedeninin temsillerinde.

Düz çizgiler, eğri olanlara kıyasla sert görünür. Bu nedenle düzlüğü birçok şekil arasında tek bir çizgi şekli olarak gören yetişkinler, bazen ilk çizimlerdeki düz bacakları, kolları veya parmakları "sert" diye yanlış okurlar ve bunları teşhis amaçlı olarak sert bir kişiliğin belirtileri veya örneğin korku hâlinde anlık "donup kalma" hissini ifade etmenin aracı olarak kullanırlar. Bu tür yanlış yorumlar, farklılaşma yasasını akılda tutmanın ve tüm uzunlamasına şekilleri temsil etme işlevini bırakmasından önce doğruyu spesifik bir şekil olarak görmekten kaçınmanın ne kadar vazgeçilmez olduğunu göstermektedir. Sanat tarihinde Heinrich Wölfflin, arkaik temsillerin "sertliğinin", daha sonraki "Formmoglichkeiten" (formun olanakları) zaten biliniyormuş gibi değerlendirilmesinin yanlış olacağı konusunda uyarıda bulunmuştur. "Bütün etkiler göreceli dir. Aynı form, her zaman aynı anlama gelmez. Rönesans portrelerindeki dikeyin anlamı, ilkellerin portrelerindekinden farklıdır. Bir yerde o, yegâne temsil formuyken, başka bir yerde diğer olanaklardan ayrışır ve böylece kendi özel ifadesini kazanır."

Düz çizgi, uzayda doğrusal genişlemeyi ve dolayısıyla yön kavramını ortaya koyar. Farklılaşma yasası doğrultusunda yönler arasında elde edilecek ilk ilişki en basit olan dik açı ilişkisidir. Dik açıyla kesişme, tüm açısal ilişkileri temsil eder, ta ki eğiklik yeterince öğrenilip dik açıdan ayrı tutulana değin. Dik açı en basitidir çünkü simetrik bir model oluşturur ve tüm uzay anlayışımızın dayandığı dikey ve yatay çerçevenin temelini oluşturur.

Aslında uzamsal ilişkiler ilk uygulandığında, yatay ve dikey arasındaki dik açıyla sınırlı kalır. 45 derece eğik bir karenin, karenin karakterini tamamen değiştirdiğinden daha önce bahsetmiştim. Köşelerdeki objektif dik açı, iki ayağı merkezî bir simetri ekseninden eğilerek sapmış, tepesi

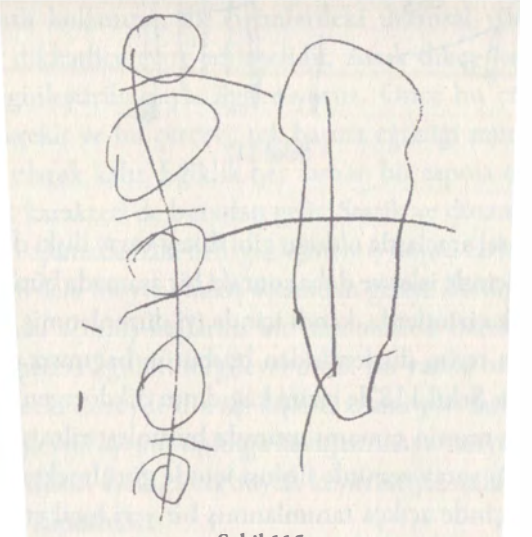
olan bir çatı şeklinde algılanır. Görsel olarak bu açı dik açı ile aynı değildir; dikey ve yatay çerçeveyle daha karmaşık ilişkisi nedeniyle ancak sonraları, genel olarak yön eğikliği ile birlikte öğrenilmiştir. Stanford-Binet Zekâ Testi, beş yaşındaki ortalama bir çocuğun bir kareyi kopyalayabildiğini, ama anca yedi yaşındaki ortalama bir çocuğun baklava deseniyle başarılı bir şekilde başa çıkabildiğini gösterir.

Yatay ile dikey arasındaki temel fark, yerçekimi ile ortaya çıkar. Ancak bu, görmedeki bu uzamsal yönlerin baskın rolünü tek başına kinestetik duyumların açıkladığı anlamına gelmez. Artık kedinin görsel korteksinde, özel hücre gruplarının yalnızca dikey uyaranlara, diğerlerinin yalnızca yatay olanlara ve yine bazılarının da eğik olanlara yanıt verdiği bilinmektedir. Eğik yönlerle ilgilenen hücrelerden daha fazlası, yatay ve dikey yönlerle ilgilenir. Aynı durum insan beyninde de geçerliyse, bu, yerçekiminin etkisi altında evrimin insan sinir sisteminde iki temel yönü baskın kıldığı anlamına gelir.

Dikey ve yataya yönelik algısal tercih, çok temel düzeyde bile mevcuttur. Fred Attneave, dört ışık bir kare içinde düzenlendiğinde ve çapraz olanlar birlikte yanıp söndüğünde, gözlemcinin ışıkların yatay veya dikey olarak ileri geri hareket ettiğini gördüğünü belirtmiştir; gözlemci ışıklı köşegenleri görmez.

Temel çerçevenin devreye girmesi, somut bir uzamsal kafes oluşturmaya epey yaramıştır. Şekil 115, dört yaşındaki bir çocuğun çizdiği daireler, dikdörtgen ve düz çizgilerden oluşan bir şeklin büründüğü bu yeni edinilmiş düzeni göstermektedir. Şekil 116'daki basit "köpek" tamamen bu uzamsal sistemde inşa edilmiştir. Şekil 117, Anne ve Kız, onunla girift bir temanın verili bir form yasasına tabi tutulduğu uyumu göstermektedir. İki figürün genel yapısı iki ana yöne sıkı sıkıya bağlıdır; elbise, çorap ve ayakkabıların tasarımı ayrıca dişler ve annenin alnını kızınkinden ayıran ağırbaşlı kırışıklıklar eşit derecede katı görsel mantıkla yasaya uyar. Pek çok sanatçı, çocuğun gerçekliğe dayattığı sarsılmaz disiplini ve ilişkili olduğu bir özneyi yorumlamadaki netliği haklı olarak kıskanabilir. Bu çizim, daha yüksek aşamalara ulaşıldığında daha önceki aşamaların nasıl hayatta kaldığını göstermeye de hizmet edebilir. Saçı temsil etmek için çocuk, yarı kontrollü zikzak ve spiral formlar kullanarak çizim aşamasının dağınık hareketlerine geri dönmüş. Yanaklarda, gözlerde ve annenin sağ elinde halkalar ve güneş patlamaları belirmiş ve sağ kol, dik açıdan

öbür türlü henüz elde edilmemiş olan bükülmüş şekillerin yüksek seviyesine geçişi gösteriyor gibidir. Son olarak, renkli kalemle yapılmış daha karmaşık bir çizimden kopyalanan Şekil 118, tek bir biçimsel aracın -dikey-yatay T şeklinin- çok farklı iki şeyi resmetmek için ustaca nasıl kullanıldığını gösterir: kızın vücudu ve eteği ve trafik ışıkları. Yalnızca çok sayıda örnek, çocukların basit dikey-yatay ilişkiden türettikleri, her biri şaşırtıcı derecede yeni ve aynı zamanda nesnenin temel kavramına sadık olan bitmez tükenmez biçimsel icatlar zenginliğini gözler önüne serebilir.



Şekil 115



Şekil 116



Şekil 117

Tüm resimsel araçlarda olduğu gibi dikey-yatay ilişki de ilk önce yalıtılmış birimler içinde işler ve daha sonraki bir aşamada bütün resim alanına uygulanır. İlk çizimlerde, kendi içinde iyi düzenlenmiş bir figür, diğer figürlerden veya resim düzleminden büsbütün bağımsız olarak uzamda süzülebilir; fakat Şekil 118'de çizim kâğıdının dikdörtgen sınırları da dâhil olmak üzere resmin tamamı uzamda bütünleştirilmiştir. Figür, bitki ve direğin dikliği yatay zeminle ilişkisi içinde görülmektedir. Resim, her detayın bütün içinde açıkça tanımlanmış bir yeri işgal ettiği birleşik bir görsel varlık hâline gelmiştir.



Şekil 118

Dikey-yatay çerçeve, müzikte ölçülen vuruşun yaptığı gibi, görsel kompozisyonda saklı olarak kalır. Hiçbir şekil iki yönden birini açıkça içermediğinde bile bir resimde bulunan tüm şekiller o yönlerden sapmalar olarak algılanır. Piet Mondrian, son resimlerinde dünya anlayışını, özlemin boyutu olarak dikey ile sabit zemin olarak yatay arasındaki dinamik ilişkiye indirgedi.

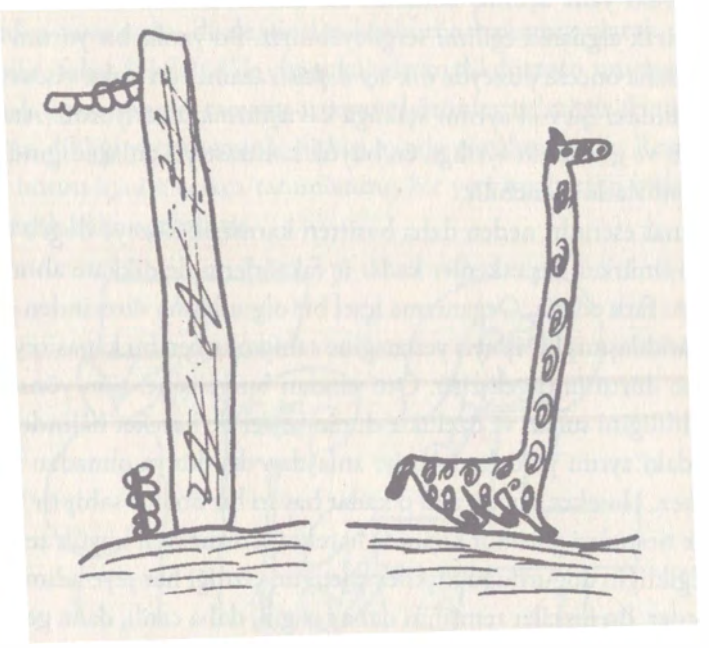
Eğiklik

Eğikliğin kasıtlı kullanımı, ilk çizimlerdeki uzamsal yönlerin rastgele dağılımından dikkatlice ayırt edilmelidir. Artık dikey-yatay çerçevenin kontrollü zenginleştirilmesiyle ilgileniyoruz. Önce bu çerçevenin iyice öğrenilmesi gerekir ve bu çerçeve tek başına eğikliği mümkün kılan referans zemini olarak kalır. Eğiklik her zaman bir sapma olarak algılanır, güçlü dinamik karakteri de buradan gelir. Statik ve dinamik şekiller arasındaki, önceki aşamada hâlâ belirginleşmemiş hayati farkı görsel ortama sokar. Şekil 118'deki bu yeni bakış açısından geriye dönüp baktığımızda, annenin iki yana açılmış kollarını bir umutsuzluk hareketi, bir fiyasko ilanı olarak algılama eğilimi sergileyebiliriz. Bu yanlış bir yorum olurdu çünkü daha önceki düzeyde dik açı ilişkisi, azami yön farkı, vücut ile kollar arasındaki işlevsel ayrımı açıklığa kavuşturmaya yarıyordu. Ancak eklemlerin ve gövdenin ayrılığı, en büyük kontrastıyla anlaşıldığında, daha ince sapmalarla işlenebilir.

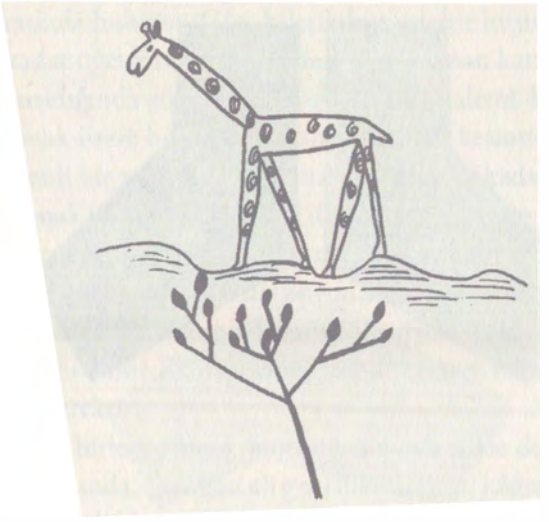
Sanat eserinin neden daha basitten karmaşık düzeye doğru ilerlediğini düşünürken dış etkenler kadar iç faktörlerin de dikkate alınması gerektiğini fark ederiz. Organizma içsel bir olgunlaşma sürecinden geçer ve daha farklılaşmış bir işleyiş yeteneğine sahip olurken bu kapasiteyi hayata geçirme dürtüsünü geliştirir. Öte yandan bu gelişme, tüm yönsel ilişkiler çeşitliliğini sunan ve özellikle duran şeyler ile hareket hâlindeki şeyler arasındaki ayrım yoluyla daha iyi anlaşılan dış dünya olmadan tasavvur edilemez. Hareket, çocuk için o kadar hayati bir öneme sahiptir ki resimlerinde nesneleri görünür biçimde hareket ettirmekten büyük zevk alır.

Eğikliğin doğurduğu ilişkiler çocuğun çizdiği her şeye adım adım sirayet eder. Bu ilişkiler temsilini daha zengin, daha canlı, daha gerçekçi ve daha spesifik hâle getirmeye yardım eder. Bu, Şekil 119 ile 120'nin karşılaştırılması ile görülebilir. Aynı çocuk tarafından yaklaşık bir yıl arayla

yapılmış iki çizimden kopyalanmış şekillerdir bunlar. Şekil 119, önceki çizimin iki ayrı detayını göstermektedir; Şekil 120, sonraki çizimin bir parçasıdır. Daha önceki ağaç ve çiçek, dikey-yatay açısallığın sınırlı araçlarıyla net ve tutarlı bir şekilde çizilmiştir. Fakat sonraki ağaç göze daha ilginç geliyor; ağaca daha çok benziyor ve eğik açıların sürekli kullanılması büyüyen canlı bir şey izlenimi veriyor. Daha önceki zürafalarda baş, boyun ve vücut arasındaki ana ilişkiler dik açılarla kurulmuştur. Bacaklarda eğikliğin başlangıcı var, ama görünüşe bakılırsa bu incelik, kızın hayvanı gözlemlemesinden ziyade yer darlığından kaynaklanmaktadır. (Çoğu zaman olduğu gibi, kızın alan planlaması yetersizdi, bu yüzden bacaklara geldiğinde, zeminin taban çizgisini geçmemeleri için onları yanlara doğru sıkıştırmak zorunda kaldığını fark etti.) Bir yıl sonra hayvan, zürafayı daha çok andıran bir edayla daha canlı bir hâlde özgürce yürüyecektir. Farklılaştırma, yalnızca ayrı parçaları birbirinden ayırt etmeye hizmet etmez, aynı zamanda şeklin daha incelikli çizilmesini de sağlar. Engebeli zemin, düz taban çizgisinin yerini almıştır.



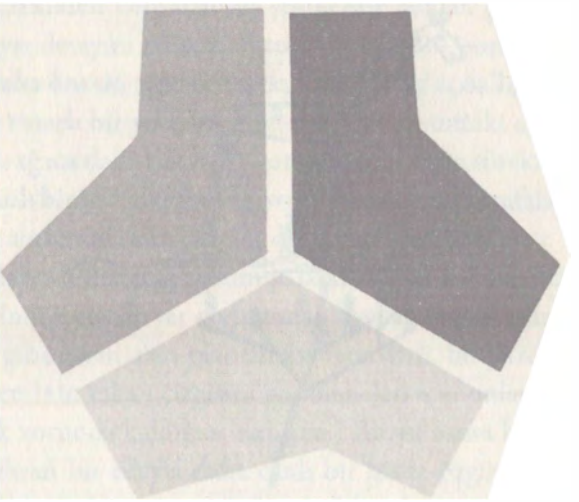
Şekil 119



Şekil 120

Tüm bu cihetler itibarıyla sonraki çizim öncekini sert ve şematik gösterir; fakat daha önceki aşama ondan önce gelmeseydi, sonraki aşama gerçekten öğrenilemezdi. Bu nedenle, çocuğa daha karmaşık şekillerin nasıl yapılacağını öğretmek tavsiye edilmez; çocuk zaten bunu kolayca öğrenir ve bilişsel gelişimini bozsa da sosyal hırslarını okşar. Daha önceki aşama yeterince incelendikten sonra, daha yüksek karmaşıklığa ulaşma dürtüsü, dışarıdan yardım almadan tam zamanında ilerlemeye yol açar.

Biz yetişkinler, şekiller arasındaki açısal ilişki gibi böyle basit bir meselenin bu kadar çok zorluk çıkarabileceğini hayal etmekte zorlanıyorsak, bir mobilya parçasının, dik açı dediğimiz olağan açılara ilaveten 120 derecelik açılara sahip bir masanın yarattığı algısal bulmacalarla aklımız pekâlâ karışabilir (Şekil 121). Bu masalar, insanları oturtmak ve onları işleriyle ve birbirleriyle ilişkilendirmek üzere çok işlevli tasarlanmıştır. Kümeler hâlinde bir araya gelerek şaşırtıcı yeni şekiller üretir. Belirli bir pozisyonda nasıl görüneceklerini tahmin etmek, hatta sadece şekillerini hatırlamak, önemli ölçüde görsel beceri gerektirir. Mobilya gibi pratik mevzularda, dik açılı temel veya basit şekillere ve ilişkilere sarılma eğilimi sergileriz.



Şekil 121

Parçaların Birleştirilmesi

Erken aşamalar boyunca şeklin farklılaşması, esasen müstakil öğelerin eklenmesiyle gerçekleştirilir. Örneğin, çocuk, insan figürünün basit bir daire olan ilk temsilinden düz çizgiler, dikdörtgenler veya başka birimler ekleyerek ilerler. Bu birimlerin her biri geometrik açıdan basit, enikonu tanımlanmış bir formdur. Onlar ilk başta dikey-yatay, daha sonra eğik olmak üzere aynı ölçüde basit olan yönsel ilişkilerle birbirine bağlanır. Nispeten karmaşık olan bütün örüntülerin inşası, birkaç basit örüntünün birleştirilmesiyle mümkün olmaktadır.

Bu, daha önceki aşamada çocuğun bütün nesnenin birleşik kavramına sahip olmadığı anlamına gelmez. Bütünün simetrisi, birliği ve orantıların planlanması, çocuğun parçaları toplam örüntüdeki nihai yerlerini göz önünde bulundurarak belirli sınırlar içinde şekillendirdiğini gösterir. Ancak analitik yöntem, çocuğun her münferit anda basit bir şekil veya yönle ilgilenmesini mümkün kılar. Bazı çocuklar, bütünü dikkatli bir gözlemi açığa vuran bir ayrıntı hiyerarşisi üzerine inşa ederek bu yöntemi son derece karmaşık kombinasyonlarla genişletirler. Sonuç hiç de kötü olmaz.

Bununla birlikte zaman içinde çocuk birkaç birimi, daha da farklılaşmış ortak bir konturla birleştirmeye başlar. Hem göz hem de el bu

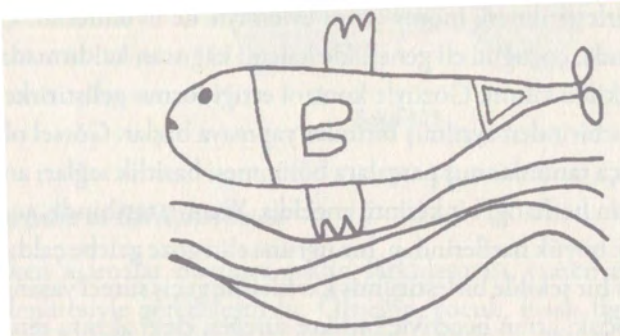
gelişime katkıda bulunur. Göz, bileşik bütünü bir birim olarak tasavvur edinceye kadar öğelerin birleşiminden kaynaklanan karmaşık biçime alışır. Bu başarıldığında göz, sürekli hareket eden kalemi, kollar ve bacaklar da dâhil olmak üzere bütün bir insan figürünün kesintisiz ana hatları etrafında güvenli bir şekilde yönlendirir. Kavram ne kadar farklılaşırsa, bu şekilde çalışmak için gereken beceri de o kadar artar. En yüksek seviyelerde, Picasso veya Matisse gibi "doğrusal üslup" ustaları, kas ve kemiğin tüm inceliklerini yakalayan bir kontur boyunca sarsılmaz bir hassasiyetle hareket eder. Ancak çocuğun onun üzerinde faaliyet gösterdiği temel dikkate alındığında, yöntemin ilk uygulamaları bile cesaret, hüner ve gelişmiş bir şekil duyusu gerektirir.

Konturun birleştirilmesi, motor çizim eylemiyle de uyumludur. Çiziktirme aşamasında, çocuğun eli genellikle kalemi kâğıttan kaldırmadan bir süre ritmik şekilde salınır. Gözüyle kontrol ettiği formu geliştirirken, düzgün şekilde birbirinden ayrılmış birimler yapmaya başlar. Görsel olarak bütünün açıkça tanımlanmış parçalara bölünmesi basitlik sağlar; ama hareket eden el için herhangi bir kesinti, engeldir. Yazının tarihinde, anıtsal yazıtların ayrık büyük harflerinden, hız uğruna elin göze galebe çaldığı, işlek yazının akıcı bir şekilde birleştirilmiş kavislerine geçiş süreci yaşandı. Benzer şekilde çocuk, artan beceriyle birlikte süreğen çizgi akışını tercih eder. Beş yaşındaki bir çocuğun çizdiği at (Şekil 122), bir iş insanının imzasının zarafetine sahip. Münferit çizerin, motor faktörün şekli etkilemesine ne ölçüde izin verdiği, büyük ölçüde, kişiliğindeki kendiliğinden ifade edilen mizaç ile rasyonel kontrol arasındaki ilişkiye bağlıdır. (Bu, el yazısının grafolojik analizlerinde ikna edici bir şekilde gösterilebilir.)



Şekil 122

İki balık (Şekil 123 ve 124), bir çocuk tarafından farklı zamanlarda yapılmış çizimlerden alınmıştır. Önceki resimde pürüzlü yüzgeçlerde yalnızca birleştirmenin ilk işareti görülebilmektedir. Diğer durumda gövde, dikey-yatay ilişkide geometrik açıdan basit öğelerden inşa edilirdi. Daha sonra tüm ana hatlar, kalın, kesintisiz bir çizimle verilirdi. Bu yöntemin birleşik hareketin etkisini arttırdığı, eğik yönü tercih ettiği ve örneğin balığın kuyruğundaki köşeleri yumuşattığı görülecektir. Söz konusu yöntem aynı zamanda gözün bu aşamada gerçekten kontrol edip anlayabileceğinden daha karmaşık şekiller üretmeye elverişlidir; bu nedenle, nispeten daha az ilgi çekici ve canlı olmasına rağmen, önceki balık daha başarılı düzenlenmiştir.



Şekil 123



Şekil 124

Şekil 125'deki kartopu savaşı aynı çocuk tarafından daha sonra çizilmiştir; bu çizim daha farklılaşmış şekille yapılan deneyin zaman içinde çocuğa münferit vücut birimlerinin temel statik şeklini değiştirebilme imkânını nasıl sunduğunu gösterir. Hareket artık farklı parçaların göreceli uzamsal yönelimiyle sınırlı değildir, gövdenin kendisi de bükülmüştür. Bu aşamada çocuk, sandalyelerde oturan, ata binen veya ağaca tırmanan figürlerle daha inandırıcı bir şekilde başa çıkar. Bükülmenin ötesinde, kısaltılarak çizilen şeklin deformasyonu yatar. Öte yandan bu son farklılaştırma o kadar inceliklidir ki basit daireler, kareler veya dikdörtgenler dışında nadiren anında başarılabilir.



Şekil 125

Temel unsurların bir araya gelmesi ile daha karmaşık yapıya sahip birimlerin şekillenmesi arasındaki farklılığın benzerine, zihnin diğer faaliyetlerinde de rastlanır. Örneğin dilde değiştirilemez isimlere edatlar ekleyen İngiliz ad çekimi sistemi ile ismi kendi yapısı içinde çeken daha karmaşık Latin sistemi arasında farklılık söz konusudur, her ne kadar dilde ilki illa ikincisinden önce gelmese de yahut kavram oluşturma psikolojisinden bir örnek vermek gerekirse, ilkel düşünce ruhu, tutkuyu ya da hastalığı beden ya da zihnin değişmez birimine eklenen ya da ondan çıkarılan ayrı varlıklar olarak kavrar. Oysa daha yüksek düzeyde farklılaşmış akıl

yürütme, onları, bedenin veya zihnin kendisinin iç işleyişiyle kaynaşmış veya bu işleyiş tarafından üretilmiş olarak tarif eder. Kendi bilim ve felsefemizde, doğal fenomenleri sabit unsurlar arasındaki karşılıklı ilişkiler yoluyla yorumlayan daha ilkel "atomcu düşünceden", birleşik alan süreçlerini öngören gestalt anlayışına geçişe tanık oluyoruz. Bu geçiş müzisyene, melodik çizgi boyunca ilerlerken sadece perdesi değişen sabit seslerden, armonik ilerleme sırasında içyapılarını değiştiren birleşik akorlara doğru gelişimi hatırlatabilir.

Daha geniş anlamda, burada açıklanan gelişme muhtemelen alt bölümlere ayırma ve birleştirmenin diyalektik olarak birbirini izlediği süreğen bir sürecin bir aşaması olarak anlaşılmalıdır. Erken dönemdeki bir küresel şekil, alt bölümlere ayrılmayla farklılaşmıştır, örneğin, oval bir şeklin ayrı baş ve gövdeye bölünmesi suretiyle. Basit birimlerin bu yeni birleşimi, daha yüksek bir seviyede daha kapsamlı bir birleşmeyi gerektirir; bu da sonuçta daha sonraki bir aşamada daha fazla incelik veya gelişme için alt bölümlere ayırmayı gerekli kılacaktır; her şey böylece sürüp gidecektir.

Büyüklük

Görsel temsile yönelik "illüzyonist" yaklaşım, herhangi bir resmin nesnelerin büyüklüklerini göründükleri gibi, oldukları gibi veya ressamın seçtiği gibi temsil etmesini beklememize yol açar. Gözlemdeki beceri eksikliği veya dikkatsizlik, "gerçek" büyüklükten sapmaları açıklamak için öne sürülür. "Yanlış büyüklük" veya "abartılı büyüklük" gibi sitemli terimler, bu tür değerlendirmelerde sık sık kullanılır.

Gelişimsel görüş açısından baktığımızda genel bir kural olarak, resimsel nesnelerin büyüklüklerinin, onlar farklılaşmadan önce muhtemelen eşit olduğunu kabul ederiz. Geçerli sebepler olmadıkça büyüklüklerin farklılaşmayacağını umarız. Dolayısıyla sorumuz, "Bazı resim veya heykellerdeki büyüklük ilişkileri neden gerçekle örtüşmüyor?" değil de şu olmalıdır: "Çocukları ve diğer resim yapanları resimlerdeki nesneleri farklı büyüklüklerde göstermeye iten şey nedir?"

Öneme dayalı hiyerarşi, kesinlikle büyüklükte bir faktördür. Nitekim Mısır kabartmalarında krallar ve tanrılar genellikle kendilerinden aşağı olanların iki katından daha büyüktür. Çocuk psikologları ve eğitimciler, çocukların kendileri için önemli olan şeyleri büyüttüklerini iddia ederler.

Ancak bu, şüpheli yorumlara yol açar; örneğin, Viktor Löwenfeld, sineklerden rahatsız olan bir atın çiziminde, çocuk için öneminden dolayı sineğin neredeyse atın kafası büyüklüğünde gösterildiğini öne sürmüştür. Bu tür açıklamalar kolayca dillendirilir ama genellikle daha belirleyici olan bilişsel faktörleri gizler.

1491'de yayımlanan *Ezop Masalları* kitabının Venedik baskısından bir çizim olan Şekil 126'yı ele alalım. Aç tilki, kargayı pohpohlayarak arzu ettiği lokmayı aşağı düşürmesi için çalışır. Masalımızın görsel mantığı, koordineli iki ilkeyi, tilki ve kargayı gerektirir; bu açıdan Löwenfeld'in örneğindeki at ve sinekle karşılaştırılabilir. Masalda ikisi de eşit öneme sahip olduğundan, resim dünyasında onları farklı büyüklükler göstermenin bir anlamı yoktur. Aslında böyle bir farklılık, masalı eşitler arasındaki bir diyalog olarak okumayı zorlaştırır. Doğadaki büyüklüklerin görsel gerekçesi olmayan mekanik bir taklidi ile işinden sapmayan ressam tarafından seçilen formun uygunluğuna hayran olmak için geçerli nedenlerimiz var.



Şekil 126

Büyüklük benzerliği, öğeleri birbirine bağlar. Her ikisi de ölçekli çizilirse, örneğin bir insan figürü ile yüksek bir bina arasında, doğrudan görsel bir ilişki kurmak neredeyse imkânsızdır. Bu tür büyük ebat farklılıklarının istendiği durumlarda, sanatçılar genellikle kompozisyonlarındaki büyük birimler ile küçük birimleri arasındaki boşluğu orta büyüklükteki diğer birimlerle kapatırlar.

Mekanik natüralizme bağlı olmayan Orta Çağ resminde bir insan, bir bina büyüklüğünde olabilir. Aynı zamanda bir piskopos, yaptırdığı kiliseyi de elinde taşıyabilir. O bir kilisenin "modeli" değil, bizzat kendisidir; tıpkı her zaman Azize Barbara'nın yanına resmedilen küçük kulenin, sembolik anlamı olmasına rağmen bir "sembol" değil de bizzat kule olması gibi. Bu örnekler, söz gelimi yaratıcı ile yaratılan veya aziz ile amblem arasındaki ilişkinin ifade edilmesi gerektiğinde, anlam değerlendirmelerine yanıt olarak büyüklük farklılıklarının nasıl ortaya çıktığını ortaya koymaktadır. Daha teknik bir dille ifade edecek olursak: Bir adam kapı eşiğinde duracak veya pencereden dışarı bakacaksa, bedeni uygun şekilde küçültülmelidir. Bir çocuğun çiziminde bir yüz, belirgin gözleri, içinde dişler olan bir ağzı ve delikleri olan bir burnu barındıracaksa büyük çizilmelidir, tıpkı Marc Chagall'ın içinde başka bir ineğe ve sağıcı kıza yer açmak için bir ineğin kafasını büyütmesi gibi. Öte yandan, büyüklük henüz farklılaşmamışsa vücudun çeşitli bölümleri -baş, gövde ve eklemler- kabaca aynı büyüklükte gösterilir (Şekil 127).



Şekil 127

Nesnelerin büyüklükleri için geçerli olan aralarındaki aralıklar için de geçerlidir. Net sunum ihtiyacı, çocuğun nesneler arasında yeterli boş alan bırakmasına neden olur; gerçekçi bakış açısından konuya bağlı olarak bazen çok büyük bazen de çok küçük görünen bir tür standart mesafe. Bir insan figürünü, aralarında uygun bir mesafenin bulunduğu bir ağaç üzerindeki bir elmaya uzandırmak için fazla uzun bir kol gerekebilir. Öğeler arasındaki gerçekçi yakınlık, bir süre görsel açıdan rahatsız eder.

Gerçekçi büyüklük, resimlerdeki şeylerin büyüklüğüyle pek de alakalı değildir çünkü algısal özdeşlik, büyüklüğe pek dayanmaz. Bir nesnenin şekli ve uzamsal yönelimi, büyüklükteki bir değişiklikten etkilenmeden kalır, tıpkı müzikte bir hız değişikliği yoluyla zaman uzunluğunun makul ölçüde büyümesi veya küçülmesinin bir temanın tanınmasını engellememesi gibi. Görsel büyüklüğün temel alakasızlığı, en çarpıcı şekilde, çevremizdeki nesnelerin büyüklüğünün mesafe değişimi yüzünden sürekli değişmesine karşı alışılmış kayıtsızlığımızla gösterilir. Görüntüler söz konusu olduğunda hiç kimse bir parmak uzunluğundaki bir insan fotoğrafına veya devasa bir heykele itiraz etmez. Bir televizyon ekranı oturma odasında küçük görünür, fakat sadece kısa bir süre için ona odaklanmamız yeterlidir; ondan sonra "gerçek" kişiler ve binalar için makul bir çerçeve hâline gelir

Yanlış Adlandırılmış İribaşlar

İllüzyonist ön yargı nedeniyle yanlış yorumlamanın belki de en çarpıcı örneği, Fransızların *hommes tétards*, Almanların ise *Kopffüssler* diye adlandırdığı "iribaş" figürleridir. Popüler görüş, bu çok yaygın çizimlerde çocuğun gövdeyi tamamen dışarıda bıraktığı ve yanlışlıkla kolları başa veya bacaklara bağladığı yönündedir. Dört yaşındaki çocukların çizdiği 128 ve 129 numaralı şekiller, bu gizemli yaratıklardan bazılarını göstermektedir. Çeşitli teoriler öne sürüldü. Çocuğun gövdeyi görmezden geldiğine veya unuttuğuna, hatta alçakgönüllülük gösterip onu "bastırdığına" inanılıyordu. Gelişim sürecine bakarsak, böyle bir açıklamanın doğru olmadığını anlarız çünkü bu çizimlerde gövde aslında dışarıda bırakılmamıştır.



Şekil 128



Şekil 129

En erken aşamada daire, diğer pek çok tam nesneyi temsil ettiği gibi tepeden tırnağa insan figürünü temsil eder. Daha sonra uzantıların eklenmesiyle şekli farklılaşır. Örneğin sekiz yaşındaki bir çocuğun kiliseyi çizdiği Şekil 130'da, orijinal daire hâlâ açıkça ayırt edilebilmektedir. İnsan figüründe dairenin orijinal anlamı, eklemelerle yavaş yavaş daraltılmıştır. Esasen iki tip daire vardır. Şekil 128'de daire, baş ve gövdenin farklılaşmamış bir temsili olarak işlev görür. Bu nedenle çocuk, bacakları ve kolları bu daireye bağlama konusunda tamamen tutarlıdır. Resim sadece yetişkinlere sanki bir şeyler atlanmış gibi görünür. Daire genellikle genişletilerek bir yumurta şekline çevrilebilir; bu şekilde, üst kısmında yüz hatları veya alt kısımda kıyafet işaretleri bulunabilir. Şekil 129 diğer daire türünü göstermektedir. Ortada içinde iki balık bulunan bir ev, sağda bir kovboy, solda ise bir inek vardır. Kovboyun vücudunda bir mide, ineğinkindeyse iki mide yer alır. Ortada içinde iki balık bulunan bir ev, sağda bir kovboy, solda da bir inek. Kovboyun vücudunda bir mide var, ineğin ise iki midesi

vardır. Bu mideler, amacımız açısından kullanışlıdır çünkü burada iki paralel dikey çizginin gövde ve bacakların farklılaşmamış bir temsili olurken, dairenin artık baş olmakla sınırlı tutulduğunu gösteriyor. Kollar ait oldukları yere, dikeylere tutturulmuştur. Çizginin müstakil birim ve kontur olarak ikili işlevi henüz net bir şekilde ayırt edilmemiştir; iki dikey aynı anda hem konturlar (gövde) hem de nesne çizgileridir (bacaklar). Benzer bir ayrım eksikliğinin, vücudun diğer bölümlerinin temsil ediliş biçiminde de sıklıkla görüldüğü eklenebilir. Yüzün organları gözler, burun ve ağza ayrılmadan önce, başın daha büyük dairesinde yer alan tek bir daire olarak çizilebilir ve Şekil 127'de eklemler henüz gösterilmemiştir, bu nedenle yetişkin gözlemcinin nazarında el parmakları kollara, ayak parmakları ise bacaklara bağlı görünebilir.



Şekil 130

İki Boyutlu Hâle Çevirmek

Farklılaşma yasası, bizi resimlerde iki boyutlu görünümler ile üç boyutlu görünümler arasındaki ayrımın başlangıçta olmadığını düşünmeye sevk eder. Doğrusu, daha basit olan iki boyutlu görünüm "işaretsizdir" ve ayrım gözetmeksizin her ikisine de hizmet eder. Başlangıçta sığlık ile derinlik arasında ya da yassı bir nesne ile hacimli bir nesne arasında hiçbir şey ayrım yapmaz. Bir yemek tabağının uzamsal nitelikleri bir futbol topununkinden farklı ele alınmaz ve her şey gözlemciden aynı uzaklıkta bulunur.

Çocukların uzamı nasıl temsil ettiğini anlamanın iyi bir yolu, E. A. Abbott'ın fantastik romanı *Düzülke*'yi okumaktır. *Düzülke*, kendi dünyamızla karşılaştırıldığında her şeyin bir boyut yitirdiği iki boyutlu bir ülkedir. Evlerin duvarları sadece düz figürlerin ana hatlarıdır; ama amaçlarına hizmet eder çünkü düz bir dünyada kapalı bir çerçevenin içine girmenin hiçbir yolu yoktur. Ev sakinleri düz şekillerdir. Vücutları da tatmin edici

bir şekilde bir çizgiyle sınırlanmıştır. Üç boyutlu Uzayülkesi'nden gelen bir ziyaretçi, onlara evlerinin açık olduğunu söyleyerek başını belaya sokar: Evlerin içini ve dışını aynı anda görebilmektedir. Ayrıca bir Düzülkelinin bağırsaklarına dokunarak Kare'nin midesinde şiddetli bir ağrı yaratabileceğini de kanıtlıyor. Düzülkelilere bakılırsa evlerinin tavanı ne kapalıdır ne de açık çünkü böyle bir boyutları yoktur ve bağırsaklarını çevreleyen kontur çizgisi sayesinde bu organlar basbayağı görünmez ve dokunulmaz kılınır.

Çocukların açık evler ve röntgen filmindeki mideleri çizdiğini iddia edenler, şu münasebetsiz Uzayülkeliye benzer. Çocuğun resimlerini iki boyutlu ortamın koşullarına uyarlamasındaki hayranlık uyandıran mantığının farkında değiller. Çocukların ilgi duydukları için nesnelerin içini çizdiklerini söylemek yeterli değildir. Karnı açık bir adam resmi karşısında tüm ilgilerine rağmen dehşete kapılırlardı. Bir kangurunun vücut taslağının kemikler, organlar ve bağırsakların anatomisiyle gözle görülür şekilde doldurulduğu Avustralya'dan bir ağaç kabuğu resmi geliyor akla. Bu resim, bir zooloji ders kitabının yapabileceği gibi, hayvanın vücudunun bir "bölümünü" temsil etmiyor. Avını ok ve yay ile vuran bir avcı figürünü de gösteriyor ve elbette avcı hayvanın bir bölümünü değil, bütününü, canlı bir hayvanı avlar. Bu da kangurunun vücudunun açık veya "şeffaf" olması gerekmediğini kanıtlar. Benzer şekilde bir çocuğun çizdiği akşam yemeğini yemiş goril resmi (Şekil 131) ne hayvanın vücudundan bir kesit ne de röntgen görüntüsüdür.



Şekil 131

Aynı husus Şekil 132'de şematik diyagramda da gösterilmiştir. Evin çizimi ne şeffaf bir önden görünüş ne de bir kesittir. Bu çizim bir evin iki boyutlu düzlemdeki karşılığıdır. Dikdörtgen, kübik alanı, kenarları ise altı sınır yüzeyini temsil eder. Figür tamamen duvarlarla çevrili, içeride duruyor. Yalnızca konturdaki bir boşluk bir açıklık sağlayabilir. Çocuğun icadı çağlar boyunca devam eder, öyle ki son derece gerçekçi bir Dürer veya Altdorfer resminde bile kutsal aile, ön duvarı olmayan, inandırıcılıktan uzak bir şekilde yıkılmış bir harabe gibi kamufle edilmiş bir binada oturur. Tabii ki modern tiyatromuzda çocuğu "röntgen resmi" çizmekle suçlayan o kişiler tarafından sahne tereddütsüz kabul edilir.

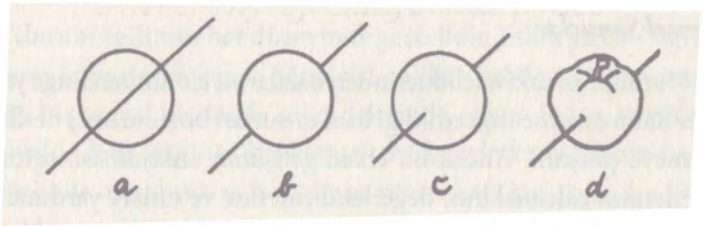


Şekil 132

Şekil 132'de gösterildiği gibi bu tür resimlerde saç, hepsi başın konturuna değen bir sıra çizgi olarak gösterilir. Bu gösterim, yuvarlak baş çizgisi, başın tüm yüzeyini temsil ettiğinden ve dolayısıyla başın her tarafı saçla kaplı olarak gösterildiğinden gayet doğrudur. Ne var ki bu yöntemde bir belirsizlik yatmaktadır; bu belirsizliğin kaynağı da çocuğun bu yöntemi kaçınılmaz olarak aynı anda birbiriyle bağdaşmayan iki farklı amaç için kullanması gerçeğidir. Yüzün kafanın içinde değil de onun dış yüzeyinde çizildiği açıktır ve iki eğik çizgi, omuzlardan sarkan ve tüm vücudu çevreleyen açık bir pelerini değil de kolları temsil eder. Yani, çizimlerin iki boyutlu birimleri, neye ihtiyaç duyulduğuna bağlı olarak cisimlerin, cisimlerin dışının iki boyutlu görünümlerinin veya her ikisinin eş değerleridir. Düzlük ile derinlik arasındaki ilişki farklılaşmamıştır, dolayısıyla salt görsel araçlara bakılarak dairesel bir çizginin halka mı, disk mi, yoksa top mu olduğunu söylemenin hiçbir yolu yoktur. Bu yöntemin Batılı çocuklar tarafından çoğunlukla ilkel seviyelerde kullanılması ve çabucak terk edilmesi de işte bu belirsizlikten kaynaklanmaktadır.

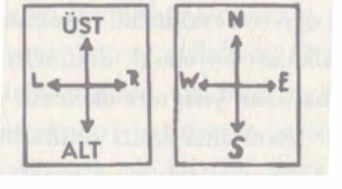
Süreç, Arthur B. Clark tarafından yapılan bir deneyde güzelce belgelenmiştir; söz konusu deneyde farklı yaşlardaki çocuklardan bir elma resmi çizmesi istenir; yalnız yatay eksende saplanmış ve gözlemciye bir açıdan bakan bir şapka iğnesi elmanın içinden geçmektedir. Şekil 133d, çocukların modeli gördükleri konumu göstermektedir. Şekil 133a, sorunun en erken çözümünü göstermektedir. İğnenin, elmanın içini temsil eden dairenin içinden kesintisiz olarak geçmesi mantıklıdır. Ancak düz çizginin kaçınılmaz olarak bir yüzeyi değil de tek boyutlu bir nesneyi (iğne) göstermesinde bir belirsizlik vardır. Bir sonraki aşama olan b aşamasında çocuk, elmanın içine gizlenmiş iğnenin orta kısmını göstererek izdüşümsel temsile ilk eğilimini sergiler. (Küçük çocuğun gözünde bu, elmaya dışarıdan değen iki iğne resmi gibi görünür.) Ancak iğnenin konturda durma biçimiyle gösterildiği gibi, dairenin konturu hâlâ elmanın tüm yüzeyini temsil eder. Sonra c aşamasında kontur ufuk çizgisi hâline gelir ve dairenin alanı elmanın ön yüzünü temsil eder. Şeklin biraz işlenmesiyle bu, gerçekçi çözüm olan d'ye götürür. Bu son resim uzamsal olarak tutarlıdır, fakat a aşamasında iki boyutlu ortamda üç boyutlu kavramın esasları sunulurken sergilenen çarpıcı görsel netliği feda eder. İki boyutlu form ile üç boyutlu form arasındaki ayrım ancak resim düzlemini üç boyutlu uzayın bir sureti gibi gösteren şüpheli bir numara sayesinde başarılmıştır.

İki boyutlu görünüm izdüşümsel görünümden ayırt edilmediği sürece, düz resim düzlemi her ikisini de temsil etmeye yarar. Bu iki şekilde yapılabilir. Çocuk, resim düzleminin dikey boyutunu üst ve alt, yatay boyutunu ise sağ ve sol arasında ayrım yapmak için kullanabilir ve böylece "dikey uzamı" (yüksekliği) elde edebilir yahut "yatay uzamı" oluşturan bir zemin planında pusulanın yönlerini göstermek için iki boyutu kullanabilir (Şekil 134). İnsanlar, ağaçlar, duvarlar ve masa ayakları gibi dik duran nesneler dikey uzamda tipik şekilde net görünürken, bahçeler, sokaklar, masa tablaları, tabaklar ve halılar yatay uzamı gerektirir. İşleri daha da karmaşık hâle getiren nokta, dikey uzamda sayısız dikey düzlemden yalnızca birinin doğrudan temsil edilebilir olmasıdır, dolayısıyla resim bir evin ön yüzünü hesaba katabilir, ama onunla birlikte bir dolaylı temsil hilesine başvurmadan yan yüzleri hesaba katamaz. Benzer şekilde, yatay uzam masanın üstündeki tabakları gösterebilir ama aynı resimde masanın altında yatan köpeği gösteremez.



Şekil 133

"Mısır yöntemini" ele alırken, erken uzamsal temsil düzeyindeki bir sanatçının her nesne veya bir nesnenin her parçası için onu en karakteristik biçimde sunan cepheyi (yüzü) nasıl seçtiğini gösterdik. Burada sinemanın son derece sofistike ve gerçekçi tekniğinin, temel temsilin bazı çarpıcı etkilerini kendine mal etmesinden bahsedilebilir. Film, görsel dünyayı peş peşe gelen bir dizi kısmi görüşe ayırarak, örneğin, görsel bir ifadenin birimlerinin temelde eşit büyüklükte olduğu ilkesine geri dönebilmiştir. Bir kişinin kelebeği seyredişi gösterilirken, yakın çekim kelebeği kişi kadar büyük gösterebilir. Benzer şekilde, kamera açısındaki bir değişiklik, ekran görüntüsünün dikey uzamdan yatay uzama geçmesine neden olur, bu sayede izleyici önce yemek masasında oturan insanları yandan, bir saniye sonra da yemeğin üstten görüntüsünü görebilir. Mesafedeki veya açıdaki bir değişikliği uygun gören bu yöntem, zaman içindeki çekimlerin art arda gelmesiyle gerçekçi bir şekilde "doğrulanır". Gelgelelim izleyicinin fiilî deneyiminde, gözlem noktasındaki bu değişiklikler, bu şekilde apaçık algılanmaz. Esasen, izleyici bu görsel doğruluğun "gerçek hayattaki gibi" olup olmadığı konusunda endişe duymadan, şeyleri onlara en uygun büyüklük ve açıda sunuluyormuş gibi kabul eder. Elbette modern sanatta büyük ölçüde tüm gerçekçilik iddiası dürüstçe terk edilmiştir: Açıkçası görsel amaca uygun büyüklük ve açı ne ise nesneler ona büründürülmüştür.



Şekil 134

Eğitimsel Sonuçlar

Görsel formun en eski özelliklerinden bazılarını ele alırken imge yaratmanın her daim üzerine inşa edildiği bazı unsurları bozulmamış netlikleriyle göstermeye çalıştım. Ancak bu erken gelişimin anlaşılması, eğitimcinin öğrencilerinin çalışmalarını değerlendirmesine ve onlara yardımcı olmasına da yarar. Buradaki asıl mesaj, elbette çocukların, "ilkel insanların" vb. eserlerinin standartların altında, aşılması gereken bir şey olarak olumsuz manada değerlendirilmemesi gerektiğidir; "yetkin" sanat yolunda ne kadar acele edilirse o kadar iyidir anlayışı yanlıştır. Bu bölümün önceki sayfalarında şu tespitte bulunmuştuk: Müdahale edilmeden kendi hâline bırakıldığında görsel form muntazaman bir aşamadan başka bir aşamaya geçer ve her aşamanın kendi gerekçesi, kendi ifade kapasitesi ve kendi güzelliği vardır. Bu erken aşamalar birbirine bağlı olduğundan ve herhangi bir olgun başarının temelini oluşturduğundan, acele edilmeden hakkı verilerek geçilmelidir. Bu sadece çocuklar için değil, gelişmekte olan her sanatçı için geçerlidir. Nitekim Jean Cocteau, "Bir sanatçı basamak atlamaz," der; "şayet atlarsa, bu zaman kaybıdır çünkü daha sonra o atladığı basamağı tırmanması gerekecektir."

Bu bahsimizde, gerçekçi temsilden sapmaların eksikliklerden değil, ortamın gereklerine yönelik dikkat çekici, kendiliğinden bir duyarlılıktan kaynaklandığı da ortaya çıkacak. Öğretmen, bu imrenilecek doğal yeteneğin tezahürünü, sezgisel kararın kesinliğini, basitten karmaşığa mantıksal ilerlemeyi izlerken yapılacak en iyi şeyin, öğrencilerin kendi yollarını bulacaklarına inanarak onları kendi hâllerine bırakmak olup olmadığını kendine soracaktır. Hem zaten sanat, insanın kendi kendine öğrenebileceği ve öğrenmesi gereken becerilerden biri değil midir? Bir dereceye kadar bu kesinlikle böyledir. Öğretmenin yaptığı her münasebetsiz müdahale, öğrencinin kendi görsel muhakemesini şaşırtabilir veya kendi başına yapacağı daha yararlı bir keşiften onu alıkoyabilir. Bu bakımdan, merkezî perspektifin hilelerini öğreten eski kafalı öğretmen, çocuğa çiziktirmelerindeki rastlantısal halkaları boyatarak dolduran ilerici meslektaşından ya da ona şu uyarıda bulunan yeni tarz ilkelcilik yanlısından daha suçlu değildir: "Bu güzel bir resim ama ikinci sınıfta burun yapmıyoruz." Bir çocuğun "soyutlamalar" yapmasında ısrar etmek, onu gerçekçi temsiller yapmaya zorlamak kadar zararlıdır.

Bu durum eğitimin her düzeyinde geçerlidir. Etkileyici bir öğretmenin tarzını kopyalayan sanat öğrencisi, taklit edebileceği ama ustalaşamayacağı bir temsil biçimiyle mücadelesinde neyin doğru, neyin yanlış olduğu yolundaki sezgisini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Eseri onun gözünde inandırıcı ve hoş olmak yerine kafa karıştırıcıdır. O, artık her başarılı sanatçının koruduğu ve sonuç nesnel açıdan ne kadar karmaşık olursa olsun her ifadeye mümkün olan en basit şekli veren çocuksu dürüstlüğünü kaybetmiştir. Şimdiye kadar yazılmış en karmaşık bestelerden bazılarının bestecisi olan Arnold Schonberg, öğrencilerine eserlerinin onlar için elleri ve ayakları kadar doğal olması gerektiğini salık vermiştir. Eserleri kendilerine ne kadar basit görünürse, o kadar iyiydi. "Yazdığın bir şey sana çok karmaşık geliyorsa, sahiciliğinden hemen şüphe duysan iyi edersin!"

Yine de sanat öğretmeninin yapabileceği çok şey var. Diğer alanlardaki meslektaşları gibi, iki kolay kaçış yolu arasında bir rota tutturması gerekir: her şeyi öğretmek ve hiçbir şey öğretmemek. Gelişim aşamalarının incelenmesinden elde edilen en yararlı öneri, tüm öğretimin şu farkındalığa dayanması gerektiğidir: Öğrencinin görsel kavrayışı kendi ilkelerine uygun şekilde gelişir ve öğretmenin müdahalelerine, bireysel gelişim süreci o anda neyi gerektiriyorsa o kılavuzluk etmelidir.

Bulabildiğim en iyi örnek sanat tarihinden geliyor. Merkezî perspektif için geometrik formülün keşfi on beşinci yüzyılda birçok ressamın derinlik çizgilerini birbirine yaklaştırarak resimsel uzamı sezgiyle birleştirmeye çalışmasından sonra geldi. Dönemin resim ve gravürlerinde bu perspektif çizgilerinin nasıl ortak bir merkeze uzandığını, ona yaklaştığını veya resmin farklı bölümleri için nasıl ayrı odaklar oluşturduğunu gözlemlemek büyüleyicidir. Ortak bir kaçış noktası öngören geometrik formül, sezgiyle derinlemesine araştırılmış bir sorunun çözümünü sistemleştirdi sadece. Bunun için zaman elverişliydi.

Daha önceki herhangi bir tarihsel dönemde, geometrik püf noktanın öğretilmesi yıkıcı veya yararsız olabilirdi. Bireyin gelişimi için çok benzer bir şey geçerlidir. Öğretmen, kendisinden bir şeyleri uzama nasıl "geri göndereceğini" göstermesi için yalvaran öğrencinin hevesiyle birlikte kendi hevesini tatmin etmek için bilgisini iletmeye iştiyak duyar. Ancak bunlar, işin kendisinin taleplerinden kaynaklanmayan salt toplumsal dürtülerdir. Öğrenci itibarlı bir başarının standartlarını yakalamak ister

ve bu hoş amaca en az çabayla kısa sürede ulaşır. Bu tür sosyal dürtüler, öğrencinin görsel gelişim durumundan kaynaklanan bilişsel dürtülerden ayırt edilmelidir. Birincisi, ikincisi pahasına tatmin edilmemelidir.

Son yıllarda sanat öğretmenleri, geleneksel çizim ve modellemenin ötesine geçmek ve öğrencilerine birçok malzeme ve teknik hakkında bilgi vermek için haklı olarak çaba sarf etmektedirler. Bu sadece modern sanatçılarımızın pratikleriyle uyuşmakla kalmıyor, aynı zamanda öğrencilerin dikkatini canlı tutuyor ve onların araç gereç sevgisini yerli yerinde uygulamaya geçirmelerini sağlıyor. Özellikle ergenler teknolojiye sanattan daha fazla itibar kazandırıyor. Bununla birlikte, materyallerin, öğrenciyi kendi kavrayış düzeyinde görsel düzenleme işleri üzerinde çalışmaya zorlayacak ve bunu yapmasını mümkün kılacak şekilde seçilmesi ve kullanılması esastır. Görsel karmaşaya davetiye çıkaran veya aşırı zorluk veya karmaşıklık yaratan teknikler yıkıcıdır; keza öğrencinin özgül bir ortamın görsel özelliklerini tam anlamıyla keşfedemeyeceği kadar sık iş değiştirme uygulaması da öyle. Üstelik sınıfın dışında dikkat dağıtıp haddinden fazla verimsizliğe yol açan birçok faktör de mevcut.

Sanatçının ve sanat eğitimcisinin kendi alanını kendi kendine yeten, kendi kurallarına göre yönetilen ve kendi amacına adanmış bir alan olarak düşünmesi doğaldır. Bununla birlikte müfredatın bir alanında görsel form duygusunu geliştirmeyi ummak, eğer bu duygu ihmal edilirse, hele hele başka bir yerde suistimal edilirse beyhudedir. Başka bir kitapta bu hususu şöyle dile getirmiştim: "Çocuğun özgür sanat eserinin hâlâ görece basit geometrik şekiller içerdiği bir gelişim düzeyinde, sanat öğretmeni öğrencilerinin erken görsel kavrayış aşamasına saygı duyabilir, fakat coğrafya sınıfında aynı çocuklar, belki aynı öğretmen tarafından, Amerika Kıtası'nın kıyı şeritlerini veya nehirlerin irrasyonel kıvrımlarını -ne algılanabilen ne anlaşılabilen ne de hatırlanabilen şekiller- izlemeye zorlanabilir. Bir lise öğrencisinden mikroskop altında gördüğü şeyi kopyalaması istendiğinde, öğrenci mekanik bir şekilde yalnızca doğruluğu ve düzgünlüğü yakalamayı amaç edinemez. Verilen numunede neyin önemli olduğuna ve hangi tür ilgili şekillerin temsil edildiğine karar vermesi gerekir. Bu nedenle çiziminin reprodüksiyon olması mümkün değildir; az çok aktif ve zekice gördüğü ve anladığı şeyin bir sureti olacaktır. Zekice görme disiplini sanat atölyesiyle sınırlandırılamaz; görsel duyu ancak müfredatın diğer alanlarında köreltilmediğinde ve karıştırılmadığında başarılı olabilir. Bir körlük

okyanusunda bir görsel eğitim adası kurmaya çalışmak nihayetinde kendi kendini baltalar. Görsel düşünme bölünemez."

Son olarak, elinizdeki kitaba dair bir sınırlamaya işaret etmek gerekir. Zihnin bilişsel işlevlerinden türeyen görsel düzenlemeden ve buluştan bahsediyoruz; söz konusu işlevler dış dünyanın duyusal algısı, görsel ve entelektüel düşünme faaliyeti içinde deneyimin detaylandırılması, deneyimin ve düşüncenin bellekte korunmasıdır. Bu açıdan bakıldığında resimsel çalışma, şeyleri saptama, anlama ve tanımlama işi, ilişkileri inceleme ve artan karmaşıklık düzeni yaratma için bir araçtır. Öte yandan bilişsel işlevlerin tüm kişiliğin hizmetinde olduğunu unutmamalıyız. Psikologların teşhis veya tedavi amacıyla görsel deneyimleri kullanırken vurguladıkları gibi, bilişsel işlevler tutumları yansıtır ve arzuları yerine getirir. Bazı sanat eğitimcileri de aynı şeyi yaparak, görsel algı ve temsil koşullarından türeyen pek çok özelliği "duygusal" diye yorumlamışlardır.

Literatürde bol miktarda örnek mevcut; ben kendimi biriyle sınırlayacağım. Sanat eğitimi üzerine olan kitabında Herbert Read, beş yaşından küçük bir kız tarafından yapılan bir çizimi yorumlar. Bir kaplanın gövdesi yatay bir çizgiyle, bacaklar da iki dikey çizgiyle çok basit bir şekilde temsil edilmiş. Bu çizgiler, kaplanın derisini temsilen çizilmiş kısa çizgilerle çakışmakta. Read, resmin "tamamen içe dönük, inorganik" temelinden bahsediyor. Çocuğun, sahip olabileceği herhangi bir kaplan imajını hiç önemsemediğini belirtiyor; "kaplana ilişkin algısal farkındalığına veya kavramsal bilgisine [... tekabül etmeyen] ifadeli bir sembol yaratmıştır." Aslında resim, ortalama bir çocuğun tam da bu şekilde bir hayvanı temsil edeceği yatay-dikey aşamanın tipik bir örneğidir. Çoğu zaman bu aşamada organik şekil ile inorganik şekil arasında hiçbir ayrım mümkün değildir; düz çizgiler her ikisini de temsil eder. Bu tür resimlerin içeriği yetersizdir, çocuk gözlemleyemediği ve gözlemlerini kullanamadığı ya da buna isteksiz olduğu için değil, temsilin ilk aşamasının ona gördüklerinden çoğunu kullanmasına olanak tanımadığı için. Bizim örneğimizdeki çocuğun içine kapanık olup olmadığı sadece çizimine ve yaşına bakılarak belirlenemez. İçe dönüklük, formun farklılaşmasını geciktirebilir, ama farklılaşmamış form tek başına kendisi içe dönüklüğü ima etmez. Aynı çizimi, hayvanların görünüşü ve davranışlarıyla tutkuyla ilgilenen dışa dönük bir çocuk da yapabilir.

O hâlde burada kişilik faktörlerine yapılan tek taraflı vurgu, aslında çocuğun bilişsel gelişim aşamasından ve resimsel ortamın özelliklerinden kaynaklanan kişisel özelliklerin yanlış yorumlanmasına yol açar. Buna karşın, bilişsel yanlara aynı ölçüde tek taraflı bir odaklanma, genç organizmanın yalnızca algısal ve zihinsel gelişimle meşgul olduğu ve zihnin yalnızca dış dünyanın şekillerini gitgide daha karmaşıklaşan bir düzeyde ele alan bir tür işlem mekanizması olduğu izlenimini yaratabilir. Elinizdeki kitap, diğerlerinin bıraktığı bazı boşlukları doldurmaya çalışarak, daha geniş çaplı bir anlayışa katkıda bulunmayı amaçlıyor. Yarının eğitimcisi, düşünen ve algılayan zihni, tüm insan varlığının özlemleri, tutkuları ve korkularıyla etkileşim içinde irdeleyebilmelidir.

Kişilik faktörlerine yapılan vurgu, bazı sanat eğitimcilerini formun doğruluğunu destekleyen tekniklere şüpheyle bakmaya sevk etti. Bu eğitimciler eski moda kalemin yerine, spontane darbeyi, fevri ışıklandırmayı, amorf rengin ham etkisini besleyen malzemeler koydular. Ansızın içten gelen ifade elbette arzu edilir bir şeydir, fakat ifade, görsel düzenlemeye müdahale ettiğinde kaotik hâle gelir. Geniş fırçalar ve şövaleden damlayan boyalar, çocuğu, ruh hâlinin tek taraflı bir resmini yaratmaya zorlar; yapmasına izin verilen resim türünün sonuçta içinde bulunduğu ruh hâlini etkileme olasılığı göz ardı edilemez. Hiç kuşkusuz, modern yöntemler, çocuğun zihninin, sivri uçlu bir kalemle modelleri kopyalamasına yönelik geleneksel yöntemle engellenen veçhelerine bir çıkış yolu sağlamıştır. Ne var ki çocuğun resim çalışmasını, gerçekliği gözlemlemesini netleştirmek ve odaklanmayı ve düzen yaratmayı öğrenmek için kullanmasını engellemek de aynı derecede tehlikelidir. Şekilsiz duygu, eğitimin arzu edilen nihai sonucu değildir, bu nedenle onun aracı olarak kullanılamaz. Sanat odasının donanımı ve sanat öğretmeninin zihni, her çocuğun her an bütün benliğiyle hareket etmesine olanak tanıyacak kadar kapsamlı ve değişken olmalıdır.

Heykelde Formun Doğuşu

Bu bölümde açıklanan görsel geliştirme ilkeleri o kadar esaslıdır ki bunlar, yalnızca çizim ve resimdeki şekillere uygulanmaz. Söz konusu ilkeler muhtemelen renk kullanımını da belirler. Erken sanat, birkaç ana renkle, özellikle de şekilleri birbirinden ayırmaya yarayan ama onları birbirine

bağlamayan üç ana renkle en iyi işleri çıkarır. Karışık renkler daha karmaşık karşılıklı ilişkileri ortaya çıkarır. Aynı şekilde, nesnelerin ve alanların homojen renklendirilmesi, bir şekil içinde çeşitli renklere boyanmış parçaların birleştirilmesinden veya kasıtlı renk değişimlerinden daha erken bir aşamaya aittir. Bu alanda daha kesin bilgiler elde etmek için daha fazla araştırmanın yürütülmesi gerekir.

İlkelerimiz tiyatro, koreografi, film ve mimari gibi görsel sanatlara daha doğrudan uygulanabilir. Münferit sahne yönetmeninin veya koreografın gelişiminde olduğu kadar üslupların tarihinde de belki simetrik düzenlemeler, ön cepheden ve dikdörtgen uzamsal yönelimler tercihiyle veya basit geometrik şekillere göre gruplandırmayla ayırt edilen erken dönem kompozisyon formları var mıdır? Farklılaşmanın adım adım bu formlardan gitgide daha karmaşık kavrayışlara ilerlediği gösterilebilir mi? Mimaride, basit dairesel ve dikdörtgen planlardan daha girift planlara geçişleri, birleşik bloğun ve duvarın kademe kademe parçalanmasını, simetrik cepheden sapmayı, eğik yönelimin ve gitgide daha düzenli eğrilerin ortaya çıkışını göstermek mümkündür.

Üç boyutluluk daha karmaşık ilişkiler sağlasa da heykel kesinlikle aynı tarife uygundur. Teknik nedenlerden dolayı, çocukların heykel çalışmalarının ilk aşamalarını belgelemek zordur. Kil ve benzeri malzemeleri işlemek ve yapıların çökmesini engellemekle ilgili mekanik problemler, çocuğun, zihnindeki şekilleri oluşturmasını zorlaştırır; ayrıca çocukların çalışmalarının pürüzlü yüzeyleri fotoğraflarda kötü çıkar. Bu nedenle aşağıdaki analizler, yetişkinlerin erken dönem heykel çalışmaları ile gösterilmektedir.

Doğanın üç boyutlu nesnelerinin heykelde temsil edilmesinin kâğıt veya tuval üzerindeki temsile göre daha kolay olduğu varsayılabilir çünkü heykeltıraş hacimlerle çalışır, dolayısıyla iki boyutlu bir ortamda üç boyut yaratma sorunuyla karşı karşıya kalmaz. Aslında bu, bir noktaya kadar doğrudur çünkü kil topağı veya taş parçası heykeltıraşa sadece maddi olarak üç boyut sağlar. Onun hâlâ üç boyutlu organizasyon kavramını adım adım edinmesi gerekir. Uzamda ustalaşma işinin heykelde resim sanatında olduğundan daha zor olduğu pekâlâ savunulabilir; bunun nedeni ile üç boyutlu üç taş oyunu oynamanın iki boyutlu versiyonundakinden daha yüksek seviyede bir görsel zekâ gerektirmesinin nedeni aynıdır.

Çocuk ilk dairesini çizdiğinde henüz iki boyutlu uzamda ustalaşmamış, sadece kâğıt üzerinde bir parça alan oluşturmuştur. Ortamın biçim-

sel olanaklarına gerçekten hâkim olduğunun söylenebilmesi için çeşitli açısal ilişkileri ayırt etme sürecinden yavaş yavaş geçmesi gerektiğini gördük. Benzer şekilde, ilk kil topağına şekil vermek, üç boyutlu düzenlemeyi başarabildiği anlamına gelmez. Bu ne şekli ne de yönü ayırt etmeyen en temel form kavramını yansıtır sadece. Çizimde olup bitenlerle benzerlik kurarak yargıda bulunacak olursak, "ilksel topak" herhangi bir yekpare nesneyi -bir insan figürü, bir hayvan, bir ev- temsil edecektir. Bu aşamanın çocukların yapıtlarında var olup olmadığını söyleyemem, sanat tarihinde de bir örneğine rastlamadım. En yakın örnekler şişman kadınların küçük Paleolitik taş figürleri gibi görünüyor; bunların en çok bilineni ise "Willendorf Venüsü"dür. Yuvarlak kafaları, karınları, göğüsleri ve kalçalarıyla bu figürler, gerçekten de insan şekline uyacak biçimde değiştirilmiş küre kombinasyonları olarak tasarlanmış gibi görünüyor. Obezitelerinin yalnızca analık ve doğurganlık sembolleri olmaları ve tarih öncesi erkeğin şişman kadınları tercih etmesiyle mi; yoksa küresel aşamadaki erken form anlayışının bir tezahürü olarak mı açıklanacağı merak konusudur.

Çubuklar ve Levhalar

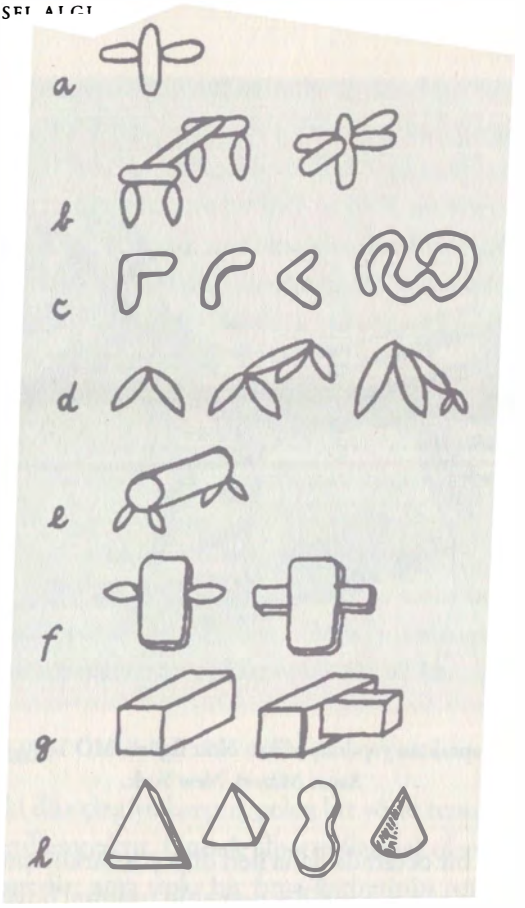
Heykelde çizimdeki düz çizgiye karşılık gelen bir yönü temsil etmenin en basit yolu çubuk kullanmaktır. Çubuk elbette fiziksel olarak her zaman üç boyutlu bir nesnedir; ama tıpkı bir fırça darbesinin genişliğinin eski çizim ve resimde "hesaba katılmadığı" gibi, heykeldeki çubuk da esasen yönü ve uzaklığı dikkate alan tek boyutlu anlayışın ürünüdür. Bunun iyi örnekleri MÖ 2000 yılında Kıbrıs ve Miken'de yapılan pişmiş toprak figürler arasında bulunabilir. (Şekil 135). Bu figürlerde insan ve hayvanların vücutları -bacaklar, kollar, burunlar, kuyruklar ve boynuzlar- kabaca aynı çapta çubuk benzeri birimlerden yapılmıştır. Çubuk öğeler ayrıca Yunanistan'da MÖ 8. yüzyıl civarında yapılmış Geometrik Dönem'e ait küçük bronz heykellerde de bulunur. Çocuklar, kil ve oyun hamuru figürleri için sosis benzeri çubuklar yaparlar. Muhtemelen bu aşama, evrensel olarak modellemenin başlangıcında mevcuttur. Bu aynı zamanda, metal çubukların uzamda girift düzenlemelerle bir araya getirildiği çok incelikli modern heykel yapılarını da üretmiştir.



Şekil 135. Pişmiş topraktan yapılmış Miken öküz figürü. MÖ 1400-1100. Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

Üç boyutlu bir ortamda daha ileri düzeyde farklılaşmayı tanımlamak için iki terime ihtiyacımız var. Bir nesnenin uzamsal boyutları, kendi şekline (nesne boyutları) ve uzamda yarattığı örüntüye (uzamsal boyutlar) atıfta bulunur. Bu nedenle bir tel halka, çubuğa benzer veya bir nesne olarak tek boyutludur ama uzamda bir örüntü olarak iki boyutludur.

Çubukların en basit kombinasyonu, iki uzamsal boyuttaki örüntülere yol açar - yani, ilk başta dik açı ilişkisiyle sınırlı kalan, tek düzlem içinde bir düzenleme (Şekil 136a). Daha sonra birden fazla düzlemi kaplayan örüntülerde üçüncü boyut eklenir (b). Burada yine en eski ilişki dik açı ilişkisidir. Yönelimin daha da farklılaşması, iki veya üç boyutta birimler arasında eğik bağlantıları (d) ve eğilme ve bükülmeyi (c) sağlar. Birimlerin uzunlukları, tıpkı çizimde gözlemlediğimiz gibi, muhtemelen ilk başta farklılaşmamıştı. Uzunluk ayrımları ancak kademe kademe ortaya çıkar.

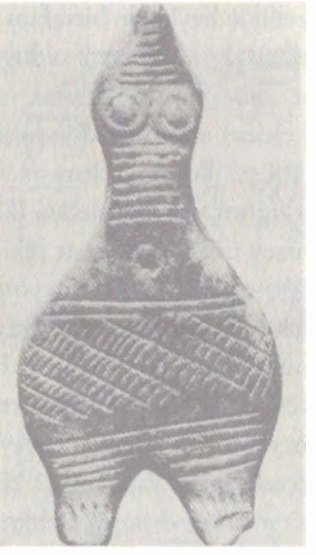


Şekil 136

Yukarıdaki örneklerde, sadece uzamsal boyutlar değiştirilirken nesne boyutu sabit tutulmuştur. Şekil 136e'de dairenin çevresinde bir fark yaratılarak nesnenin şekli mümkün olan en basit yolla değiştirilmiştir: Gövde, bacaklardan daha kalındır. Şekil 136f iki boyutlu bir şekil olan levhaları devreye sokar ve g'nin kübik formlarında üçüncü nesne boyutu, sadece fiziksel olarak mevcut olmaktan ziyade görsel anlayışın aktif bir parçası hâline gelir. Son olarak, h'de iki veya üç boyutlu birim içinde bir şekil farklılaşmasını görüyoruz; a-e'de farklılaşmamış nesneler için gösterilen uzamsal yönelim ve büyüklükteki değişimlerin, daha karmaşık olan bu nesnelere de uygulanabileceği ve bunun da hatırı sayılır ölçüde karmaşık kompozisyonlara yol açacağı anlaşılmaktadır.

Nesne boyutları özellikle heykelde birtakım zor problemler yaratır. Bir top, merkezî bir noktaya göre simetrik olduğu için her yönden aynı görünür. Bir çubuk, bir silindir veya bir koni, merkezî bir eksene göre simetriktir, bu nedenle ekseni etrafında döndürüldüğünde görünüşünü değiştirmez. Fakat bu basit şekiller, heykeltıraşın ihtiyacını uzun süre karşılamaz. Özellikle insan figürü, çok geçmeden iki boyutta simetrik olan ve dolayısıyla düz bir yüzey üzerine en basit şekilde işlenen örüntülerin temsilini gerektirir. Yüz örneğini ele alalım. Baş bir küreyle temsil edilirse, yüz hatları onun yüzeyine çizilebilir. Ne var ki bu çözüm oldukça yetersiz görünebilir. İlkin, kürenin yüzeyinde, şekli böyle bir ayrımı oldukça keyfî kılan bir yan seçilir; ayrıca yüzün iki boyutlu simetrisi, daha basit olan düz yüzeyden ziyade eğri bir yüzey üzerine işlenir. Aynı şey bir bütün olarak insan vücudu için de geçerlidir. Ne yapılabilir? Yüz söz konusu olduğunda, en basit çözüm onu tamamen dışarıda bırakmaktır. Bunun örnekleri Paleolitik "Venüs" figürleri arasında bulunabilir. Örneğin Willendorf kadınının başı simetrik şekilde saç örgüleriyle çevrilidir ama yüzü yoktur. Bunun kısmen veya tamamen görsel basitlik mantığına müdahale etmekten kaçınmak için yapıldığını tahmin edebiliriz.

Başka çözümler de var elbette. Küreden bir dilim kesilebilir ve yüz, elde edilen dilim düzleme yerleştirilebilir. Maska benzeyen bu türden düz yüzler, erken dönem heykel üsluplarında, Afrika figürlerinde ve Japonların pişmiş topraktan yaptıkları heykellerinin yanı sıra Batılı sanat öğrencilerinin ilk heykel portre denemelerinde sıkça görülür. Picasso bazen iki parçayı bir araya getirerek bir baş oluşturmuştur: yüzü taşıyan düz dikey bir yüzeye iliştirilmiş küresel bir hacim. Başın veya figürün tamamını düzlüğe indirgeyerek sorun daha radikal bir şekilde çözülebilir. Şekil 137, vücudun ön simetrisinin en basit şekilde iki boyutlu formda verildiği bir Hint figürünü göstermektedir. Truva ve Kiklad Adaları'nda bulunan küçük taş heykellerin en ilkel çeşidi dikdörtgen mermer levhalardan yapılmıştır ve keman şeklindedir. Önden ve arkadan görünümler bir miktar kabartma izlenimi verse bile üç boyutlu bir kavramın aktif bir parçası olarak kabul edilebilecek bir yan görünüme henüz rastlamıyoruz. Aynı kültürde iki ve tek boyutlu formun birleşimleri vardır; örneğin, vücudun gövdesi önden düz bir yüzeyken, baş ve bacaklar daha önceki bir aşamanın vazoya benzeyen farklılaşmamış yuvarlaklığını taşır.



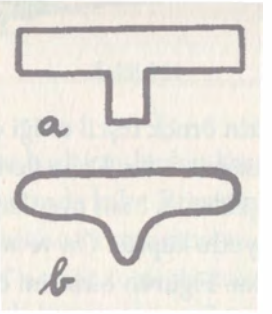
Şekil 137. Hint figürü. Boston Güzel Sanatlar Müzesi.

Vücudun bazı kısımları ön düzleme sığmaz: burunlar, göğüsler, penisler, ayaklar. Bu sorunun kökten çözümü Şekil 138'de soldaki figür tarafından tutulan bebeğin kafasında bulunabilir. Baş bir baltanın ağzı gibi basıktır ama gözlerle birlikte burun âdeta yanlamasına çizilmiş gibidir.



Şekil 138. Kıbrıs heykelcikleri. Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

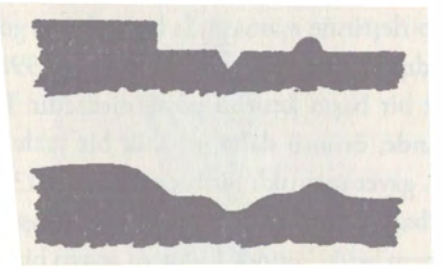
Dikdörtgen birleştirme aşamasında burunlar ve göğüsler ön düzlemden diklemesine dışarı doğru çıkıntı yapar. Şekil 139a, burnu dik açıyla çıkıntı yapan düz bir başın kesitini göstermektedir. Daha ileri düzeyde farklılaşma sürecinde, örüntü daha organik bir şekle (b) büründürülüp yumuşatıldığında, gayet mantıklı bir biçimde Şekil 138'deki Kıbrıslı heykelciklerin kuşun başına benzeyen garip başlarına ulaşırız; bu da diğer kültürlerin erken dönem heykellerinde bulunan apayrı bir çözümdür belki de.



Şekil 139

İlkel heykelciliğin katı ön yüz simetrisi yavaş yavaş terk edilir. Bununla birlikte, Mısır ve erken dönem Yunan sanatında bile simetri o kadar belirgindir ki Julius Lange onu bu arkaik üsluplardaki heykel kompozisyonun temel yasası olarak tanımlamıştır.

Çizimde olduğu gibi, figürün farklılaşması sadece ana kaideye birimlerin eklenmesiyle değil, aynı zamanda dâhili alt bölümlemeyle de gerçekleşir. Şekil 137 ve 138'de giysiler çiziklerle temsil edilmektedir. Aynı zamanda bu erken dönem figürleri, alt bölümlere ayırmanın, çiziktirmeden üç boyutlu daha heykelsi bir yönteme nasıl evrildiğini gösterir. Çizim tekniğinden kalma çiziklerin yerini şeritler alır. Gözlerin ana hatlarını oluşturmak için yüzeye şeritler çizilir. Genç erkeklerin işlendiği arkaik Yunan heykellerinde (MS 6. yüzyıl), bu tür şeritler, örneğin, göbek ile uyluk arasındaki ayrım çizgisini işaretlemek için kullanılır. Salt ayrım çizgilerinden ziyade köşeli adımlar, çıkıntılı göğsü mideden ayırır. Bu şeritler giderek daha pürüzsüz hâle gelir ve zemin düzlemi ile kaynaşır; çizikler, ağız veya göz çukuru gibi şeyleri temsil eden boşluklara dönüşür. Süreğen bir kabartma (rölyef) ayrı birimlerin birleşiminden kademe kademe gelişir. Şekil 140, bu gelişimi iki şematik bölümle göstermektedir.



Şekil 140

Küp ve Yuvarlak

Kikladik mermer heykellerin örnek teşkil ettiği düz figür, insan vücudunu iki nesne boyutunda tasavvur eder. Daha ileri düzeyde ayrım, üçüncü nesne boyutunu ekler. Bu şeklin en basit uygulaması, uzayın üç yönünün dik açılarda kesiştiği üç boyutlu küptür. Ön ve arka düzlemlere ek olarak, artık iki yandan görünüş var. Figürün birbirini dik açıyla kesen dört ana görünümden görsel inşası, ilkin Emanuel Lowy tarafından arkaik Yunan heykeli için bir yasa olarak formüle edildi. Bununla birlikte söz konusu yasa daha genel anlamda erken gelişimin bu özgül aşamasındaki tüm heykeller için geçerlidir. İnsan vücudunun veya hayvanın süreğen yuvarlaklığı, bağımsız ve nispeten müstakil kısmi görünüşlere yani ön yüz, yandan görünüşler ve sırt gibi en kolay algılanabilen veçhelere bölünür. Bu, heykeltıraşın herhangi bir anda, gözlem noktasını değiştirmeden inceleyebileceği nispeten kapalı bir kısmi kompozisyon üzerine odaklanmasını mümkün kılar. Önce önden görünüş üzerinde, daha sonra yandan görünüş üzerinde vb. çalışabilir. Görünüşlerin birleştirilmesi, sürecin ikincil aşamasına bırakılır.

Dört görünüşün bağımsızlığı, en çarpıcı biçimde Asur saraylarının bekçisi olarak görev yapan kanatlı boğalar ve aslanlarda resmedilmiştir (Şekil 141). Önden bakıldığında bu hayvanların simetrik iki ön bacağın hareketsiz durduğu görülür. Yandan görünüş yürüyen dört bacağı gösterir. Bu demektir ki eğik bir görüş açısından baktığımızda toplam beş bacak sayarız. Fakat birbiriyle ilişkisiz unsurları bu şekilde birbirine eklemek, amaçlanan kavramı ihlal etmektir. Asurlular için önemli olan, her bir görünüşün kendi içinde eksiksiz olmasıydı.



Şekil 141

Heykel sanatına yeni başlayan herkes kaçınılmaz olarak küp kavramının sadeliğinin etkisi altında kalır. Rönesans Dönemi'nde elde edilen türden bir yuvarlaklık lehine onu terk etmeye çalıştığında, aynı zamanda kendi içindeki "Mısırlıyı" aşmak zorunda kalır. Dahası, her zaman çalışmasının bir yanını, belirli bir gözlem noktasından göründüğü şekliyle bitirmenin cazibesine kapılacak, ama figürünü çevirdiğinde önceki görüşünün ufkunun artık bir sınır olarak geçerli olmadığını keşfedecektir. Sonuçta karşısında beklenmedik kırılmalar, çıkıntılar ve figürün etrafında dönmek yerine uzama fırlayan eksik düzlemler bulacaktır. Toplam hacmi süreğen bir bütün olarak düşünme yeteneği, üç boyutlu uzamı geç dönemde kavramanın bir işaretidir. Bunun, ilksel yuvarlağın şekillendirilmesinde zaten başarıldığını varsaymak yanlış olur. Doğrusu, Michelangelo veya Bernini'nin figürlerinin hakiki yuvarlaklığına ulaşmak için tek boyutlu çubuktan kademeli gelişmenin ve düz ve kübik cisimler yoluyla adım adım farklılaşmanın kaydedilmesi gerekiyordu.

Barok heykelde iyi tanımlanmış yanlar bölümlere terk edilmiştir ve bazen tek bir ana görünüş bulmak imkânsızdır. Her yan, sürekli değişen formun ayrılmaz bir parçasıdır. Eğik kısaltmaya yapılan vurgu, bakışın durmasını engeller. Herhangi bir gözlem noktasından, düzlemler verili görüşün ötesine geçer ve bitmeyen bir konum değişimini gerektirir. Vida figürü, Trajan veya Marcus Aurelius'un Roma sütunlarının etrafında dönen resimli kabartma şeritlerinde en basit uygulamasını bulan temel yapısal modeldir. Onun karakteristik bir örneği, Michelangelo'nun Roma'daki Santa Maria Sopra Minerva Kilisesi'ndeki [Hz.] İsa figürüdür. Figürün

her parçası bir sonrakine eğik şekilde konumlandırılmıştır, böylece herhangi bir yandan bakıldığında parçalardan birinin düzlüğü diğerlerinin eğikliğiyle dengelenir. Bu, tüm vücudun vida benzeri bir dönüşüne katkıda bulunur. Lomazzo'nun dediğine göre, Michelangelo öğrencilerine figürlerini "yılankavi" yapmalarını tavsiye etmiştir.

Bu figürlerin üslubunun Mısırlı veya Afrikalı oymacının daha basit küplerinden daha yüksek bir sanatsal niteliğe sahip olmadığını belirtmeye gerek yoktur. Sadece daha karmaşık bir üsluptur bu ve bitmeyen senfonik akışın zenginliği eğitimli gözü büyülese de bunun için çabalayan sanatçı, kontrolü kaybetme ve doğanın görsel açıdan akıl almaz çok biçimliliğine veya amorf taklitlerine varma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Sanatçı, organik aşamalar dizisi aracılığıyla kademe kademe karmaşık forma ulaştığında, gözünün düzenlemeyi öğrendiğinin ötesine asla geçmediğinde ve üstesinden gelemeyeceği hiçbir şeye el atmamaya alıştığında söz konusu tehlike ortadan kalkar. İster gerçekçilik isterse de kübizm olsun, epey farklılaşmış bir üslup, hazırlıksız öğrenciye vaktinden önce aşılandığında tehlike çok büyür. Geç döneme ait bir kültürün incelikli tezahürlerine giden yolda kestirme yollar yoktur.

Karmaşıklığın diğer geç aşamalarından sadece bir tanesinden bahsedeceğim. Heykel tarihi boyunca katı blok ile onu çevreleyen boş alan arasında açık bir ayrım vardır. Figür düz veya konveks düzlemlerle sınırlanmıştır ve kolları gövdeden ya da bacakları birbirinden ayıran delikler ana hacmin sıkılığını bozmaz. Önümüzdeki bölümde, içbükey formun devreye girmesinin uzamı nasıl figür alanına çektiğini ve bu sayede figür ile boş uzam arasındaki temel ayrımı nasıl aştığını gösterme fırsatım olacak. Sonra blok parçalanmaya başlar, ta ki yüzyılımızda boş uzam tarafından çevrelenmesinin yanı sıra bu uzamı çevreleyen heykelle karşılaşılana değin.

5
UZAM

Geometri bize herhangi bir cismin şeklini ve herhangi bir anda nesnelerin birbirlerine göre konumlarını tanımlamak için üç boyutun yeterli olduğunu söyler. Şekil ve konumdaki değişiklikler de dikkate alınacaksa, uzayın üç boyutuna zaman boyutunun da eklenmesi gerekir. Psikolojik açıdan, bilincin başlangıcından itibaren uzay ve zamanda özgürce hareket etmemize rağmen, sanatçının bu boyutları aktif olarak kavramasının, farklılaşma yasasına uygun olarak adım adım geliştiğini söyleyebiliriz.

Birinci boyut aşamasında, uzama dair anlayış çizgisel bir yol ile sınırlıdır. Şekil henüz tanımlanmış değildir. Yalnızca görece konumları ile tanımlanan cisimsiz varlıklar, mesafeleri, görece hızları ve geliş-gidiş gibi iki yön arasındaki farklılık açısından tasavvur edilebilir. Bu temel uzam kavramıyla sınırlı bir zihin sahiden de ilkel kalacaktır. Dar bir yarığın arkasında olup biteni algılayabilmekten öteye geçemez.

İki boyutlu bir kavram, iki büyük zenginlik getirir. Birincisi, uzamda genişleme ve dolayısıyla büyüklük ve şekil çeşitliliği sağlar: küçük şeyler ve büyük şeyler, yuvarlak, köşeli ve son derece düzensiz şeyler. İkincisi yalın uzaklığa yön ve yönelimdeki farklılıklarını ekler. Şekiller, işaret ettikleri birçok olası yöne göre ayırt edilebilir ve birbirlerine göre konumları sonsuz çeşitlilik gösterebilir. Hayal gücü zengin bir kaykaycının çizebileceği eğriler gibi, her yönde hareket artık tasavvur edilebilir.

Son olarak, üç boyutlu uzay tam bir özgürlük sunar: algılanabilir herhangi bir yönde uzanan şekil, nesnelerin sınırsız çeşitlilikte düzenlemesi

ve bir kırlangıcın bütün hareketleri. Görsel tahayyül bu üç uzamsal boyutun ötesine ulaşamaz; yelpaze ancak zihinsel inşa ile genişletilebilir.

Kendi özel amacımız doğrultusunda bu gerçekleri görsel temsile uygularsak her şeyden önce, salt tek boyutlu bir performansın normal insan zihni için gerçekleştirilemez göründüğünü görürüz. Karanlıkta ileri geri hareket eden bir ışık noktası veya boş bir ekranda hareket eden tek bir nokta bile tüm uzayda ve bu uzayla ilişki içinde hareket ediyormuş gibi algılanır. Aynı şekilde bir kâğıda çizilen tek bir çizgi de basitçe kendisi olarak görülemez. Her şeyden önce o, her zaman etrafındaki iki boyutlu uzamla ilişkilidir. Bu boş ortamın genişliğine ve ayrıca şekline bağlı olarak çizginin görünümü değişir. Dahası, çizgiyi tastamam düz bir düzlemde görmenin de bir yolu yok gibi görünüyor. Doğrusu o, kesintisiz bir zeminin önünde (veya içinde) uzanıyormuş gibi görülür. Şekil 142, boş uzamın önünde aktif hâldeki nokta ve çizgi çeşitlerini göstermektedir.



Şekil 142. Paul Klee. *The Script*, 1940. Curt Valentin'in izniyle.

O hâlde ilk şaşırtıcı keşfimiz dümdüz ve iki boyutlu görüntü diye bir şeyin olmadığıdır. Bu noktada Piet Mondrian'ın mücadelesini hatırlıyoruz. Kendisi yaşamının son yıllarında fiziksel konulara, hatta homojen düz şeritler hariç herhangi bir şekle yapılan tüm göndermelerden vazgeçmişti. Ancak kendisinin üstesinden gelemediği bir şey kalmıştı görsel dünyadan: nesneler ve onları çevreleyen boş uzay arasındaki ayrım. Kendisi ne kadar uğraşırsa uğraşsın, fiziksel gerçekliğin bu temel özelliği varlığını sürdürdü.

Çizgi ve Kontur

Çizgi kendini temelde üç farklı şekilde sunar: nesne çizgisi, tarama çizgisi ve kontur çizgisi. Klee'nin tablosunda çizgiler, sanki demire işlenmiş veya başka bir katı malzemeden yapılmış gibi tek boyutlu nesneler olarak algılanır. Birbirleriyle kesişirlerse ya odun ateşi için üst üste yığılmış çubuklar gibi bağımsız nesneler olarak kalır ya da dalları hayvanların eklemlerine veya ağaç dallarına benzeyen daha karmaşık nesneler oluşturmak üzere birleşir.

Çizgilerin görsel birleşimi, basitlik yasasına uyar. Birleşim ayrı ayrı çizgilerin toplamından daha basit bir şekil ürettiğinde birleşik bir bütün olarak görünür. Bu tür bir basitliğin uç bir örneği, "gölgeleme" diye adlandırılan bir teknikle elde edilir: Birbirine çok yakın paralel çizgilerden oluşan bir grup, uyumlu bir yüzey oluşturmak için bir araya gelerek son derece basit bir genel örüntü yaratır. Çizgiler, tekil nesneler olmaktan çıkar ve *tarama çizgileri* olarak işlev görür. Lineer bir ortamda yüzey oluşturmanın bu yolu, çizim, gravür ve ahşap baskılarda kullanılır. Şekil 109'daki Dürer'e ait gravürün detayı, bir yüzey derinliğinin bükülmesini temsil etmek için paralel tarama çizgilerinin eğriliğinin nasıl kullanıldığını göstermektedir. Birden fazla yönde bükülmeyi göstermek için, örneğin bir eyer şeklinde, paralel çizgilerden oluşan birkaç küme birbiriyle kesişecek şekilde çizilebilir.

Tarama çizgileri heykelde de kullanılabilir. Naum Gabo ve Antoine Pevsner paralel iplerden oluşan yüzeylerden şeffaf deniz kabukları yaptılar; keza Picasso ve Henry Moore da ara sıra aynısını yapmıştır. On sekizinci yüzyılda William Hogarth, *Analysis of Beauty* [Güzelliğin Tahlili] adlı kitabında hacimlerin çizgi sistemleriyle yorumlanmasını önerdi: "Bu tür çizgilerden oluşan içi boş formlar göze son derece güzel ve hoş görünüyor; çoğu durumda katı isimlerden daha fazla güzel bir görünüm sunuyor." Moholy-Nagy, bu bağlamda, zeplinler ve radyo kuleleri gibi belirli teknolojik yapıların iskeletlerine işaret etti. Ahşabın doğal damarı, gözün heykel şekillerini yorumlamasına yardımcı olur. Fiziksel ortamda, ağaçlıklı yollar, telgraf direkleri, çitler, jaluziler ve onların gölgelerinin yanı sıra çeşitli mimari ızgaralar, lineer birimleri benzer örüntüler içinde birleştirir.

Şimdi üçüncü tür çizgiye geçelim: kontur çizgisi. Kapalı bir halka çizersek, örneğin bir daire, sonuç çeşitli şekillerde algılanacaktır; özellikle

şu iki yorumdan biri öne çıkacaktır: Şekil, yerde duran bir tel parçası gibi görünebilir; yani onu bir nesne çizgisi olarak görürüz. Klee örneğimizin gösterdiği gibi, bu tür boş halkalar, diğer nesne çizgileriyle birlikte görüldüklerinde gayet kolay bir şekilde algılanır. Öte yandan bu tür elverişli koşullar altında bile bu görüş rahatsız edicidir ve sürdürülmesi zordur. Bunun böyle olmasının nedeni, boş halkanın, kâğıdın yüzeyini süreğen bir arka plan olarak görmemizi veya başka bir deyişle, çizginin her iki tarafındaki boşlukları onunla simetrik ilişki içinde görmemizi gerektirmesidir. Bu, düz bir çizgiyle uğraştığımız sürece işe yarar, fakat simetri, içerideki küçük, kapalı, çevrelenmiş alan (Şekil 143a) ile dışarıdaki geniş, sınırsız, çevreleyen alan arasında belirgin bir fark yaratan halkanın şekliyle desteklenmez. Şekildeki bu fark, uzamsal nitelikteki bir farkla mantıksal açıdan desteklendiğinde, toplam görsel deneyim basitlik kazanır. Bu, çevreleyen şekil maddi bir nesne, çevresi ise boş zemin olarak algılandığında başarılır. Süreç içinde çizgi işlevini değiştirir: Bağımsız tek boyutlu bir nesne olmaktan çıkıp iki boyutlu bir nesnenin konturuna dönüşür. Böylece bir bütünün parçası olur.



Şekil 143

Halka çizgisiyle çevrili alan, dışındaki alana göre daha yoğunmuş izlenimi verir; o daha katı görünürken zemin daha gevşektir, verili bir sabit düzlemle daha az sınırlıdır. Bu izlenim, çevrelerindeki boş alan zemininde görülen fiziksel nesnelerle ilgili deneyimlerimizin bir yansımasından başka bir şey olmayabilir. Öte yandan deneyler, söz konusu izlenimin muhtemelen önceki deneyimlerden epey bağımsız olarak bizzat algısal sürecin altında yatan fizyolojik faktörlerden kaynaklandığını ileri sürmektedir. Bu araştırmalardan bazıları, dış zemine kıyasla, kontur içindeki alanın, üzerine gitgide artan bir güçle yansıtılan görsel bir nesnenin görünümüne

karşı daha fazla direnç gösterdiğini yani nesneyi kontur içinde açıkça görünür kılmak için daha güçlü ışık gerektiğini göstermiştir. Başka deneyler, görsel nesnelerin görüntüleri, retinanın daha önce üzerine dış çizgileriyle bir figürün yansıtıldığı bir alanına düştüğünde bu nesnelerin boyutlarının küçüldüğünü kanıtladı. Dolayısıyla çevrelenen alanın algılanan yoğunluğu veya sıkılığı, geçmiş deneyimlere dayalı salt varsayımlardan kaynaklanıyor gibi görünmemektedir.

Halka çizgisi bir kontur işlevi gördüğünde, dairesel veya küresel bir nesnenin sınırı olarak görülür. Çizimleri fiziksel dünyadaki durumlarla ilişkilendirmek istiyorsak, (John M. Kennedy'nin bir formülasyonunu kullanarak) kontur çizgilerinin derinlik, eğim yönü, doku, parlaklık veya renk gibi uzamsal kesintileri temsil ettiğini söyleyebiliriz. Basitçe tek başına değerlendirildiğinde bile kontur çizimi, az önce belirttiğimiz gibi, şu tür kesintiler üretir: ön plandan arka plana uzamsal bir sıçrama, ressamın renk, parlaklık veya doku farklılıkları ekleyebileceği ve böylece çizginin hareketini güçlendirebileceği yüzeylerin yoğunluğundaki bir farklılık.

Bir alanı çevreleyen bir çizgi, görsel bir nesne oluşturur; örneğin yuvarlak bir çizgi, düz bir daire oluşturur. Bu algısal olguya kesin gözüyle bakarız, ta ki şu soruyu kendimize sorana değin: Neden kontur, çizimin izdüşüm işlevi görebileceği b veya c gibi sayısız başka yüzey yerine düz bir yüzeye yol açar (bkz. Şekil 144a'daki kesit)? Bir davul derisinin düzlüğü, davulun üzerine gergin deri yerine bir masa örtüsü örtersek elde edebileceğimiz sayısız şekilden yalnızca biridir. Burada yine basitlik yasası iş başında. Yüzey ancak dolaylı yoldan oluştuğundan, algısal düzenleme uyarılmanın olmamasından yararlanır ve mevcut en basit yüzeyi üretir. Düz düzlem, dairenin doldurulabileceği en basit yüzeydir. Konturdaki herhangi bir değişiklikle, iç yüzey buna göre değişir ve her zaman mevcut olan en basit şekli alır. Bu noktada Plateau'nun problemini çözmek için tasarlanmış fizik deneylerini hatırlıyoruz: Uzamda verili bir kapalı konturla sınırlanan en küçük alanın yüzeyi nasıl bulunur? Tel konturları bir sabun çözeltisine daldırırsak, ortaya çıkan sabun katmanı mümkün olan en küçük yüzeyi gösterecektir; ancak bu, her zaman algısal açıdan en basit yüzey değildir kesinlikle.

Konturun ortaya çıkan iç yüzey üzerindeki etkisi mesafeyle değişir. Kapalı alan ne kadar büyük olursa, sınır çizgisinin etkisi o kadar zayıf olur ve dış hattan uzaklaştıkça merkeze doğru etki azalır. Ayrıca yakındaki diğer şekillere kıyasla alanın büyüklüğü de önemlidir. Rembrandt'ın çizgi

çizimlerinin yanı sıra Matisse veya Picasso'nun çizimlerine bakıldığında, eski ustanın ana hatları çizilen birimleri nispeten küçük tutarak katılık elde ettiği fark edilecektir. Rembrandt kapalı yüzeyleri, giysi kıvrımları gibi iç desenle daha da güçlendirir. Buna karşın modern çizimlerde birimler genellikle o kadar büyüktür ki kontur, alanı ayarlama kapasitesini neredeyse tamamen kaybeder. Matisse'in konturlarının sınır çizgisi olma niteliği zayıftır; onlar daha ziyade müstakil nesne çizgileri olma niteliğine sahiptir. Vücutlar gevşek görünür ve boş kâğıt yüzeyinin parçalarından başka bir şey olmadıklarını açığa vurur. Çizim, zemindeki şeffaf bir çizgi ağı gibi uzanır. Üç boyutlu etki en alt düzeye indirilir. Tabii bu, bir amaca binaen yapılır. Daha eski sanatçılar katı hacmi ve açıkça fark edilebilir derinliği vurgulamak isterken, modernler nesneleri maddesellikten sıyırıp alanı en aza indirmek istediler. Modern çizimler, fiziksel gerçekliğin yanılsamaları olmak yerine bariz insan yapımı hafif ürünler, hayal gücünün mahsulleri amacını taşıyordu. Yayıldıkları yüzeyi vurgulama gayesini güdüyordu.

Bu sadece kontur çizimler için değil, aynı zamanda resimli yüzeyler için de bir ölçüde geçerlidir. Onlar da büyük ölçüde sınırlarının şekliyle belirlenir. Ayarlanmamış geniş bir renk yayılımı gevşek ve boş görünmeye elverişlidir. Daha eski resimlerde bu etki, Bizans mozaiklerinin altın zemininde, Holbein'ın portrelerinin mavi zemininde ve manzaralardaki gökyüzünde olduğu gibi, boş alanın temsili için ayrılmıştır; modern resimlerde bu genellikle katı nesnelere de uygulanır.

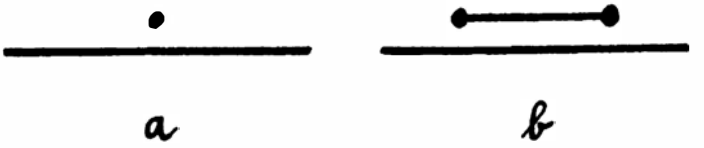
Kontur Rekabeti

Konturların tek yanlılığının yarattığı yapısal bir problem henüz tartışılmamıştır. Eğer kontur, onu çevreleyen yüzeylerden birinin, bizim örneğimizde dairesel diskin tekelinde kalırsa, diğer yüzeye ne olur? Çevreleyen zemin bir çıkmazda kalır; daha fazla genişlemesini engelleyen sınıra ulaşır, fakat sınır iç şekle ait olduğu için sınır çizgisi yoktur. Bu durum görsel açıdan paradoksaldır. Tek nesne çizgisinde gözlemlediklerimiz bile bir çıkış yolu sunar: Zemin çizgiyle bölünmüş olarak değil de onun altında kesintisiz devam eder. Bu, noktanın çizginin bir bölümünü temsil ettiği Şekil 145a'da gösterilmiştir. Burada da benzer biçimde zemin, çizilen yüzeyin altında da devam eder (Şekil 145b). Bu yolla yapısal problem istikrarlı bir çözüme kavuşur.



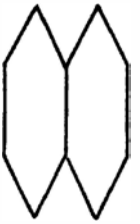
Şekil 144

Gelgelelim önümüze başka bir soru geliyor. Aynı nitelikteki iki rakip yüzeyin her ikisi de konturu talep ettiğinde ne olur? Şekil 146'da kontur rekabeti diye bilinen şeyi görüyoruz. Bir bütün olarak algılandığında figür yeterince kararlı görünüyor, ama ortak merkezi dikeye odaklandığımızda bir çekişmeyi fark ediyoruz. Sınırların paylaşılması rahatsız edici ve iki altıgen birbirinden ayrılma dürtüsü sergiliyor çünkü her bir figürün kendi basit ve bağımsız şekli var.

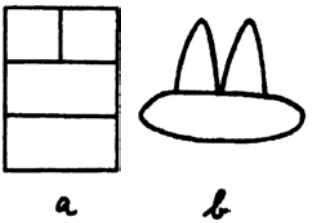


Şekil 145

Özel koşullar altında ayrılmanın sahiden gerçekleştiği görülebilir. Uyarımın beyindeki düzenleyici güçler üzerindeki kontrolü zayıfladığında -örneğin, bir an için silik figürlerin açığa çıkmasıyla- bazen gözlemci tarafından Şekil 147a'ya benzer bir örüntünün her birime kendi konturunu verme eğiliminde olan b gibi yorumlandığı görülür. Piaget, küçük çocuklardan dairelerin veya üçgenlerin birbirine temas ettiği geometrik desenleri kopyalamalarını istediğinde, çocuklar kopyalarında genellikle teması ortadan kaldırmışlardır. Rupp tarafından geliştirilen bir yetenek testinde insanlardan petek deseni çizmeleri istenmiştir (Şekil 148a). Bunun üzerine denekler Çoğu zaman altıgenleri aralarında boşluk bırakarak birbirinden bağımsız çizmiştir (b), hatta figürlerin içini karalayarak boşlukları vurgulamışlardır (d); veya komşusunu serbest bırakmak için bir figürün şekline müdahale eden üst üste bindirme yoluna gitmişlerdir (c).



Şekil 146

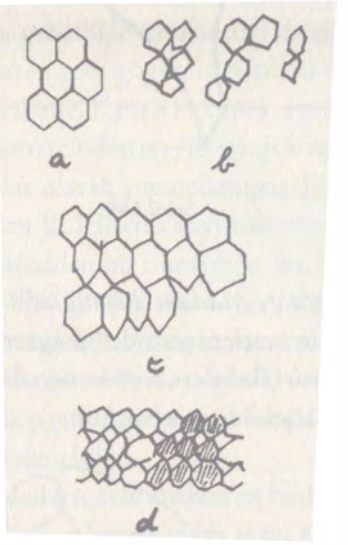


Şekil 147

Ortak konturun belirsizliği, fiziksel açıdan değişmez olmasına rağmen iki bitişik yüzeyden hangisine ait olduğuna bağlı olarak şeklinin genellikle farklı görünmesi gerçeğiyle daha da artar. Bu, şekil ve zemin olgusu üzerine ilk temel kitabın yazarı Edgar Rubin tarafından çarpıcı bir şekilde gösterilmiştir. Rubin şekil-zemin durumunun belirsiz ve dolayısıyla tersine çevrilebilir olduğu örnekler sunar. Yan profilden iki yüz karşı karşıya gelirken ana hatları iki farklı şekilde görülebilen kadehe herkes aşinadır. Birisi kadehe baktığında, ana hatları yüzlerinkinden o kadar farklı görür ki işin aslı görsel olarak tanınmaz ancak zihinsel olarak anlaşılabilir. İki versiyon aynı anda görülemez.

Şekillerin görsel niteliğini belirleyen dinamik tersine çevrildiğinden, paylaşılan kontur algısal olarak belirsizleşir. Tanıma, algısal olarak var olmayan böyle ölü şekillere değil, dinamiğe dayanır her zaman. Örneğin, Şekil 143'deki dairesel çizgi iç yüzeye göre dışbükey, dış yüzeye göre içbükeydir. Dışbükeylik ve içbükeylik yalnızca birbirini dışlamakla kalmaz, aynı zamanda dinamik olarak da zıttır, biri aktif hâlde genişler, diğeri pasif hâlde geri çekilir. Şekil 149'u düşünün. Birkaç çıkıntıyla nitelenen bu şekil, belki de tarih öncesi "Venüs" figürlerini belli belirsiz anımsatıyor. Picasso'nun *La Vie* (Hayat) adlı tablosunun bir detayından

alınan daha büyük bir bütünün parçası olan aynı şekil, niteliğini büyük ölçüde yitirmiştir. Ana hatların bütünlüğü bozulmuş, artık sol tarafı kadına, sağ tarafı ise erkeğe ait olmuştur. Üstelik sol taraf bir örtüşme haline gelmiş; artık altta devam eden yüzeyi sınırlamıyor. Bununla birlikte bariz biçimde, şekillerin dinamiği tersine çevrilmiştir. Örneğin, a'daki en aktif iki çıkıntı arasındaki içbükey aralık, b'de kadının aktif hâlde çıkıntı yapmış dirseğine dönüşmüştür.



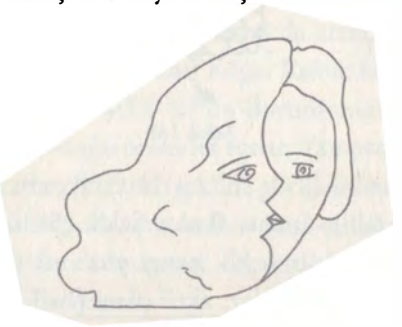
Şekil 148

Braque'ın bir tablosundan alınan Şekil 150 örneği belki daha da öğreticidir. Profil çizgisinin şekli, hangi yüze ait görülüyorsa ona göre tamamen değişir. Boş olan dolar; aktif olan, pasif hâle gelir. Dali, Tchelitcheff ve özellikle Maurice Escher gibi bazı sürrealist sanatçılar, birbirini dışlayan farklı bakışlara açık olan muğlak resimler üreterek, resme bakanla saklambaç oynamak için bu olguyu kullandılar. Tarihsel süreçte Maniyerist ekolun bazı ressamlarında ortaya çıkan bu teknik, izleyicinin gerçekliğe duyduğu konforlu güveni sarsmak için tasarlanmıştır. *Trompe l'oeil* tekniğiyle resmedilmiş nesneler, madden var oldukları yanılsamasını yaratır, sırf fark edilmeden bambaşka ama aynı ölçüde ikna edici bir şeye dönüşmek için.



Şekil 149

Aubrey Beardsley'nin *Madam Rejane* adlı çizimi (Şekil 151), figür-zemin faktörlerinin incelenmesinde bir egzersiz niyetine kullanılabilir. Beardsley, söz konusu faktörleri, resmin neredeyse her yerinde uzamsal ilişkileri belirsiz kılacak şekilde ayarlamıştır.



Şekil 150

Figür ve Zemin

Daha önce de söylediğim gibi sahiden düz olan iki boyutlu resim diye bir şey yoktur. Öte yandan görüntünün ön düzleme paralel uzanan ve gözlemciden farklı mesafelerde görünen iki veya daha fazla düzlemden veya sığ alanlardan oluşması anlamında iki boyutluluğun hâkim olduğu pek çok resim vardır.

Ön düzlemlerden mürekkep bir sistem olarak iki boyutluluk, en temel biçimde figür-zemin ilişkisiyle temsil edilir. İkiden fazla düzlem dikkate alınmaz. Düzlemlerden biri diğerinden daha fazla yer kaplamalı ve aslında sınırsız olmalıdır; diğerinin doğrudan görünen kısmı daha küçük olmalı ve bir çerçeve ile sınırlandırılmalıdır. Biri diğerinin önünde uzanır. Biri figür, diğeri zemindir.

Figür-zemin olgusuna ilişkin çok sayıda araştırma, çoğunlukla iki şekilden hangisinin önde olduğunu belirleyen koşulları araştırmak için tasarlanmıştır. Durum, genellikle sanılandan daha belirsizdir. Eski kozmolojilerde yıldızlar bazen gece göğünün perdesindeki iğne delikleri olarak görülüyordu; bu nedenle, Kant'a bakılırsa, Fransız bilim adamı Maupertuis, nebulaları onların içinden en yüksek gök tabakasının göründüğü, gök kubbedeki açıklıklar olarak yorumlamıştır. İki profil arasındaki boş alan olarak algılanabilen kadehten zaten bahsetmiştim. Yakın zamanda yeni bir uygulaması keşfedilen bir numaradır bu: Yeni Kanada bayrağındaki kırmızı akçaağaç yaprağı, öfkeli iki beyaz profil, birbiriyle çene çalan liberal ile muhafazakâr arasındaki boş zemin olarak görülebilir. Bu tür belirsiz örüntüler Fred Attneave'in deyişiyle "çoklu kararlılık" durumunu yaklaştırır; bu durumda çeşitli figür-zemin faktörlerinin zıt yönlerde birbirlerini dengelediği söylenebilir.

Bu faktörlerden bazılarını ele alırken en basit örneğin bile onlardan birden fazlasını içerdiğini ve hepsinin bir araya toplanmış katkılarından algının kaynaklandığını unutmamalıyız. Edgar Rubin bu faktörlerin birkaçını saptadı. Örneğin çevrelenmiş yüzeyin figür olarak çevreleyen, sınırsız yüzeyin ise zemin olarak görülmesi bu durumun oldukça elverişli bir yapı meydana getirdiğine işaret eder. Yıldızları karanlık gökyüzünün önünde parlıyormuş gibi algılarsak onların Rubin kuralına uyduğunu söyleyebiliriz. Şayet onları iğne deliği olarak görürsek o zaman gökyüzü bir figür olur ve onun da ötesinde var olduğu sanılan parlak semalar zemin hâline gelir. Çevrelenmiş şekiller zemin olarak görüldüğünde figür-zemin durumuna dâhil olan her iki düzlemin de sınırsız hâle geldiğini belirtelim.

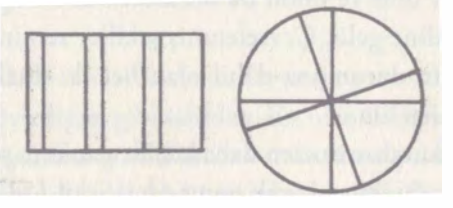
Rubin'in ilk kuralı, nispeten daha küçük alanların şekil olarak görülmeye elverişli olduğu ikinci kuralı işaret eder. Şekil 152'de figür düzlemi, daha dar şeritler veya kesitlerle temsil edilmektedir. Bu, birbirine daha yakın yerleştirilmiş çizgilerin bir arada gruplandırıldığını öngören "konum

benzerliği kuralına" uygundur. Doğrusu burada, bu örneklerin figür-zemin olgusunun kapsamının ötesine geçtiğine dikkat edin: Zemin sınırsız değil, figür gibi dış hatları çizilmiştir ve üçüncü bir düzlemde, kitap sayfasının yüzeyinde yer alır.

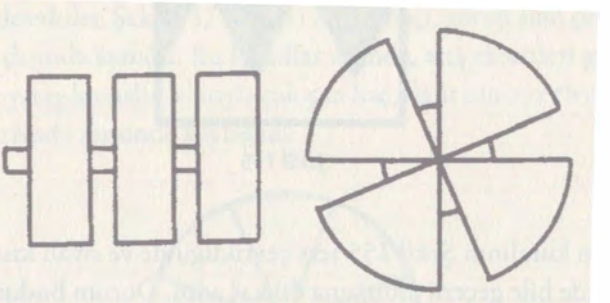


Şekil 151

Şekil 152'deki daha geniş şeritleri veya kesitleri öne çıkararak uzamsal durumu tersine çevirmeye çalışırsak güçlü bir dirençle karşılaşırız ve ancak kısa anlar için başarı kaydedebiliriz. İki örüntü bize, figür-zemin durumunda, zemin düzlemine ait tüm şekillerin süreğen bir arka planın parçaları olarak görülmeye elverişli olduğunu hatırlatır. Mevcut örneklerde, bu arka plan, zemin düzleminin önünde uzanan büyük bir dikdörtgen veya daire şeklini almaktadır. Şekil 153'de bu durum tersine çevrilmiştir. Daha büyük birimler önde yer almaktadır çünkü küçük kareler ve kesitler, son derece uyumlu bir yatay çubuk veya küçük diskin görünür kısımları olarak algılanır.



Basit bir çizgi çiziminde bile çevrelenmiş figürün daha gevşek zeminden daha fazla yoğunluğa sahip olduğu hatırlanacaktır. İki alanın farklı dokulara sahip olduğunu söyleyebiliriz. Buradan yola çıkarak, grafiksel araçlarla dokunun yoğunluğu artırıldığında, konturun yarattığı figür-zemin durumunun ya güçlendirilebileceğini (Şekil 154a) ya da tersine çevrilebileceğini (b) anlıyoruz. Doku, figürü oluşturur. Henri Matisse'in *Uzanmış Çıplak* adlı ahşap baskısında, kapalı şekil ve doku faktörleri birbiriyle karşı karşıyadır. Kadının nispeten boş vücudu âdeta çevrenin dokusunda açılmış bir delik gibi görünüyor. Sanatçı kasten bedeni maddeselliğinden sıyırıyor; bu, daha önce de bahsettiğim, özellikle modern bir etkidir.



Şekil 153



Şekil 154

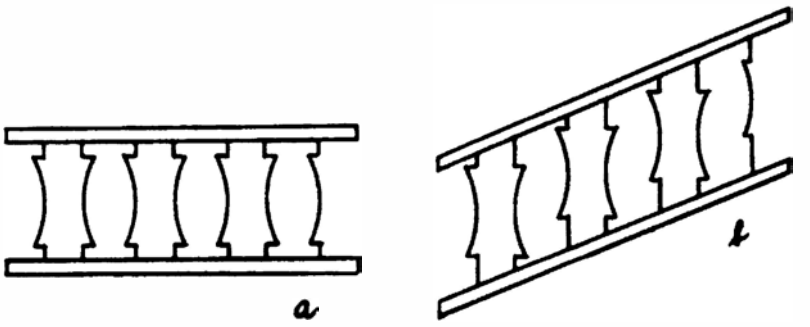
Rubin kitabının "Bir yüzeyin figür olarak algılanma olasılığına ilişkin kurallar" başlıklı bölümünde eğer alan yatay eksende bölünmüş iki alandan oluşuyorsa (örneğin, Şekil 155'e bakın), alttakinin figür olarak görülmeye elverişli olduğunu belirtir. Bunu fiziksel dünyadaki tipik durumla ilişkilendirir. Şöyle ki bu dünyada ağaçlar, kuleler, insanlar, vazolar ve lambalar genellikle zeminin, örneğin gökyüzünün veya duvarın aşağı yukarı alanının üst kısmını kapladığı koşullar altında algılanır. Bu, resmin alt kısmının daha fazla ağırlık taşıdığına dair önceki gözlemimizle uyumludur.



Şekil 155

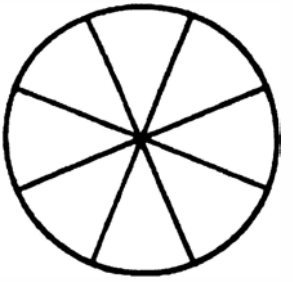
Rubin kuralının Şekil 155 ters çevrildiğinde ve siyah kısım altta göründüğünde bile geçerli olduğuna dikkat edin. Durum budur, her ne kadar genellikle diğer faktörler eşit tutulduğunda daha parlak alanlar figür olmaya daha elverişli olsa da. Renkler söz konusu olduğunda, canlı bir kırmızının figürü canlı bir maviden daha güçlü gösterdiğini gördüğümüzde şaşırmıyoruz; bu durum, kırmızının öne çıkma, mavinin ise geri çekilmeye yönelik genel eğilimiyle açıklanabilir.

Şeklin basitliği, özellikle simetri, bir alanın figür işlevi görmesini sağlar. Daha basit figür baskın çıkacaktır. Şekil 156'daki sihirli korkuluklarda, çizimlerin her birinin sağ ve sol tarafları arasındaki çelişki, sabit bir görüntü elde edilmesini imkânsız kılmaktadır. Ancak bu dalgalanmada, çeşitli algısal faktörlerin etkisini oldukça canlı bir şekilde deneyimliyoruz. Örneğin a, her iki versiyonda da simetrik desenler taşır. Çoğu insan için dışbükey sütunlar ekseriyetle figür olarak görülür çünkü Rubin'in kurallarından birinin öngördüğü gibi, dışbükeylik, içbükeyliğe galebe çalma eğilimindedir. Fakat b'de içbükey birimler açıkça baskındır çünkü resme daha fazla simetri katar.



Şekil 156

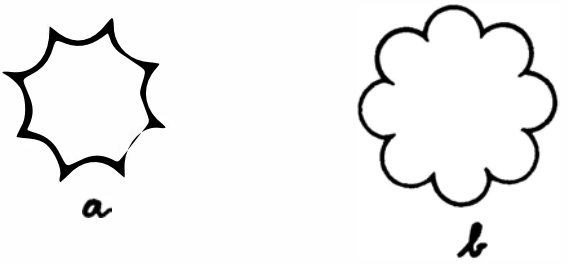
Basitlik yalnızca bir örüntünün şeklini değil, aynı zamanda uzamsal yönelimini de etkiler. Şekil 157'deki iki Malta haçı, görsel alan çerçevesine yönelimleri dışında aynıdır. Bu koşullar altında, ana eksenleri görsel alanın dikey ve yatay koordinatlarıyla çakışan haç, figür olmaya elverişliyken, diğeri daha ziyade zeminde kaybolur.



Şekil 157

Sanatçı için özellikle ilgi çekici olan husus, dışbükeyliğin figürü, içbükeyliğin zemini oluşturmasıdır. Şekil 158a, hem a hem de b kapalı alanlar olmasına ve dolayısıyla figür olarak görülme olasılıklarının daha yüksek olmasına rağmen düzlemde bir delik gibi görünmeye elverişlidir. Bu olgu, şeklin hangi bölümünün izleyicinin dikkatini çektiğine bağlı olarak biraz değişir. İzleyici şişkinliklere bakarsa, a daha açık bir şekilde bir delik, b ise zeminin üzerinde sağlam bir yama olacaktır. İzleyici şişkinlikler arasındaki sivri uçlu köşelere bakışını çevirdiğinde bunun tersi bir sonuç

elde edilmesi olağandır çünkü köşelerin darlığı figürün aslını (neliğini) oluşturur. Şekil 159'daki örnekler de figür-zemin olgusunun sadece statik bir uzamsal konum meselesi olmadığını, aynı zamanda dinamikteki bir farklılığı da içerdiğini çarpıcı biçimde göstermektedir. Şişkinlikler ve sivri uçlu köşeler, ileriye doğru iten takozlar gibidir. Dolayısıyla "figür" aktif hâlde ilerleme niteliğine sahiptir; a'da, çevredeki figür merkezdeki boşluğu her taraftan aktif şekilde kapatır; b'de merkezdeki gülce figürü zemin boyunca dinamik şekilde genişler. Zeminin bir şekli olmadığı için kendine ait bir dinamiği de yoktur.



Şekil 158

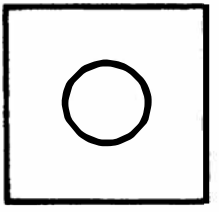
Son olarak, göreceli hareket, figür-zemin etkisini güçlü bir şekilde artırabilir. Daha önce bir gruplama faktörü olarak hareket hakkında söylediklerime uygun olarak, zar zor fark edilen bir figür, zeminde hareket ettiğinde göze çarpabilir. Dahası, James J. Gibson, göreceli hareketin hangi alanın figür, hangisinin de zemin olduğunu netleştirmeye yardımcı olduğuna dikkat çeker. Alanda hareket meydana geldikçe figür bütünlüğünü korur, zemin bir yanda silinmeye, diğer yanda genişlemeye uğrar, böylece girişime boyun eğen alan olarak kendini açığa vurur. Figür-zemin etkisi iki görüntüde teker teker görülmediğinde ve Bela Julesz'in gösterdiği gibi, kontur değil de sadece dokunun hafifçe yer değiştirmesi iki alanı birbirinden ayırdığında bile stereoskopi [üç boyutlu görünüş] figür-zemin etkisini görünür kılacaktır.

Derinlik Seviyeleri

"Figür" ve "zemin" terimleri yalnızca aynı ölçüde homojen, sonsuz bir çevrede kapalı, homojen bir örüntüyle uğraştığımız sürece kullanılabilir. Ancak koşullar nadiren bu kadar basittir. Başlangıç örneklerimizin ço-

ğunda bile ikiden fazla düzey söz konusuydu. Örneğin, Şekil 157'de çarpı işareti sonsuz değil de dairesel bir zeminde görünür ve sonuçta onu çevreleyen boş düzlemin üzerinde bir disk gibi uzanır. Disk, haç için zemindir ama çevreleyen yüzey için bir figürdür. Bu garip bir terminolojidir. Ayrıca, biri sınırsız ve bu nedenle şekilsiz olmak zorunda olan sadece iki düzlemle uğraştığımız sürece, daha ilginç düzenleyici faktörlerin bazıları devreye girmez. Temel figür-zemin örüntüsü özel bir durum olduğundan yani sadece iki seviyeden oluşan bir düzenleme olduğundan, birkaç derinlik seviyesine dağılmış örüntülerden bahsetmek daha uygundur.

Şimdiye kadar açıkladığımız ilkelere bakarsak Şekil 159, sonuçta zemin üzerinde duran kare bir tabanın üzerindeki bir disk olarak görülmelidir. Bunun yerine figür, içinde dairesel bir açıklık olan bir kare olarak daha sabit bir şekilde algılanır. Bu, görünüşe bakılırsa tutumluluk yoluyla basitleştirme eğiliminden kaynaklanmaktadır; bu da verili bir örüntüdeki derinlik seviyelerinin sayısının, koşulların izin verdiği ölçüde küçük olduğu anlamına gelir. Daire, karenin üzerinde yer alan bir disk oluştururursa, sonuç üç seviyeli bir dağılım olurken, delikli kare toplamda yalnızca iki seviye oluşturur. Bu, bizi daha az sayıda düzlemle yani uzamsal olarak daha basit bir örüntüyle baş başa bırakır. Karenin delinmesi (kesilmesi) üç seviyeli düzenlemeyle karşılaştırıldığında, ilkinin daha basit çözümü temsil ettiği sonucuna varıyoruz. Bu tercihin fizyolojik nedenleri bilinmemektedir.



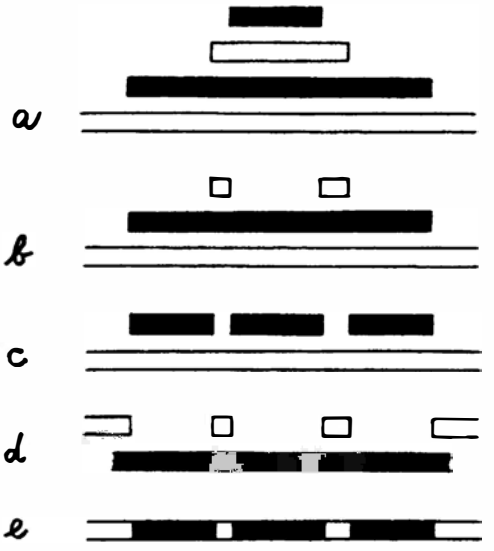
Şekil 159

Biraz daha karmaşık bir örnek konuyu daha iyi açıklayabilir. Şekil 160, Hans Arp tarafından yapılmış bir ahşap baskıdır. Sanatçı, algısal faktörleri birbirine karşı öyle dengelemiştir ki birkaç uzamsal algılayışı aynı ölçüde mümkün kılmıştır. Nitekim dört düzlemli bir düzenleme göre-

biliriz (Şekil 161a): üstte küçük siyah bir parçanın, altta ise daha büyük beyaz bir parçanın bulunduğu ve onun da siyah bir parçanın üzerinde durduğu ve tüm yapının sonsuz beyaz bir zemin üzerinde yer aldığı bir piramit. Şekil 161b, beyaz bir halkanın siyah bir parça üzerinde bulunduğu üç düzlemli bir çözümü göstermektedir; c ve d'de iki düzlemli iki çözüm verilmiştir: Ortasında siyah bir parça bulunan büyük siyah bir halka beyaz bir zemin üzerinde yer alır yahut beyaz olan her şey öndedir ve kesiklerden siyah bir arka plan görülür. Tutumluluk ilkesi elbette en basit olan tek düzlemli bir çözümü tercih ederdi (e); ancak bu, üç boyutlu bir algılayışın kaçındığı bir dizi kesintiyi içerecektir. Tüm kesintilerden kaçınma avantajına sahip tek çözüm, kapalılık kuralının da tercih ettiği piramittir (a). Bununla birlikte, piramit en fazla sayıda düzlemi gerektirir. Şayet parlaklık figürün niteliğini oluşturuyorsa o zaman d tercih edilir; bu versiyon ayrıca beyaz halkadaki iki dar köprü ile geliştirilir. Son olarak, parlaklık benzerliği; tüm beyazları, tüm siyahlara karşı iki ayrı düzlemde gruplamaya elverişlidir (c ve d).



Şekil 160. Jean Arp. *11 Konfigürasyon*'dan alınmıştır. Ahşap baskı. Sanatçının izniyle.



Şekil 161

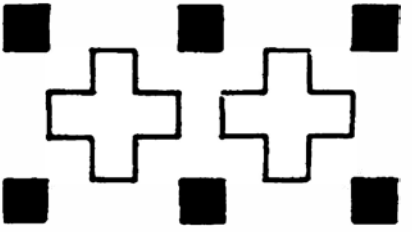
Resme Uygulamak

Resimsel uzamda önden yönlendirilmiş düzlemlerin derinlik konumunu hangi algısal faktörlerin belirlediğini gösteren kesin kurallar vardır. Sanatçılar, derinlik ilişkilerini görünür kılmak için bu kuralları sezgisel veya bilinçli olarak uygularlar. Fotoğraflara veya temsilî resimlere bakarken, izleyiciye fiziksel alan hakkında kendi deneyimlerinden öğrendiklerinin bir şekilde yardımını görür. Büyük bir insan figürünün küçük bir evden daha yakın planda resmedilmesi gerektiğini bilir. Ancak sanatçı, salt bilgiye çok fazla güvenemez. Bir figürün arka planda öne çıkmasını istiyorsa, az önce ele aldığımız algısal faktörlerin doğrudan görsel etkisini kullanmalıdır. Ayrıca, Matisse ve Lipchitz'in burada örnek niyetine yer verdiğimiz eserlerinde olduğu gibi, paradoksal bir etki elde etmek için aynı faktörlerin genel kullanım tarzını tersine çevirmeyi de seçebilir. Lipchitz'in çizimi (Şekil 162), çoğunlukla içbükeylerle sınırlanan beyaz alanlar içerir. Konunun öngördüğü organik cisimlerin katılığı ile oyuklar ve doku yokluğundan kaynaklanan beyaz alanların algısal boşluğu arasındaki çelişki resmin ifade etmek istediği çatışmayı pekiştirir.



Şekil 162. Jacques Lipchitz. *Akbabayı Boğan Prometheus*, 1936. Curt Valentin'in izniyle.

Aslında bu bağlamda sanatçının vizyonu ile günlük davranışları arasında temel bir fark vardır. Pratik yönelimimiz nesneleri teşhis etmeye odaklanmaktır. Arka planı gözden kaçırmaya ne kadar eğilimli olduğumuzu her amatör fotoğrafçı bilir; zira o, fotoğraflarına bakarken fark edilmeyen bazı dalların veya sokak işaretlerinin dikkati ön planda görünen kadın figüründen uzaklaştırdığını üzülerek fark eder. A. R. Luria, üç ila beş yaş arası çocukların farklı renklere boyanmış şekiller arasında ayrım yapmak zorunda kaldıkları bir deneyle, çocukların ön plandaki figürlerin renklerine tepki verdiklerini ama arkadaki renk değişikliklerini görmezden geldiklerini ortaya koymuştur. Benzer şekilde, yetişkinlerden Şekil 163'teki şekli olabildiğince doğru bir şekilde kopyalamaları istendiğinde, birçoğu haçların ve karelerin şeklini ve büyüklüğünü gayet doğru kopyalarken, karelerin iç kısımda kalan kenarlarının, haçların dış kısımda kalan kenarlarıyla aynı hizada olduğu gerçeğini tamamen göz ardı etti. Bu ilişki şeklin bir parçası olarak görülmedi. Figür ve zeminin birbirinin yerine geçmesinin yapısal belirsizlikle kolaylaştırıldığı Rorschach mürekkep lekelerinde bile boşlukların olumlu kullanımının olumsuzluk, inatçılık, şüphe, kuşkuculuk ve hatta paranoya başlangıcı gibi teşhislere yol açtığı söylenir. Öte yandan böyle bir klinik ölçüt, tersine çevirerek algılamaya ikide bir başvurmak üzere eğitilmiş sanatçılar için pek uygulanabilir değildir.



Şekil 163

Bir ressam, figürler arasındaki boşlukları belirsizmiş gibi ele alamaz çünkü figürler arasındaki ilişkiler ancak onları ayıran boşluklar figürlerin kendileri kadar dikkatli tanımlanmışsa anlaşılabilir. Söz gelimi Douris'in Atinalı kırmızı bir figüre yer veren kupasındaki iki kadın arasındaki mesafe adamakıllı kontrol edilmeseydi özenle işlenmiş figürler arasındaki iliş-

kiler müzikal ahenk niteliğini kaybederdi. Bu, birçok ressamın tabiriyle negatif alanlara, kendi başlarına algılanabilmeleri için yeterli figür niteliği verilmesi gerektiği anlamına gelir. Belirsizlikten kaçınılacaksa onların alttan alta baskın kalması gerekir ancak Yunan kupasındaki dar, kapalı ve kısmen dışbükey siyah alanlar, birbirini sürekli tanımlayan ve oyunbaz şekilde yer değiştiren kırmızı ve siyah şekillerin süreğen yüzeyine uyacak kadar güçlüdür. Jacques Lipchitz'in çiziminde de benzer bir etki elde ediliyor (Şekil 162). Burada insan ve akbaba vücutlarının alanları, konturlardaki güçlü içbükeyliklerle geride tutuluyor, bu da koyu arka planın aktif hâlde figürlere sokulmasını sağlıyor.

Bu nedenle resimsel uzam, farklı mesafelerdeki alanların birbirini sınırladığı süreğen bir rölyef diye en iyi şekilde tanımlanabilir. Yunan dekorasyonu gibi nispeten basit bir örnekte, resmin içeriği esasen iki ön düzlemde yer alır. Daha farklılaşmış eserlerde rölyef cepheye hafif vurgu yapabilir. O, merkezdeki nesneler en uzak mesafede olacak şekilde içbükey bir huni suretinde şekillendirilebilir veya bunun tam tersi, merkezden öne doğru bombeli bir çıkıntı olabilir. Rölyef derin veya sığ olabilir; çok az mesafe değeriyle veya çok sayıda büyük aralıklarla -örneğin ön plan ile arka plan arasında- veya çok küçük adımların "kromatik" ölçekleriyle iş görebilir. Böyle bir derinlik rölyefi analizi, heykel ve mimariye de uygulanabilir ve üsluplar arasındaki farklılıkları açıklamanın bir yolu olarak işlev görebilir.

Negatif alanlarla ilgili daha spesifik bir probleme geldiğimizde şu hususu eklemeliyiz: Resimsel nesneler arasındaki uygun mesafeleri belirleme gibi hassas bir iş görsel alanda fizyolojik olarak belirlenmiş çekmelere ve itmelere duyarlı bir dikkati gerektirdiği ortadadır. Biyolog Paul Weiss, fiziksel veya fizyolojik alan koşullarında, örneğin elektrostatik deşarjların dallanma ağlarında, organik dokudaki kılcal damarlarda ve yaprakların damarlanmasında, nesnelerin ve aralıkların aynı şekilde incelikli bir biçimde dengelendiğine işaret etmiştir. Dallanmanın münferit ayrıntıları tamamen öngörülemez olsa da ayrı ayrı öğeler arasındaki etkileşim dallar arasındaki mesafeleri neredeyse sabit tutan sistemik bir düzen yaratır.

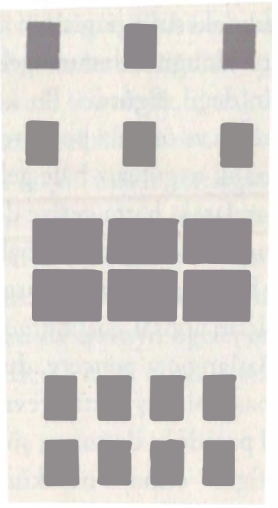
Çerçeveler ve Pencereler

Resim çerçevelerinin işlevi de figür ve zemin psikolojisi ile ilgilidir. Bugün bildiğimiz çerçeve, Rönesans Dönemi'nde sunakları çevreleyen üst pervazların ve duvara yapışık sütunların cephe benzeri yapısından gelişmiştir. Resimsel uzam kendini duvardan kurtarıp derin manzaralar yaratırken, odanın fiziksel mekânı ile resmin dünyası arasında net bir görsel ayrım gerekli hâle geldi. Bu dünya yalnızca derinlik bakımından değil, aynı zamanda yanlamasına da sınırsız olarak tasavvur edilmeye başlandı, öyle ki resmin kenarları temsil edilen uzamın sonunu değil, kompozisyonun sonunu gösteriyordu. Çerçeve, gözlemcinin, gözetleme deliğinin açıklığıyla sınırlı ama kendi içinde sınırsız bir dış dünyaya baktığı bir pencere olarak düşünüldü. Şimdiki bahsimizde bu, çerçevenin figür olarak kullanıldığı ve resimsel uzamın temel sınırsız bir zemin sağladığı anlamına gelir. Bu eğilim, on dokuzuncu yüzyılda (örneğin Degas'nın eserlerinde) çerçevenin insan bedenlerini ve nesneleri her zamankinden çok daha gösterişli bir şekilde kesecek şekilde ayarlandığı zaman doruk noktasına ulaştı. Bu, sınırın tesadüfi niteliğini ve dolayısıyla çerçevenin figür niteliğini vurguladı.

Ancak aynı zamanda ressamlar resimsel uzamın derinliğini azaltmaya ve düzlüğü vurgulamaya başladılar. Tuvalin ve seyircinin fiziksel alanından oldukça kopuk resimsel bir dünyayı temsil etmek yerine, resmi tuval yüzeyinin işlenmesi olarak düşünmeye başladılar. Resimsel uzam artık sınırsız değildi, kompozisyonun kenarlarında bitme eğilimindeydi. Bu, çerçeve ile tuval arasındaki sınır çizgisinin artık çerçevenin iç konturu değil, resmin dış konturu olduğu anlamına geliyordu. Resim artık çerçevenin arkasındaki zemin değil, figürdü. Bu koşullar altında, geleneksel ağır çerçevenin figür niteliği ve öndeki pencere ile arkadaki resimsel dünya arasındaki uzamsal aralık uygunsuz hâle geldi. Çerçeve ya ince bir şeride, sade bir kontura daralarak, hatta geriye doğru eğilerek ("ters kesit") kendini yeni işlevine uyumlu hâle getirdi, böylece resmi sınırlı bir yüzey, duvarın önünde uzanan bir "figür" olarak kurguladı.

Mimaride, pencerelerin algısal görünümünde hemen hemen benzer bir sorun söz konusu. Başlangıçta pencere, duvardaki bir deliktir: duvarın geniş yüzeyi içinde basit bir dış hattın çevrelediği nispeten küçük bir alan. Bu tuhaf bir görsel paradoks doğurur; şöyle ki zemin düzlemindeki küçük bir kapalı alan "figür" olmaya mahkûm kılınır. O aynı zamanda fiziksel olarak duvardaki bir deliktir ve öyle görünmesi amaçlanmıştır.

Belki de bu yüzden salt kesik olan modern pencerelerde algısal açıdan rahatsız edici bir şey vardır. Pencerenin etrafındaki duvarın çıplak kenarları inandırıcı görünmez. Kontur algısal açıdan figüre ait olduğu için zeminin sınırsız olduğunu ve figürün altında kesintisiz devam etme eğiliminde olduğunu hatırlarsak, zikrettiğimiz inandırıcılık sorunu şaşırtıcı gelmez. Öte yandan figür zeminin devamını engelleyen derin bir delik olduğunda bu çözüm mümkün değildir. Bu nedenle duvar bitmeli ama sınırı olmamalıdır. Bu ikilemle başa çıkmanın çeşitli yolları vardır. Biri geleneksel korniştir. Korniş sadece dekorasyon değildir; pencereyi çerçevelemenin bir yoludur. Açıklığın figür niteliğini onaylar ve altında duvarın zemin yüzeyinin bitebileceği bir çıkıntı sağlar. Başka bir çözüm, duvarın hem dikey hem de yatay eksende dar şeritlere veya bantlara indirgenmesi için pencerelerin alanını genişletmektir. Duvar kalıntılarının genellikle rölyef çalışmalarıyla daha da gizlendiği Gotik mimaride tipik etki, besbelli ki ne figür ne de zemin olan açık ve katı birimlerin birbirini izlemesidir. Daha da radikal bir dönüşüme modern mimaride rastlıyoruz; bu mimaride algısal durumun fiilen tersine çevrilmesiyle duvarlar, onların arasından binanın içinin boş bir küp olarak görülebildiği yatay ve dikey çubuklardan oluşan ızgaralar hâline gelir. Çelik konstrüksiyonun görünür bir karşılığı olan kesişen çubuklar ağı, konturlara hâkim olan baskın figür hâline gelirken, pencereler alttaki süreğen boş zeminin parçaları oldu. Şekil 164 üç prensibi şematik olarak göstermektedir.



Şekil 164

Heykelde İçbükeylik

Figür ile zemin ilişkisini yöneten kurallar, üç boyutlu hacme, özellikle heykele uygulanabilir. Bu girişim burada sadece dışbükeylik ve içbükeylik için denenecektir.

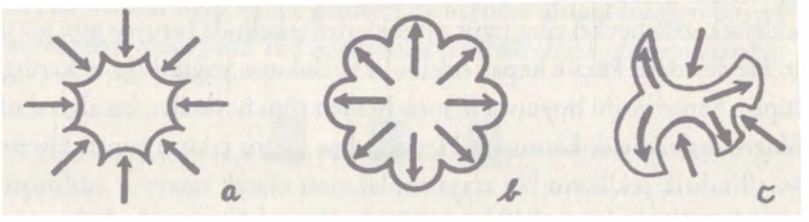
Resim ve çizimde bile dışbükeylik ve içbükeylik yalnızca yüzeylerin çizgisel konturlarında değil, hacimlerin yüzey sınırlarında da bulunur. İnsan vücudu esasen öne doğru çıkıntı yapan şekillerle temsil edilirken, bir mağara uygun şekilde içbükey olarak resmedilir. Bir resmin derinlik kabartması veya rölyefi dediğim şey, bir Hollanda iç mekânının boş kutu uzayındaki gibi içbükey veya kenarlardan merkezdeki bir çıkıntıya doğru şekillenen bazı kübist resimlerde olduğu gibi dışbükey olabilir.

Açıkçası, hacimler arasındaki figür-zemin ilişkileri ancak dış hacim şeffaf veya boş olduğunda görsel olarak algılanabilir. Daha önce belirttiğim gibi, görmenin yüzey algısına bağlı olmayan kör heykeltıraşların önce oküler oyuğu şekillendirdikleri ve ardından gözü temsilen o oyuğa bir kil topu yerleştirdiklerinin bilinmesine rağmen, bir insan başındaki göz küresini barındıran oyuğun boşluğunu göremeyiz. Görsel olarak bir heykel ve onu çevreleyen uzay, bitişik iki hacim olarak tasavvur edilebilir, eğer gerçekten de çevreyi sadece boşluktan ziyade bir hacim olarak düşünmeye istekliysek, zira heykel tüm figür niteliklerini tekelinde tutuyor gibi görünür. Heykel daha küçük kapalı hacimdir ve dokuya, yoğunluğa ve katılığa sahiptir. Sanat tarihi boyunca hemen hemen tüm heykeller, bu algısal niteliklere dışbükeylik katmıştır. Heykel, dışa doğru çıkıntı yapan küresel veya silindirik şekillerin bir araya toplanması olarak tasavvur edilmiştir. Bloğa girintiler ve hatta delikler aralık olarak yani dış yüzeyi tekeline alan cisimler arasındaki boş alan olarak değerlendirilir. Ressam gibi heykeltıraşın da bu negatif alanlara dikkat ettiği doğrudur, fakat bu alanlar geleneksel olarak zeminin bile maddi ve sınırlanmış bir yüzeyin parçası olduğu resimde oynadığından daha az rol oynar heykelde.

İçbükeylikler ara sıra ortaya çıkar, özellikle Helenistik, Orta Çağ, barok ve Afrika heykelinde. Bernini'nin ata binen 14. Louis büstünden uzayan örgüler ve kıvrımlar havayı boş kovuklarda toplar. Öte yandan bu örneklerde, içbükeylikler daha büyük birimlerin dışbükeyliğine o kadar bağlıdır ki olsa olsa küçük bir süslemeye katkıda bulunur. Ancak 1910'dan sonra Archipenko ve Lipchitz gibi heykeltıraşlar ve daha sonra

özellikle Henry Moore, geleneksel dışbükeyliklere rakip olacak içbükey sınırlar ve hacimler sundular. Bunun etkisi, Şekil 158a gibi örneklerden tahmin edilebilir. Oyuklar ve delikler boş şişkinlikler, silindirler ve koniler olsa da pozitif nitelik kazanıyor. Aslında onlara boş demek bile doğru değil gibi. İçlerindeki boşluk sanki yarı katılık kazanmış gibi, tuhaf bir şekilde maddi görünüyor. İçi boş kaplar hava birikintileriyle dolu gibi görünüyor; bu, figür niteliğinin artan yoğunluğu oluşturduğunu öngören kurala uyan bir gözlemdir.

Sonuçta heykel, maddi bedeninin sınırlarının ötesine ulaşır. Heykelin çevresindeki uzay, heykel tarafından yerinden edilmeye pasif bir şekilde razı olmak yerine, aktif bir rol üstlenir. Vücudu istila eder ve içbükey birimlerin kontur yüzeylerini ele geçirir. Bu betimleme bize şunu işaret ediyor: Tıpkı iki boyutlu figür-zemin ilişkilerinde gözlemlediğimiz gibi, burada da uzay ve heykel son derece dinamik bir şekilde etkileşime girmektedir. Dışbükey şeklin saldırganlığı ve içbükeylikteki pasif sıkıştırma, Şekil 165'de oklarla sembolize edilmiştir. Bir modern heykel parçasının kesitinin ne olabileceği, c'de şematik olarak temsil edilmiştir; burada çıkıntı yapan şişkinliklerin dışarı doğru itilirken, çevredeki uzayın içbükeylikleri işgal ettiğini görüyoruz.

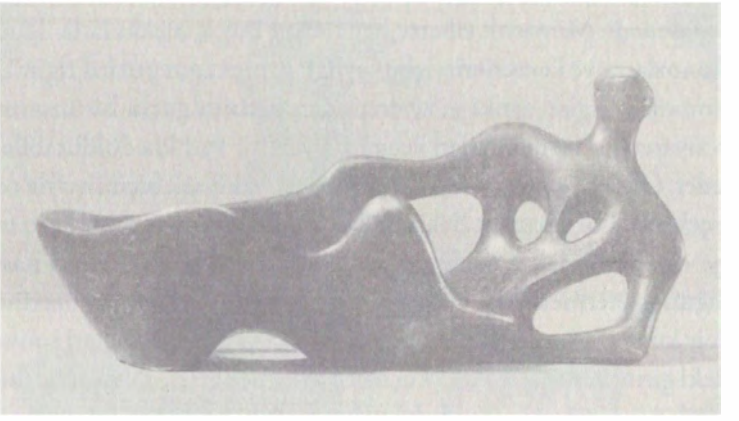


Şekil 165

Heykel evreninin bu cüretkâr genişlemesinin yolcu uçağının icadı sayesinde mümkün olmuş olabileceğini tahmin etmek cazip geliyor. Canlı kinestetik deneyimin bize havanın toprak, tahta veya taş gibi maddi bir cisim olduğunu, yalnızca ağır cisimleri taşımakla kalmayıp onları sertçe iten ve bir kaya gibi çarpılabilen bir ortam olduğunu öğrettiği bir zamanda yaşıyoruz.

Geleneksel olarak heykel, var olmayan bir ortamda izole edilmiş ve tüm etkinliği kendi bünyesinde taşıyan müstakil bir varlığın suretiydi. Maillol ve Moore'un aynı konuyu ele alış tarzlarının karşılaştırılması (Şe-

kil 166), Maillol'deki tüm formun dışbükeyliğinin, özünde edilgen olan konuya rağmen aktif bir öğeyi koruduğunu gösterir. Figür genişliyor ve yükseliyor gibi görünmektedir. Moore'un yapıtındaki edilgen ve alıcı nitelik, yalnızca kadının hareketiyle değil, daha da baskın biçimde şeklin boşluğuyla elde edilir. Bu hâliyle figür, maddi töze giren ve onu sıkıştıran bir dış kuvvetin etkisini bünyesinde taşır. Heykel formunun geleneksel erilliğine, dişil bir unsur eklenmiştir; etkenlik ve edilgenlik gibi daha evrensel bir temanın özgül bir veçhesidir bu.



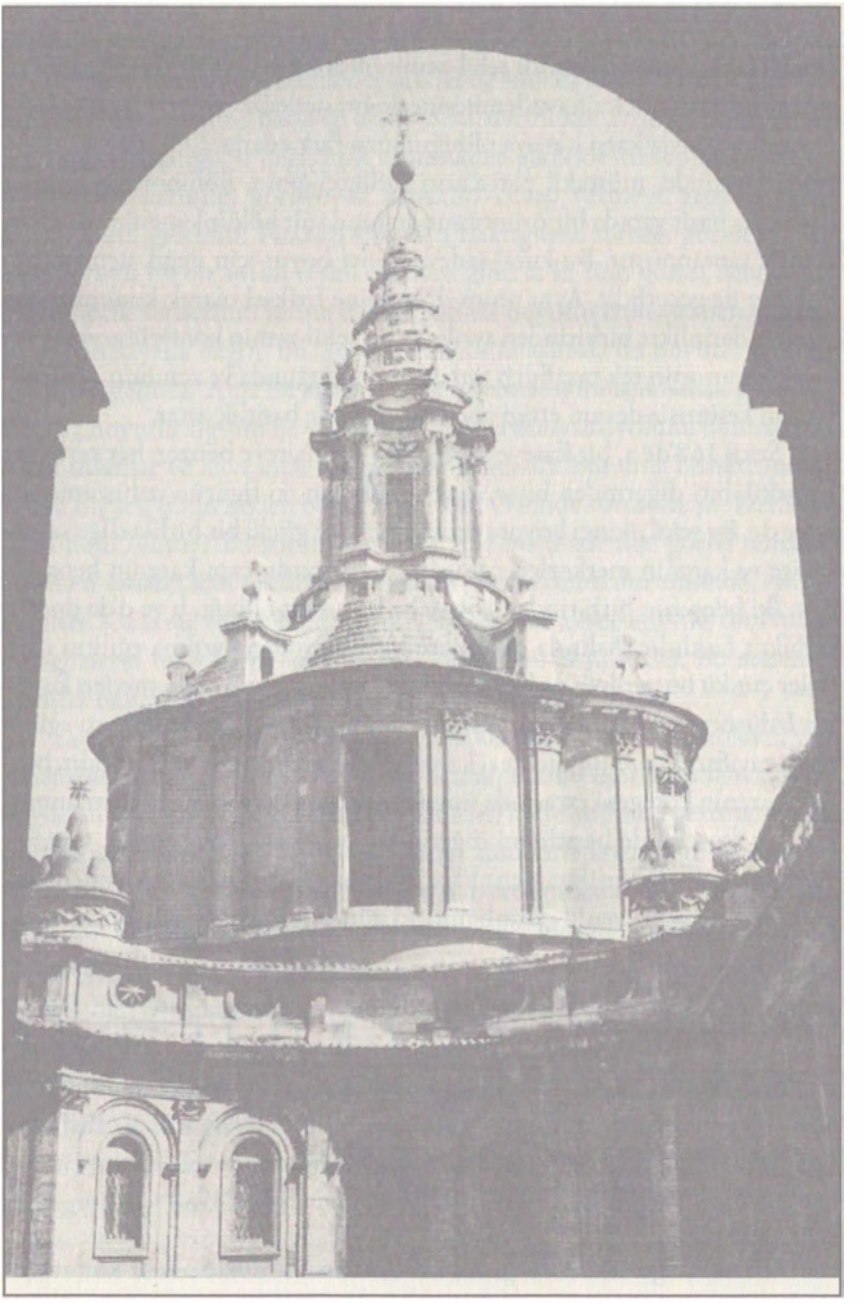
Şekil 166. Aristide Maillol. *Dinlenen Çıplak*, 1912. Henry Moore. *Uzanmış Figür*, 1945. Curt Valentin'in izniyle.

Dışbükeyliğin esasen bir heykeli müstakil ve bağımsız hâle getirdiğine dikkat çekilmiştir. Bu, bir heykelin kendi türünden başka heykellerle veya mimariyle herhangi bir kombinasyonu için sorun yaratır. İnsan figürlerinden oluşan heykel grupları, tek bir blokta kaynaşmış olanlar hariç, izole edilmiş birimlerden oluşan sıraların ya da dansçıların ve oyuncuların başardığı türden gevşek gruplaşmaların ötesine hiçbir zaman geçememiştir. Aynı şekilde, heykellerin binalara tastamam uyması için binaların, duvar oyuklarındaki içbükeyliği taşıması gerekiyordu.

Modern heykelde içbükeyliğin kullanılması, bir birimin diğerine daha eksiksiz bir şekilde uymasına izin veriyor gibi görünmektedir. Henry Moore'un bir aile grubu, yan yana oturarak bir bebeği kucaklarında tutan bir adamla bir kadını gösterir. İçi boş karınlar, oturan iki figürü tek bir

büyük kucağa veya sineye dönüştürür. Bu gölgeli oyukta, boşluk elle tutulur, durgun ve vücut ısısıyla ısınmış görünür. Boşluğun merkezinde asılı duran bebek, sanki pamukla döşenmiş bir rahmin içindeymiş gibi güvenli bir hâlde dinlenir. Bebeğin vücudunun dışbükeyliği, onu muhafaza eden şeyin içbükeyliği ile iç içe geçer.

Heykelin makul bir unsuru olarak boş hacim, malzeme bloğunun merkezî bir hava kütlesini çevreleyen bir kabuğa indirgendiği eserlere yol açmıştır. Moore'un boş bir baş olan Miğfer heykeli, fare boyutundaki bir ziyaretçiye bir heykelin içinde olma deneyimini sunabilirdi. Daha yakın zamanlarda, heykeltıraşlar, yetişkin izleyiciler için bu tür deneyimler sağlamayı denedi. Mimarlık elbette her zaman boş iç mekânlarla ilgilenmiştir. Tonozların ve kemerlerin içbükeyliği, iç mekânın pozitif figür işlevini üstlenmesini sağlar, sanki o, ziyaret eden insanın güçlü bir uzantısıymış gibi; ziyaretçi odayı yükselen ve genişleyen bir varlıkla doldurabileceğini hisseder. Orta Çağ kiliselerinin ana girişleri, yakınsak biçimleriyle cemaati içeri çekiyor gibi görünür. Şekil 167, barok mimar Borromini'nin mimari yapıyı canlandırmak için dışbükeylik ve içbükeyliğin zıtlığını nasıl kullandığını göstermektedir. Avlu duvarının boş yuvarlağının üzerinde küçük bir kubbe yükselir; bu kubbenin çıkıntı yapan bombeleri sonuçta fenerdeki girintili nişlerle daha küçük ölçekte dengelenir. Dış uzay, binanın dinamik genişlemesine, orada burada oyunbaz bir tavırla kompakt yapıya dalarak tepki veriyor gibi görünür.

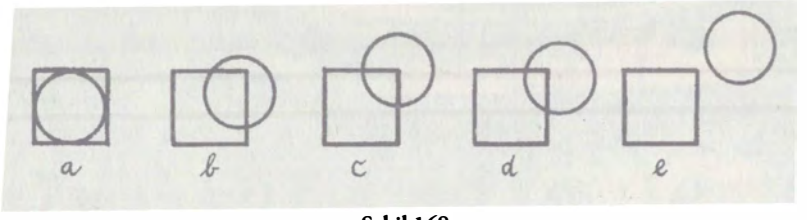


Şekil 167. Francesco Borrotnini. St. Ivo Şapeli, Roma, 1650 dolayları. Fotoğrafı çeken: Ernest Nash.

Derinliği Neden Görüyoruz?

İki düzlem arasındaki sınırlı şekil-zemin ilişkisinden daha genel çapta önden görünen nesnelerin istiflenmesine doğru ilerledikçe, özel bir alt bölümleme durumuyla karşı karşıya olduğumuzu fark ederiz. Düzlem figürlerin düzenlenişinde, müstakil parçaların birlikteliğinin, bölünmemiş bütünden daha basit yapıda bir örüntü sunduğunda alt bölümlemenin meydana geldiği saptanmıştır. Bu kural sadece ikinci boyut için değil, üçüncü boyut için de geçerlidir. Aynı resim düzlemine fiziksel olarak konumlanmış alanlar, derinlikte birbirinden ayrılır ve bir şekil-zemin konfigürasyonu alır çünkü konturun tek taraflılığı tartışılmaz olduğunda ve zeminin şeklin altından kesintisiz devam ettiği görülebildiğinde basitlik artar.

Şekil 168'de a, bir kareye sığdırılmış bir daireye benzer, her ne kadar bu şekil, biri diğerinden biraz uzakta bulunan iki figürün izdüşümü olabilse de. Bu şekil, ikinci boyuta tutunur çünkü güçlü bir birlikteliğe sahip: Daire ve karenin merkezleri çakışıyor ve dairenin çapı karenin kenarına eşit. İki bileşenin birbirinden çok daha bağımsız olduğu b ve d'de durum oldukça farklıdır. Aslında derinlikte birbirlerinden ayrılma eğilimi içindeler çünkü bu ayrılma onları düz izdüşümdeki stresli birleşmeden kurtarır. İzdüşümsel yapının biraz basitliğe sahip olduğu c'de söz konusu eğilim daha zayıftır: Dairenin merkezi karenin köşelerinden birinde yer alır, böylece karenin köşegeni etrafında simetri yaratır; e'de ayrılma tamamlanmıştır: her iki şekil de basitliğini diğerinden etkilenmeden sergiler. Gerginliğin azalmasıyla birlikte, derinlikte ayrılma eğilimi artık gözlemlenmez. Bilakis, kare ve dairenin derinliğindeki göreceli konum artık tanımsızdır.



Şekil 168

Göz bu figürlere baktığı sürece onların ön düzlemdeki konumları değişmez; söz konusu konumları retina üzerindeki uyarım örüntüsüyle kontrol edilir. Ancak bu örüntü, derinlik boyutunda konumu tayin et-

mez. Bir izdüşüm olarak o, gözden görünür herhangi bir mesafedeki figürleri veya figür parçalarını temsil edebilir. Bu nedenle üçüncü boyut, yapının basitleştirilmesi adına değişikliklere imkân tanıyan bir "özgürlük yolu"dur. Eğer ayrılma basitliği artırıyorsa, derinlikte ayrılma, izdüşümsel örüntüde herhangi bir değişiklik yapılmadan gerçekleştirilebilir.

Neden derinliği görüyoruz sorusuna cevap vermeye artık hazırız. Cevap garip gelebilir. Fiziksel dünyaya baktığımız sürece, görmenin üç boyutluluğu hiçbir sorun teşkil etmiyor gibi, ta ki tüm görsel deneyimimizin optik verilerinin retina üzerindeki iki boyutlu izdüşümden oluştuğunu hatırlayana değin. Bu, görsel deneyimin aslında iki boyutlu olduğu anlamına gelmez. Ama bu anlama neden gelmediğini açıklamak gerekir.

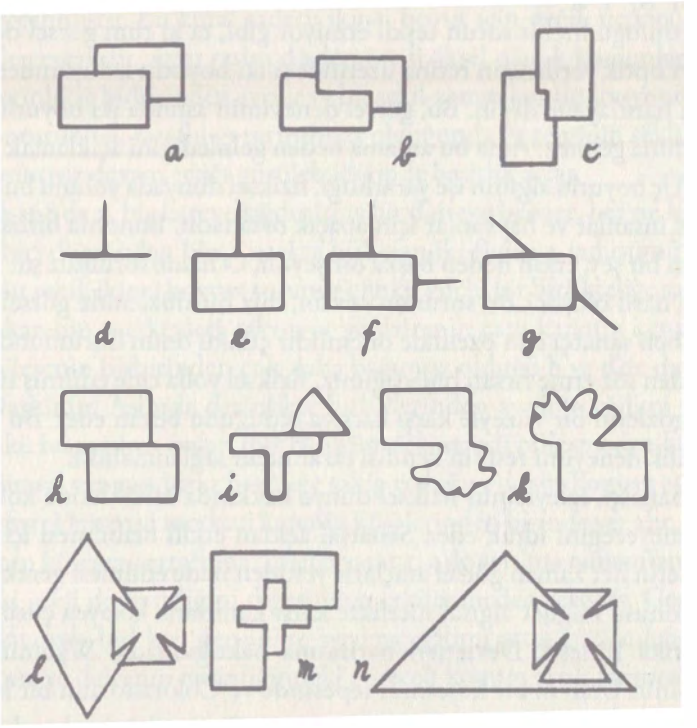
Üç boyutlu algının işe yararlılığı, fiziksel dünyada yolunu bulması gereken insanlar ve hayvanlar için apaçık ortadadır. Bununla birlikte, nihai neden bir şey, etkin neden başka bir şeydir. O hâlde sorumuz şu: Derinlik algısı nasıl oluşur? Bu sorunun cevabı, düz bir düzlemde görsel temsille ilgilenen sanatçı için özellikle önemlidir çünkü onun durumunda, etkinliğinden söz etme fırsatı bulacağımız, fiziksel yolla elde edilmiş tüm ipuçları, gözlerin bir yüzeyle karşı karşıya olduğunu beyan eder. Bu nedenle, derinlik deneyimi resmin kendisi tarafından sağlanmalıdır.

Sanatçı, izleyicinin fiziksel dünya hakkında bildiklerine kolayca güvenemeyeceğini idrak eder. Sanatsal açıdan etkili olabilmesi için bu tür bilgilerin her zaman görsel araçlarla yeniden ifade edilmesi gerekir; ayrıca söz konusu bilgiler algısal nitelikte karşı kanıtlarla kolayca çürütülebilir. Amerika Birleşik Devletleri haritasına baktığımızda, Wyoming'in bir köşesinin Utah'ın bir köşesinin tepesinde ve Colorado'nun bir köşesinin Nebraska'nın tepesinde olduğunu görürüz. Bunun böyle olmadığına dair hiçbir bilgi, gördüğümüzü görmemizi engellemez. O hâlde derinliği öne çıkaran görsel faktörler nelerdir?

Derinlik algısının temel ilkesi, basitlik yasasından kaynaklanır ve şunu belirtir: *Bir örüntü, iki boyutlu durumdan yapısal açıdan daha basit olan üç boyutlu bir durumun izdüşümü olarak görülebildiği zaman üç boyutlu görünür*. Şekil 168'de bu prensibin nasıl işlediğini görmüştük.

Örtüşme Yoluyla Derinlik

Konturlar temas ettiği veya kesiştiği ama birbirini kesmediği sürece, uzamsal etki yoktur veya zayıftır. Bununla birlikte, Şekil 169a'da olduğu gibi, bileşenlerden biri diğerinin bir parçasını fiilen kestiğinde, üst üste binmeyi görmeye yönelik algısal dürtü, eksik şekli tamamlamaya hizmet ettiği için kendini dayatır.



Şekil 169

Bu ifade önemli bir varsayımı ima etmektedir; Şekil 169a'da üstteki şeklin tamamlanmamış bir dikdörtgen olarak görüldüğünü varsayar. Ama bu, neden böyle olsun? O, tek başına bir L şekli olarak görülecekti ve a, bir L şeklinin bir dikdörtgenin yanında, önünde veya arkasında bulunduğu fiziksel bir durumun izdüşümü olabilirdi. Bunun yerine, kesintiye uğramış bir dikdörtgenden başka bir şey görmeme sorunu yaşarız. Bunu açıklamak için bir şeklin hangi koşullar altında eksik göründüğünü anlamamız gerekir.

Eğer iki bitişik görsel nesneden biri, verili koşullar altında mümkün olduğu kadar basit şekillendirilirken diğeri tamamlanarak daha basit hâle getirilebilirse, ilki aralarındaki sınır çizgisini kendine katar. Şekil 169a'da, dikdörtgen basitleşemez ama L şekli basitleştirilebilir. Dikdörtgen sınırı kendine kattığında, diğer şekil sınırsız kalır. Komşusunun altından devam etmek zorunda kalır. Bu nedenle kısmen kapatılmış yani eksik olarak görülür. Kapatma, eksik figüre bir özgürlük yelpazesi sağlar: onun arkasında kendini tamamlayabileceği bir örtü.

Üst üste binme ölçütünü görsel nesnelerin buluştuğu yerel koşullarda aramak cazip gelebilir. Şekil 169a'nın iki konturu, bir çizgi devam ederken diğerinin durduğu iki noktada buluşur. Bu farklılık tek başına ikincisini kapalı, birincisini üst üste binmiş diye nitelendirmek için yeterli neden değil midir? Helmholtz, yeterli olduğunu düşünüyordu. Nitekim 1866'da şöyle yazmıştı: "Kapatan nesnesinin kontur çizgisinin, arkasındaki nesnenin konturuyla birleştiği yerde yönünü değiştirmemesi gerçeği, genellikle neyin ne olduğuna karar vermemizi sağlar." Daha yakın zamanlarda Philburn Ratoosh, matematik diliyle formüle ettiği bu koşulun her durumda belirleyici olduğunu öne sürdü. "Üst üste binme, yalnızca iki nesnenin ana hatlarının buluştuğu noktalarda bir ipucu sağlayabilir." Kesintisiz konturu olan nesne önde uzanmış olarak görülecektir. Ratoosh ayrıca şunu dile getirir: "Bir kesişme noktasında olan şey, başka bir kesişme noktasında olandan bağımsızdır."

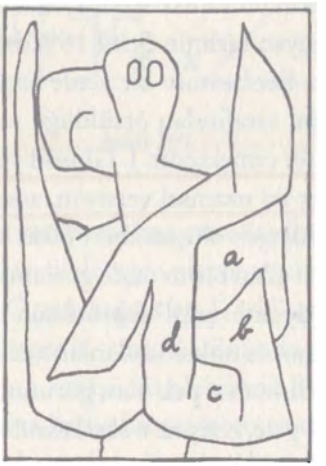
Burada aslında etkili bir yapısal özellik olan bir şeyle uğraşırız. Kural, konturu kesintiye uğrayan birimin Şekil 169a'daki geri konumu alırken, b'de çelişen koşulların, her birimin bir yerde başka bir birimi örttüğü ve başka bir yerde o birim tarafından örtüldüğü muğlak bir durum üreteceğini dosdoğru tahmin etmektedir. J. Ginson yol gösterici bir örnek (c) sunmuştur. Burada her iki uzamsal versiyon, arkada tam bir dikdörtgen, öndeyse kesik bir dikdörtgen oluşturabilir fakat kesişme noktasında konturları kesintisiz devam eden birim önde görünmektedir.

Çoğu durumda "uyumlu şekil" faktörünün belirleyici faktör olduğu doğrudur fakat iki bağımsız noktada olanların tek başına tüm örüntünün uzamsal durumunu belirlemesi pek olası görünmez. Birbiriyle bir şekilde ilişkili olan Şekil 169d-g'de, kesişme noktalarında olanların bağlama bağlı olduğunu fark ederiz; d ve e'de kesintiye uğrayan çizgi, engelin altından devam etmeye yönelik kendiliğinden bir istek sergilemez; f'de üç boyut-

luluğa zayıf bir eğilim söz konusu; bunun da kesik iki çizginin birbirinden bağımsız olmayıp köşeli bir bütünün parçaları olarak görülebilmesiyle doğrudan ilişkisi var. Uyumlu şekil kuralının iki çizgi arasındaki bağlantıyı güçlendirdiği g'de, iki çizgi açıkça dikdörtgenin altından devam eden tek bir çizgide birleşir.

Elbette Şekil 169d-g, Ratoosh'un koşulunu karşılamaz ama h ve i karşılar. Kurala göre kesişme noktalarındaki çelişkili durum, b'deki gibi uzamsal belirsizlik yaratır. Doğrusu burada üç boyutluluğun izi yoktur. Bir kişi çıkıp da bu örneklerin mevcut sorunla hiçbir ilgisi olmadığını çünkü üst üste binme olgusunu sergilemediklerini iddia etseydi, sorunun tam da üst üste binmenin meydana geldiğinin algılandığı koşulların tanımlanmasından ibaret olduğu için bu sorunun çözülmüş olduğunu varsayardı. Şekil 169h, k şeklinde birbirine kenetlenen iki kesikle pekâlâ oluşturulabilir.

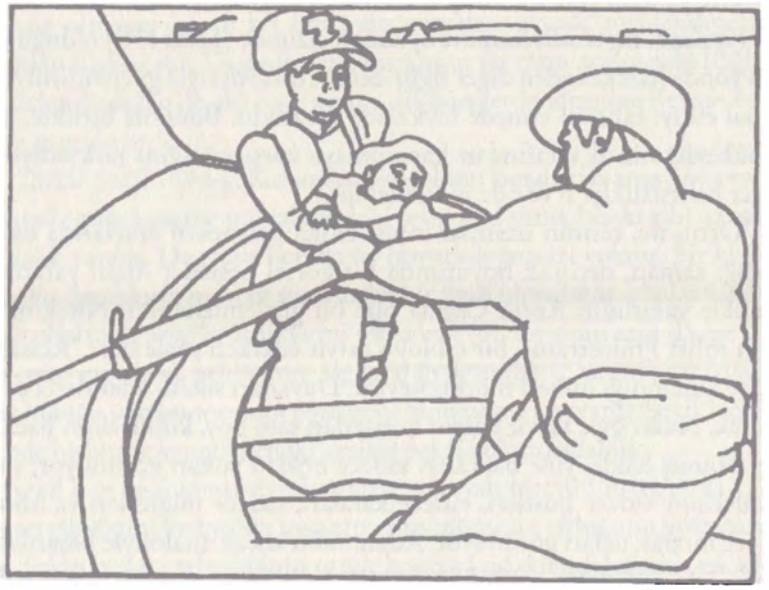
Şekil l, m ve n konturları kesintiye uğrayan birimin üstte olma eğilimini sergilediğini örüntüler inşa etmenin mümkün olduğunu göstermektedir. Etkinin ikna ediciliğinin ortak kontura odaklandığımızda en az ve fakat modele bir bütün olarak bakıldığında en güçlü olması, böylece tüm yapıya etkisini göstermesi için bir şans vermesi önemlidir. Helmholtz-Ratoosh etkisi, konturlarının kesintiye uğramasıyla teorik açıdan kapatılmaya mahkûm olan birimin eksiksiz basit şekliyle adamakıllı dengelenir. Bu örneklemenin amacı, bütünün yapısının yerel bir konfigürasyonun etkisini tersine çevirebileceğini göstermektir.



Şekil 170

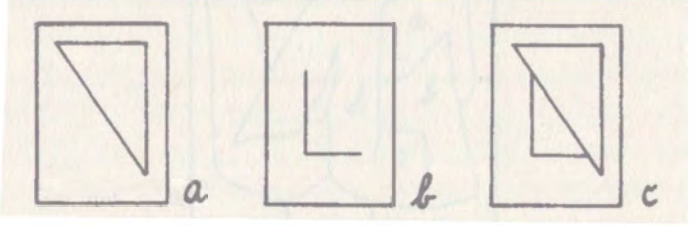
Öte yandan genelde kesişen konturlar kuralı, özellikle Paul Klee'nin *The Vigilant Angel* adlı resmine öykünen çizimde (Şekil 170) olduğu gibi, aynı yönde hareket eden diğer figür-zemin faktörleriyle güçlendiriliyorsa, algısal etkiyi tahmin etmede fevkalade yararlıdır. Bununla birlikte, a'nın dışbükeyliğinin d tarafından kapatılmaya karşı çıktığını fark ediyoruz. Diğer belirsizlikler b ve c'de incelenebilir.

Örtüşme, resmin uzamsal inşası başka perspektif araçlarına dayanmadığı zaman, derinlik boyutunda bir görsel nesneler dizisi yaratmada özellikle yararlıdır. Antik Çağ'da bile bu gözlemlenebilir. Nitekim Yunanlı sofist Philostratus, bir tabloyu tasvir ederken şöyle der: "Ressamın zekice kullandığı hüneri müthiş keyifli. Duvarları silahlı adamlarla çevreleyerek, onları öyle tasvir ediyor ki bazıları tam boy, kimilerinin bacakları gizlenmiş hâlde, yine başkaları sadece belden yukarı görünüyor; sonra kimilerinin sadece büstleri, sadece kafaları, sadece miğferleri ve nihayet sadece mızrak uçları görünüyor. Adamın bu ancak analojiyle başarılabilir çünkü işin püf noktası, gözleri, resmin yerli yerince geriye uzanan düzlemleri boyunca geri giderken yanılsamaya düşürmektir." (Anlaşılan yazar analoji derken, bir nesnenin gizli kısımlarını görünür olana benzerlikleriyle tamamlama becerisini kastediyor.) Gözlerin önden arkaya giden yoldaki rehberliği Şekil 171'de belirgindir; burada makul örtüşmeler her bir nesneye, yerini, uzamsal konumlanma ölçeğinde tayin eder; adam ve kürek çeken kolundan tutun da çocuğa, anneye, teknenin kıç tarafına, suya ve kıyı şeridine kadar. Çin manzara resminde üst üste binmenin mekân oluşturmadaki rolü iyi bilinir. Dağ zirvelerinin veya bulutların göreceli konumu, örtüşmeyle görsel olarak belirlenir ve bir dağın hacmi genellikle kademeli oluşum hâlindeki basamakların veya katmanların bir iskeleti olarak tasarlanır. Böylece cismin karmaşık eğrisi, ön düzlemlerin toplamına dayalı bir tür "integral" yoluyla elde edilir.



Şekil 171

Örtüşmenin algısal etkisi, mesafedeki fiilî fiziksel farklılıkları geçersiz kılacak kadar güçlüdür. Hertha Kopfermann, bir şeklin bileşenlerini farklı cam levhalar üzerine çizdi ve izleyicinin bir izleme deliğinden tüm şekli görmesi için bunları birbirinin önüne yerleştirdi. Yaklaşık 13 cm yüksekliğindeki a levhasına (Şekil 172) yaklaşık 2 metrelik bir mesafeden bakılırsa ve b, a'nın 2,5 cm önünde yer alırsa, görülen kombinasyon fiziksel gerçeklere karşılık gelmez; bunun yerine, daha büyük olan üçgenin daha küçük olanla örtüştüğü görülür (c), her ne kadar iki öğe, iki levha üzerinde ayrı ayrı gösterildiğinde gözlemci doğru fiziksel durumu kolayca algılasa da.



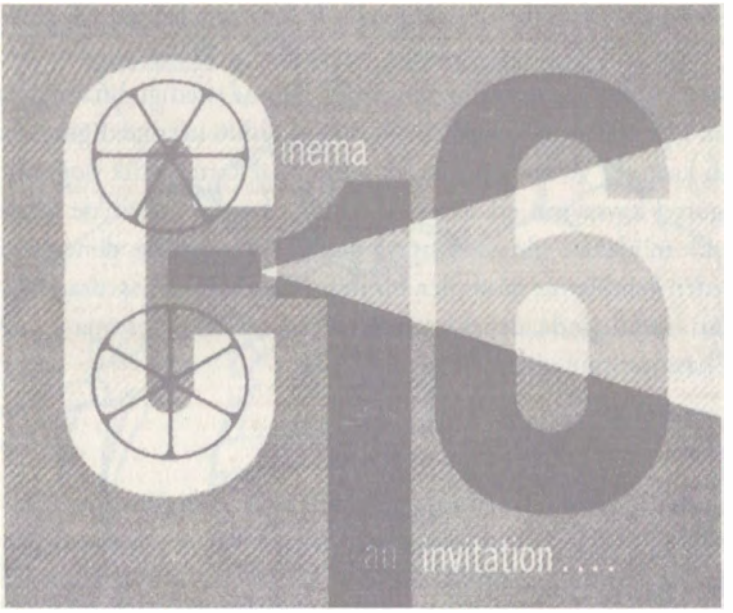
Şekil 172

Son olarak şunu belirtmek gerekir ki kapatma her zaman görsel gerilim yaratır. Kapatılmış figürün bütünlüğüne müdahaleden kendini kurtarma çabasını sezeriz. Bu, sanatçının eserine istediği dinamiği kazandırmak için kullandığı araçlardan biridir. Gerilim istenmediğinde kapatmadan kaçınılır ve her üst üste binme yapısal karmaşıklık doğurduğundan, görsel kavrayışın erken seviyelerinde nesneler genellikle düzlemde karşılıklı müdahale olmadan sıraya dizilir. Aynı şekilde, deneylerde deneklerden kendilerine gösterilen bir resmi hafızalarına başvurarak kopyalamaları istendiğinde, denekler örtüşmeleri ortadan kaldırma ve böylece resmi basitleştirme eğilimi sergilemişlerdir.

Şeffaflık

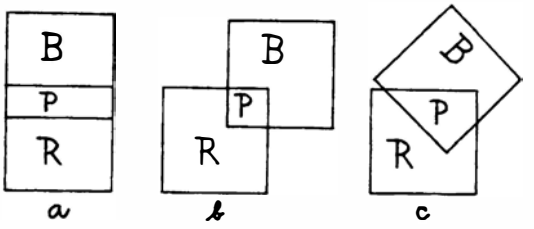
Üst üste binmenin özel bir durumu şeffaflıktır. Burada görsel nesnelerin üst üste bindiği ama kapatılan nesnenin kapatan nesnenin arkasında görünür kaldığı için kapatma yalnızca kısmidir. Her şeyden önce fiziksel şeffaflığı algısal şeffaflıktan ayırmak gerekir. Örten bir yüzey, altındaki şekli görünür tutmak için yeterli ışığın geçmesine izin verdiğinde fiziksel şeffaflık elde edilir. Tüller, filtreler ve buharlar fiziksel olarak saydamdır. Ancak fiziksel şeffaflık hiçbir surette algısal şeffaflığın garantisi değildir. Tüm görüş alanını örten renkli gözlükler takarsak, normal renkli bir dünyanın önünde şeffaf bir yüzeyi değil de pembe veya yeşil bir dünya görürüz. Keza bir kat vernik her yere aynı oranda sürüldüğünde, bir tabloyu kaplayan şeffaf bir tabaka da görmeyiz. Nitekim kadın giyiminde şeffaf naylon külotlu çorap böyle görülmez, rengi ve dokusu bacağınkilerle bütünleşir.

Fiziksel olarak şeffaf bir yüzeyin şekli zeminin şekli ile örtüşüyorsa şeffaflığın görülmediği sonucuna varırız. Şeffaf bir malzeme homojen bir zemin üzerine serildiğinde de şeffaflık görülmez. Şeffaflık yaratmak için üç düzlem gerekir. Öte yandan, Şekil 173'deki gibi algısal şeffaflık etkileri, fiziksel olarak şeffaf herhangi bir malzeme olmadan elde edilebilir. Sanat öğrencileri, opak renkli kâğıtlar veya opak boya kullanarak inandırıcı şeffaflık elde etmeyi öğrenirler. Josef Albers, *Interaction of Color* [Renk Etkileşimi] adlı kitabında bunun çarpıcı örneklerini sunuyor. O hâlde şu soruyu sormalıyız: Algısal şeffaflık hangi koşullar altında ortaya çıkar?



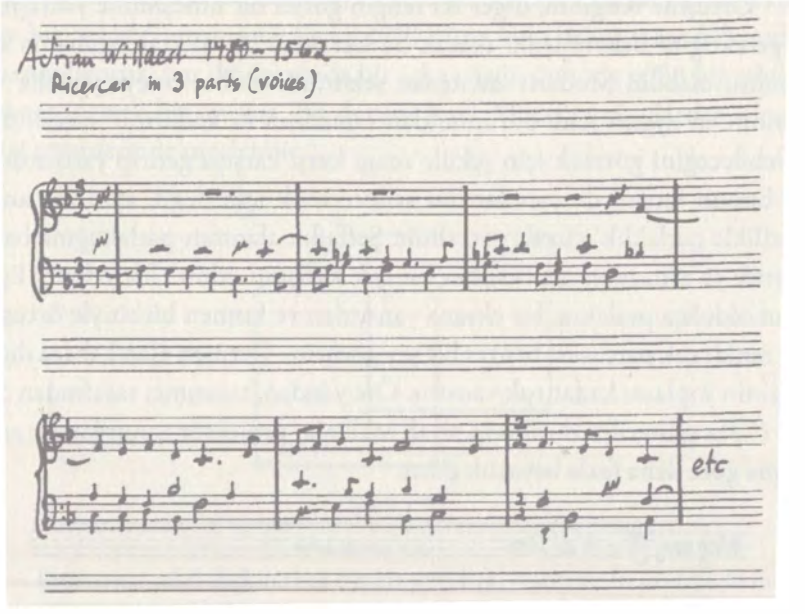
Şekil 173

Kırmızı, mavi ve mor olmak üzere üç renkli kâğıt kullanarak Şekil 174'deki şekilleri beyaz bir kâğıt parçası üzerinde oluşturalım; bu durumda c'de güçlü bir şeffaflık gözlemleriz, a'da hiç şeffaflık yoktur, b'de ise belki biraz var. Böylece biçimsel koşulların, üst üste binmeyi kontrol edenler koşullarla aynı olduğu açıklık kazanır: C, iki nesnenin derinlikte güçlü bir şekilde ayrılmasını sağlar, a bu ayrımı yaratmaz, b ise belki biraz yaratır. Bu nedenle şekillerin üst üste binmesi saydamlığın ön koşuludur; yeterli olmasa da gerekli bir algısal koşul.



Şekil 174

Şekil 174c'de basitlik kuralı epey düzensiz bir dörtgene bitişik olan aynı ölçüde düzensiz iki altıgen yerine birbirini kesen iki dikdörtgen göreceğimizi öngörür. Alt bölümleme burada üç değil iki bileşen üretecektir çünkü dikdörtgenler mevcut en basit ve en düzenli şekillerdir. Buraya kadar her şey güzel. Gelgelelim üç farklı rengin varlığı bu çözüme karşı duracaktır ve aslında renkler arasındaki ilişki başka bir koşulu sağlamadığı sürece söz konusu çözümü engelleyecektir. Örtüşmenin rengi, diğer iki rengin bir birleşimi veya en azından bu birleşime oldukça yakın bir renk olarak görülmelidir. Gerçekte mor, kırmızı ve mavinin birleşimidir. Bu koşul karşılanırsa, örtüşeme alanı diğer iki renge karşılık gelen iki bileşene ayrılacak, böylece en basit şekle göre alt bölümleme yapmak mümkün olacaktır.
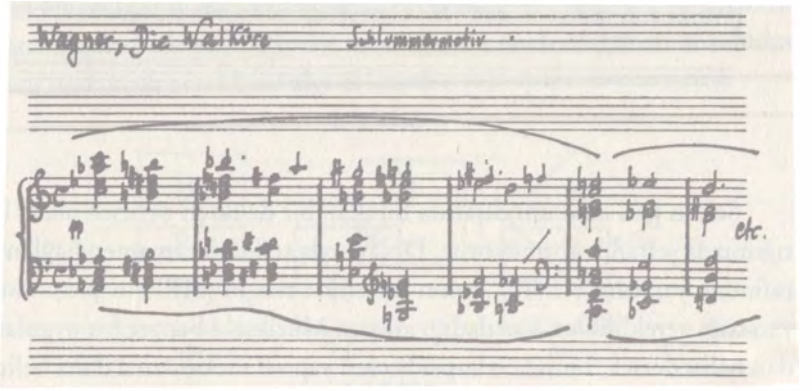


Şekil 175

Şeklin geri kalanını dışarıda bırakan bir delikten örtüşen alana baktığımızda şeffaflık görmüyoruz. Dolayısıyla şeffaflık tamamen bağlam tarafından yaratılır; şeffaflık, onun sayesinde rengin şekillerin çatışmasının yarattığı gereklilikleri karşıladığı araçtır. Müzikteki benzer bir uygulamadan bahsedersek, burada iş başında olan yapısal mekanizma daha belirgin hâle gelebilir. Belirli bir anda kulağa ulaşan tüm sesler, kulak zarı tarafın-

dan tek bir karmaşık titreşime dönüştürülür; bu titreşimin, gerektiğinde iç kulaktaki analiz mekanizması tarafından ayrıştırılması gerekir. Adrian Willaert örneğinde olduğu gibi (Şekil 175) çok sesli müzikte, bölümler ayrı melodik dizeler olarak duyulmalıdır; bu nedenle, yatay bağlamın dayattığı yapısal talepleri karşılamak için her an birleşik ses girdisi bileşenlerine ayrılır. Buna karşın armonik müzikte, örneğin Wagner'den alıntıladığımız pasajda (Şekil 176), benzer ses kümeleri, karmaşık bir akor dizisi olarak işitilir çünkü bağlam gereği tek tonlara bölünme gerekmez. Böylece müzikte zaman boyutundaki şeklin yapısı, belirli bir noktada yayılan sesin kendi öğelerine ayrılıp ayrılmayacağını belirleyecektir. Keza uzamsal bağlam da görsel alanda aynı şeyi yapar.

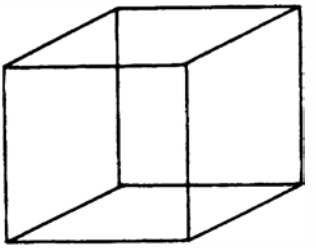
Örtüşme renginin, diğer iki rengin görsel bir birleşimine yaklaşması gerektiğini belirtmiştik. Ancak bu kuraldan bir miktar sapma da söz konusu olabilir. Modern sanatçılar, şeklin alt bölümlemeye yönelik talebinin en uygun renk durumundan sapmanın ne kadarının üstesinden gelebileceğini görmek için şekille rengi karşı karşıya getirip yarıştırdılar ve bunun tersini de yaptılar. Bu sadece renk için değil, aynı zamanda özellikle parlaklık için de geçerlidir. Şeffaflık alanının parlaklığına bağlı olarak ya artıran ya da eksilten bir ışık karışımı etkisi elde ederiz. Eğer alan oldukça parlaksa, bir ekrana yansıtılan ve kısmen birbiriyle örtüşen iki renkli ışık parçasına benzer bir şey görürüz: Örtüşen alan kabaca diğer ikisinin toplamı kadar ışık yansıtır. Öte yandan, tasarımcı tarafından Şekil 173'te gösterilen durumda, siyah rakamlar projektör ışınından gri arka plana göre daha fazla beyazlık çeker.



Şekil 176

Şeffaflık alanının parlaklığı da rakip şekillerden hangisinin önde göründüğünü belirleyen faktörlerden biridir. Oyama ve Morinaga tarafından yapılan deneyler şunu göstermiştir ki denekler siyah bir çubukla kesişen beyaz bir çubuğa baktıklarında, şeffaflık alanı açık gri olduğu zaman beyaz çubuk önde görünmeye elverişliyken, merkezî alan koyu gri olduğunda siyah çubuk önde görünmeye elverişlidir. Bu da daha küçük parlaklık adımının kesintisiz, öndeki şekli desteklediği anlamına gelir. Burada şeffaflığın mutlaka iki şekille sınırlı olmadığı belirtilebilir. Şekil 176'da, siyah harfler ile beyaz ışık huzmesi arasındaki şeffaflık ilişkisi, endüksiyon yoluyla, gri zemine göre huzmenin ilave bir şeffaflığını yaratır.

Son olarak, şekillerin yalın gücü aracılığıyla renk veya parlaklıktan herhangi bir yardım almadan zayıf bir şeffaflık etkisi elde edilebilir. Örneğin, bir "tel küp" çiziminde (Şekil 177), yüzeylerin belirgin bir ikili temsilini algılıyoruz; her iki durumda bir arka yüzün önünde şeffaf bir şekilde uzanan donuk bir ön yüz. Bu durum Josef Albers'in çizgilerden oluşan bazı resimlerinde incelebilir.



Şekil 177

Tamamen şekil ilişkilerine dayalı şeffaflık, resim ve heykelde de insan vücudunun hacimsel alanları bir örtünün kıvrımlarından "göründüğü" zaman algılanır. İki şekil sistemi, uzuvların kabartması ile kıvrımların kabartması kesişir ve bu girişim örüntüsü, ressam veya heykeltıraşın fiilen sunduğu genel kabartmanın bir alt bölümünü oluşturur. İki sistem, şekiller çatışmasının çözümü olarak derinlikte ayrışmaya yol açacak kadar kendi içlerinde yeterince düzenli ve birbirleriyle yeterince uyumsuzdur. Klasik Yunan heykellerinin bazılarının mermer rölyeflerine baktığınızda, yumuşak bir taş örtüyle kaplı bir gövde değil de yalnızca tek bir yüzey gördüğünüze pek inanamazsınız.

Karışıklığı önlemek için "şeffaflık" terimi yalnızca sanatçı tarafından "şeffaf gösterme" etkisi amaçlandığında kullanılmalıdır. Aynı yerde görünen iki şey mefhumu sofistikedir ve yalnızca sanatın incelikli aşamalarında, örneğin Rönesans sanatında bulunur. Kübistler ve özellikle Lyonel Feininger ve Paul Klee dâhil olmak üzere modern sanatçılar, aracı, fiziksel tözü maddesellikten arındırmak ve uzamın sürekliliğini kesintiye uğratmak için kullandılar. Böyle bir zihniyet, resimleri Siegfried Giedion tarafından modern sanatçılarınkilerle karşılaştırılan paleolitik mağara sakinlerinin veya Avustralya yerlilerinin zihniyetinden dünyalar kadar uzaktır. Giedion iki özelliği, bedenlerin veya hatların üst üste binmesi ve içerinin ve dışarının aynı anda resmedilmesi gibi şeffaflıkla hiçbir ilgisi olmayan iki özelliği yanlış yorumlamıştır.

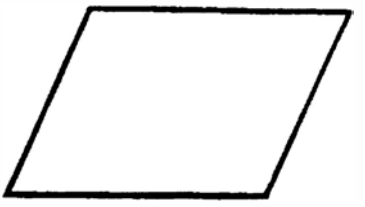
Deformasyon (Biçimbozma) Alan Yaratır

Şimdiye kadar uzamın üçüncü boyutu, esasen görsel nesnelerin konumu için bir mesafe değişkeni olarak ele alındı. Nesneler birbirinin arkasında ya da önünde yer alıyordu, ama kendi başlarına üçüncü boyuta gerçekte katılmıyorlardı. Bazıları düz yüzeylerden ziyade kabartma olmasına rağmen, gözlemcinin görüş hattına dik olan, öne yönelmiş düzlemlere uyuyorlardı.

Nesneler üçüncü boyuta iki şekilde katılabilir: ön düzlemden arkaya doğru eğilerek, hacim veya yuvarlaklık kazanarak. Uzamsal kavrayışın bu bir adım ilerdeki farklılaşması, tüm görsel sanatlarda, heykelde, mimaride, sahne tasarımında ve koreografide gözlemlenebilir, ama resimsel ortamda özellikle belirleyici bir adımı temsil eder. Düz düzlemde, üç boyutluluk ancak dolaylı olarak temsil edilebilir ve tüm dolaylı anlatımlar görsel ifadenin dolaysızlığını zayıflatır. Bir masa etrafında oturan kişileri temsil etmenin iki yolunu karşılaştırdığımızda (Şekil 83 ve 84), bu yollardan birinin fiziksel alanı iki boyutlu bir düzene çevirdiğini belirtmiştik. Bu yöntem, üçüncü boyuttan tamamen vazgeçmek anlamına gelse de büyük bir dolaysızlık ve yakınlık elde eder. Diğer yöntem derinliği aktarmak için büyüklükleri, şekilleri, uzamsal mesafeleri ve açıları bozmak zorundadır, böylece yalnızca iki boyutlu ortamın niteliğine değil, aynı zamanda resimdeki nesnelere de önemli ölçüde zarar verir. Şimdi film eleştirmeni Andre Bazin'in neden perspektifi "Batı resminin ilk günahı" diye nitelendirdi-

ğini anlıyoruz. Resim yapma faaliyeti, derinlik yanılsamasını pekiştirmek için nesneleri ayarlarken masumiyetinden vazgeçer.

Şekil 178 gözlemciden uzağa, geriye doğru eğilme eğilimindedir. Bu eğilim, kâğıt üzerindeki bir çizimde zayıftır, ana hatlarıyla çizilmiş figür renkli bir yüzeyle değiştirildiğinde daha güçlü hâle gelir; keza bir figür ekrana yansıtıldığında veya karanlık bir odada parlak bir şekil görüntülendiğinde de daha güçlüdür. Kâğıt yüzeyinin dokusundan kurtulan figür, geriye eğilebildiği gibi öne de eğilebilir.



Şekil 178

Şekli fiziksel olarak bulunduğu düzlemden saptıran nedir? Biraz çabayla onu gerçekten ön düzleme doğru itebiliriz. Bunu yaptığımızda, paralelkenarın kendi başına bir şekil olarak değil, daha basit, daha düzenli başka bir şekilden bir sapma olarak algılandığını gözlemleriz: Eğik bir dikdörtgen veya kare olarak görülür. Paralelkenar yerine deforme olmuş bir dikdörtgen şekil görürüz.

Deformasyon, derinlik algısında anahtar faktördür çünkü basitliği azaltır ve görüş alanındaki gerilimi arttırır, böylece basitleştirme ve rahatlama dürtüsü yaratır. Bu dürtü belirli koşullar altında şekilleri üçüncü boyuta aktararak tatmin edilebilir.

Peki, deformasyon tam olarak nedir? Sadece herhangi bir şekil değişikliği değildir. Bir kareden bir köşe keser ve onu şekildeki başka bir yere eklersem, bu, şekil değişikliği olur ama deformasyon olmaz. Tüm kareyi büyütürsem deformasyon olmaz. Ama eğik bir aynada kareye veya kendi bedenime bakarsam deformasyon meydana gelir. Deformasyon sanki nesne gerilmiş veya sıkıştırılmış, bükülmüş veya kıvrılmış gibi ona bir miktar mekanik itme veya çekme uygulanmış izlenimi verir her zaman.

Başka bir deyişle, bir bütün olarak nesnenin (veya nesnenin bir kısmının) şekli, uzamsal çerçevesinde bir değişikliğe uğramıştır.

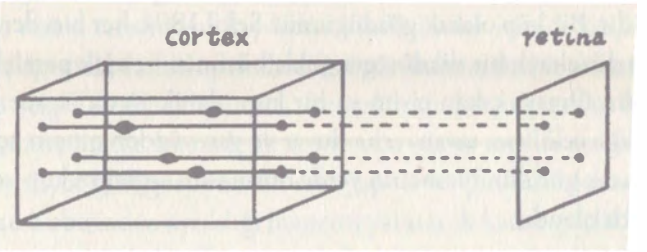
Deformasyon her zaman olanın olması gerekenle karşılaştırılmasını içerir. Deforme olmuş nesne, başka bir şeyden sapma olarak görülür. Bu "başka bir şey" nasıl aktarılır? Bazen sadece önceden edinilmiş bilgiyle. Alice'in uzun boynu bir deformasyon olarak algılanırken, bir çiçeğin gövdesi böyle algılanmaz. Hayvanat bahçesini ilk kez ziyaret eden bir köylü zürafayı görünce "Böyle bir hayvan yok!" dediğinde, onu hayvan şeklinin belirsiz bir normuyla karşılaştırıyordu.

Alberto Giacometti aynı zamanda model olarak da kullandığı Japon bir arkadaşıyla epey zaman geçirdikten sonra bir gün beyaz benizli arkadaşlarını sağlıksız bir şekilde pembe ve şişman görünce dehşete düştüğünü anlatır. Burada deformasyon verili şeklin doğasında saklı değildi, belli bir anda görülen ile sanatçının belleğinde yer edinmiş norm imge arasındaki etkileşimden kaynaklanıyordu. Bu tür deformasyonlar, örneğin karikatürde kullanılır. Öte yandan, Şekil 180'nin etkisi geçmişte edinilmiş bilgiye bağlı değildir. Resimsel bir yüzeyde derinlik görmeye alışmış herkes için, dikdörtgen veya kare, yana yatmış paralelkenarın bir izdüşümü olarak doğrudan görülebilir ve en basit yapıya yönelik eğilimin baskısı altında, bu imkân kendiliğinden yakalanır.

Daha basit şeklin tüm deformasyonları amacımıza hizmet etmez; keza anamorfoz denilen görüntülerin çoğu da öyledir. En iyi bilinen örnek, Holbein'in *Elçiler* tablosundaki kurukafadır. Sanki lastik bir levha üzerine boyanmış ve sonra tanınmayacak kadar gerilmiş gibi görünür. Bu uzun şeridi normal bir kurukafa yansıması olarak görmek, insan algısının gücünün ötesindedir; üstelik resimdeki uzamsal ortam da böyle bir görüşü desteklemez. John Locke, bu tür resimler hakkında şöyle demiştir: "Onların bu hâlde, şebek veya Pompey'den ziyade insan veya Sezar'a ait oldukları fark edilemez." Dikdörtgen teknik olarak çarpıtılmış bir kare diye tanımlanabilir ancak kendi başına sabit ve simetrik bir şekil olduğu için böyle görülmez.

Yana yatık paralelkenar gözün retinasına kaydedildiği sürece ön düzlemde bir dikdörtgen veya kare şeklinde düzeltilemez. Fakat daha önce de belirttiğim gibi, derinlik boyutu bir özgürlük yoludur çünkü tüm mesafeler için aynı izdüşüm geçerlidir. Beyindeki işleme merkezini, içinde uyarımın çeşitli bileşenlerinin boncuklar gibi serbestçe ileri geri hareket

edebildiği ama retina izdüşümünün konfigürasyonuyla çubuklarında tutulduğu bir tür üç boyutlu abaküs olarak düşünebiliriz (Şekil 179). Böylece yana yatık paralelkenar geriye doğru eğilmiş görünerek dikdörtgen bir şekle dönüştürülebilir. Dolayısıyla o şu ilkemize uyar: "Bir örüntü, iki boyutlu durumdan yapısal açıdan daha basit olan üç boyutlu bir durumun izdüşümü olarak görülebildiği zaman üç boyutlu görünür."



Şekil 179

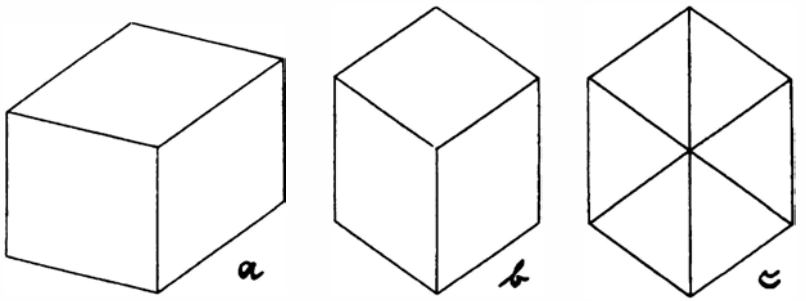
Herhangi bir görsel örüntünün sonsuz sayıda şeklin izdüşümü olabileceğini unutmayın. Bu durum abaküs modeli ile gösterilir. Bizim paralelkenar geriye eğilmiş bir dikdörtgenin izdüşümüyken, bir dikdörtgen veya kare aynı şekilde sonsuz sayıda geriye eğilmiş paralelkenarın izdüşümüdür. (Büyüklüğün mesafeye bağlı olmasından kaynaklanan ilave değişikliği şimdilik bir kenara bırakıyorum.) Bununla birlikte, hiç kimse ön cepheden bir kareyi geriye eğilmiş bir paralelkenar olarak veya ön cepheden bir daireyi geriye eğilmiş bir elips olarak görmez. Ön cepheden görünen figür, yalnızca ortaya çıkan üç boyutlu şekil yapısal açıdan daha basit olduğunda bir izdüşüm olarak görülür.

Ayrıca bir paralelkenarı geriye eğilmiş bir kare veya dikdörtgen olarak gördüğümüzde, yalnızca basitlik kazanmakla kalmayıp bazı şeyleri de kaybettiğimize dikkat etmek gerekir. Zira kare kesinlikle daha basit bir şekil olsa da cephesellik, üçüncü boyutu içeren geriye doğru eğimden daha basit yapıda bir uzamsal yönelimdir. Burada olan şey, aslında iki versiyonun basitlik faktörleri arasındaki bir takastır. Üç boyutlu versiyonu daha basit diye nitelendirdiğimizde, takastan kazançlı çıktığını kastediyoruz. Bu, basitlik ilkesinin tüm uygulamaları için geçerlidir. Çeşitli basitlik faktörlerinin nispi ağırlığını saptamadan önce hâlâ çok fazla deney yapılması gerekiyor ve görme fizyolojisi hakkında çok daha fazla bilgi sahibi olmadan, onların

güçlerinin neden tam da bu şekilde karşılaştırıldığını anlayamayız. Şimdilik, görsel algının daha basit şekil ile daha basit uzamsal yönelim arasında seçim yapması gerektiğinde, birincisini seçtiğini belirtmekle yetinelim.

Üç Boyutlu Kutular

Eğik düzlem figürleri hakkında söylediklerimiz geometrik cisimler için de geçerlidir. Bir küp olarak gördüğümüz Şekil 180a, her biri derine doğru gitgide düzelerek bir dikdörtgen şekle bürünen üç eğik paralelkenarın birleşimidir. Ortaya çıkan cisim ya bir küp olarak ya da üç merkezi kenar derinliğe çekilirse, tavan, arka duvar ve yan yüzden oluşan açık bir iç mekân olarak görülür. Nesnenin yerde durmasını sağlayan küp versiyonu daha kararlı olandır.



Şekil 180

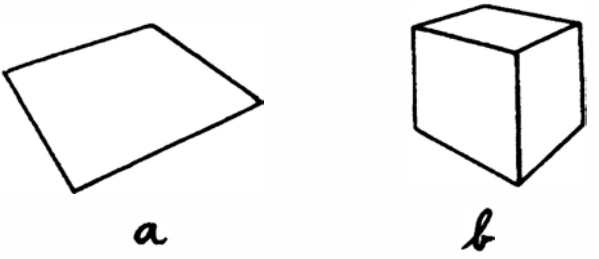
Öte yandan bu daha karmaşık şekilleri, Şekil 178'den öğrendiklerimizin üç boyutlu bir uygulaması olarak ele alamayız. Şekil 180b'de, derinlik etkisi çok azalmıştır çünkü üç düzlem birleşerek simetrik bir şekil oluşturur ve bu şekil öndeki yöneliminde önemli ölçüde kararlılık taşır. Buna rağmen b'yi düz bir altıgen olarak görmek zordur; c'ye gelince onu altıgenden başka bir şey olarak görmek pek mümkün değildir, her ne kadar bu şekil bir küpün diğerlerinden daha eksiksiz bir izdüşümü olsa da; c'de tüm kenarlar mevcuttur, fakat şeklin simetrisi yalnızca basitliğini sarsılmaz ölçüde kararlı kılmakla kalmaz, aynı zamanda bir küp için gerekli olan öğeler arasındaki ilişkileri de yok eder: Karenin yüzlerinin merkez köşeleri çözülerek kesişim noktalarına dönüşür; ön kenarlar ve arka ke-

narlar süreğen çizgiler hâlinde birleşir, vb. Burada yine üç boyutluluk ancak önden görünen şekil üçüncü boyutta daha basit bir şeklin izdüşümü olarak görüldüğünde ortaya çıkar.

Şekil 178 ve 180'nin oldukça inandırıcı görünmesi epey dikkat çekicidir. Uzamda arkaya eğilmiş dikdörtgen bir tahtanın veya tahta bir küpün fotoğraflarını çekersek, iki kenar tam olarak paralel görünmez. Tüm yüzeyler derinliğe doğru birbirine yaklaşarak yamuklara dönüşür. Aynı şey, retina tarafından kaydedilen izdüşümler için de geçerlidir. Bu nedenle çizgi çizimlerimiz pek de doğal görünmez. Bu bir dereceye kadar böyledir. Şekil 180a'da, küpün arka kenarları ön kenarlarından biraz daha uzun görünmektedir, bu nedenle üst ve yan yüzler mesafe açıldıkça birbirinden ayrılıyor gibi görünür. Bu etki, Japon ve Çin resimlerinde paralel kenarların birbirinden ayrıldığı inancını yaratacak kadar güçlüdür, her ne kadar ölçümler böyle bir ilkenin geçerli olduğunu göstermese de.

Bu olguyu, gözlerimiz paralelliğin yakınsak çizgilerle temsil edilmesini bekler, diye yorumlayabiliriz. Bununla birlikte resimlerde bu tür bir yakınsamayı sağlamak için merkezî perspektifin sunulması gerekirken, paralellerin paralellerle temsil edilmesi daha yaygın ve daha doğal bir yöntem olmaya devam eder. Bu yöntem sanatın erken evrelerinde, uzamın temsilinin "Mısır" usulün düzlüğünün ötesine geçtiği her yerde -çocuk çizimlerinde, Pazar ressamlarının ve diğer "ilkellerin" yapıtlarında- kendiliğinden kullanılırdı, ama aynı zamanda uzak Doğu'nun son derece incelikli sanatında da yaygındı. Dahası, söz konusu yöntem geometrik cisimlerin kesin temsillerinin gerekli olduğu her yerde matematikçiler, mimarlar ve mühendisler tarafından evrensel çapta tercih edilir. Peki bu "doğal olmayan" yöntemin olumlu yanları nelerdir?

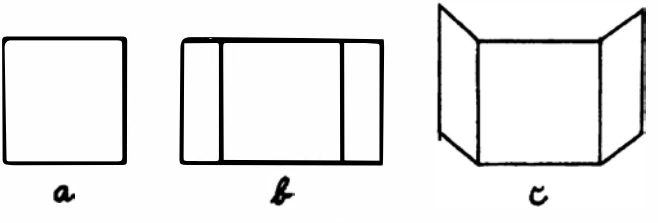
Bir fotoğrafta veya merkezî perspektifle yapılan bir çizimde yakınsak çizgilerin daha inandırıcı bir derinlik etkisi yarattığı doğrudur. Ancak paralel çizgilerle yapılan küpün daha çok küp gibi göründüğü de aynı derecede doğrudur. Bunun nedeni, paralelliğin küpün temel bir nesnel özelliğini korumasıdır. Avantaj, teknolojik uygulamalarda daha da çarpıcıdır. Bir marangoz veya inşaatçıdan Şekil 181'deki nesnelerin tam bir kopyasını yapması istenseydi, düzensiz açıların ve eğik şekillerin nesnelerin kendi özellikleri olarak mı tasarlandığını; yoksa salt perspektiften mi kaynaklandığını bilemezdi. Her iki faktör de bir ölçüde etkiye katkıda bulunabilir.



Şekil 181

Şimdi ele aldığımız uzamsal temsil yöntemi birkaç adla biliniyor. Ben buna "izometrik perspektif" demeyi tercih ediyorum. Söz konusu yöntemi doğru değerlendirebilmek için, resimsel formun doğanın aslına sadık taklidinden gelişmediğini akılda tutmamız gerekir. Fiziksel dünyanın nesneleri, arabanın ön camına çarpan bal arısı gibi resimde ezilmez. Doğrusu resimsel form, iki boyutlu ortamın koşullarından türer. Düzlemde derinliğin oluşturulmasını belirleyen kural, görsel yapının hiçbir yanının, uzam algısı gerektirmedikçe deforme olmayacağını öngörür, mekanik açıdan doğru bir izdüşüm neyi gerektirirse gerektirsin fark etmez.

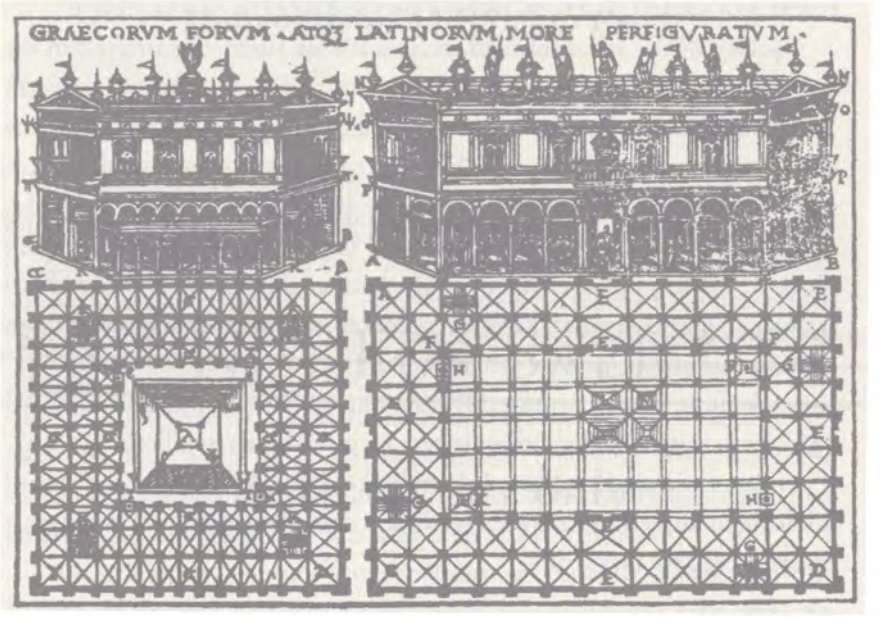
Gelişim aşamalarına kısa bir bakış, meselemizi açıklığa kavuşturacaktır. Erken bir seviyede, bir çocuk kübik bir nesneyi, örneğin bir evin gövdesini basit bir kare veya dikdörtgen olarak temsil eder (Şekil 182a). Bu bir ön yüz değil, bir bütün olarak küpün iki boyutlu "belirtisiz" eş değeridir. Farklılaşmaya yönelik bir sonraki adım, küpü birkaç yüze bölme ihtiyacından kaynaklanır. Orijinal kare veya dikdörtgen, şimdi cephenin daha özel işlevini üstlenir, buna önce ön düzlem (b) içinde yan yüzler simetrik olarak eklenir. Ardından, öndeki boyut ile derinlik boyutu arasında ayrım yapma ihtiyacı ortaya çıkar. Bu ihtiyaç, belirli koşullar altında eğikliğin derinliğe doğru çekilme olarak algılandığının keşfedilmesiyle karşılanır; bu çok önemli bir keşiftir.



Şekil 182

Deformasyon, daha önce söylediğim gibi, düzlemde derinliği temsil eden başlıca araçtır. Şimdi eğiklik, şeklin derinlik algısıyla sonuçlanan en temel deformasyonudur. Elbette tüm eğik şekiller derinlik oluşturmaz; sadece bunu yapanlar dikey ve yatayın normal çerçevesinden sapmalar diye yorumlanabilir. Bu koşul karşılandığında, daha basit çerçeveye dönüş lehine eğiklik ortadan kalkar. Bu, çocuğun Şekil 182c'yi çizdiğinde keşfettiği şeydir. İzometrik perspektifin tüm uygulamalarında, tek başına eğiklik derinliği temsil etmek için yeterli kabul edilir.

Eğer Şekil 182c, iki boyutlu ortamın koşullarının mantıksal bir ürünü olarak anlaşılmazsa, "ters perspektif" diye kolayca yanlış yorumlanabilir; o zaman, doğanın taklidinin sunduğunun tam tersi olarak görünür. Şekiller mesafe boyunca birbirine yaklaşmak yerine birbirinden uzaklaşır. Bu tür bir yorumlama ancak sorunu daha çetrefil hâle getirmeye yarar. Farklı şekiller, yakınsak perspektife daha önceki bir bağlılıktan bir sapma olarak ortaya çıkmaz ancak merkezî perspektifin sofistike hüneri sergilenmeden çok önce, uzamsal temsilin temel bir aracı olarak tasarlanır.

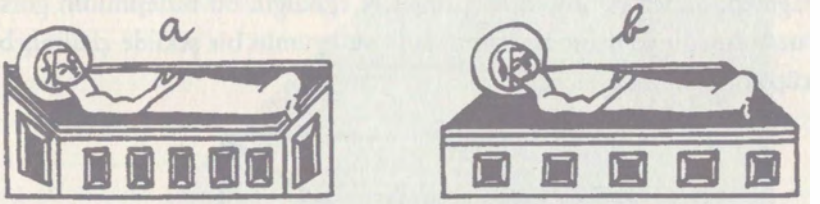


Şekil 183. Cesare Cesariano'nun Vitruvius baskısından, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, Como, 1521.

Şekil 183, Vitruvius'un 1521'de Como'da basılan Cesariano edisyonundaki mimarlık üzerine incelemesi için yapılmış bir çizimdir. Modern göze göre bu gravür, yan duvarları arkaya doğru eğilerek alçalan prizmatik bir binayı temsil ediyor olabilir. Ancak hem binanın zemin planı hem de resimde gösterilen metin, bize gerçekten de kübik bir şeklin tasarlandığını kanıtlıyor. ("Yunanlılar forumlarını çok geniş çift sıra sütunlarla çevrili bir kare şeklinde planlarlar..."). Aslında bu çizim amacını yerine getiriyor. Yan duvarların eğikliği, mekânsal konumlarını yeterince tanımlıyor. Binanın önden görünümü yakınsak perspektifle çizilirse, bu yan duvarlar görünmez olur.

Bu durum, ıraksak perspektifin ressamın resimsel ortamın karakteristik bir özelliğiyle başa çıkmak için kullandığı araçlardan biri olduğunu fark etmemizi sağlar: Özel şeffaflık durumu dışında, aynı anda birden fazla şey yüzeyin herhangi bir noktasında doğrudan görülemez. İmdi, fiziksel alan bir yüzeye yansıtıldığında, projektif düzlemin her bir konumu kaçınılmaz olarak birden fazla nesneye veya bir nesnenin bir kısmına karşılık gelir. Ön plan arka planı, ön taraf arka tarafı gizler. Yakınsak perspektif, yan yüzleri gizlerken, ıraksak perspektif onları ortaya çıkarır.

Şekil 184a'yı, on dördüncü yüzyıla ait bir İspanyol sunağından bir ayrıntıyı ele alalım; b, yakınsak perspektifte çizilen aynı konuyu gösterir. A'nın kübik nesnenin yan kanatlarını açıkça ortaya koyduğunu, böylece ona daha fazla hacim kazandırdığını fark ediyoruz. İlaveten, a'daki ön köşelerin geniş açıları, üst yüzeyin arkaya doğru genişlemesine ve yarım daire şeklindeki bir tür kuşatmayla çocuk [Hz.] İsa'yı kucaklamasına neden olurken, b'deki yakınsak taban çocuğu kısaltır. Aracın görsel kolaylıkları o kadar açık ki Batı sanatı kendini "gerçekçi" perspektifin dayatmasından kurtarır kurtarmaz modern sanatçılar tarafından yeniden kullanılması şaşırtıcı değildir. Bunun örnekleri Picasso'nun eserlerinde bulunabilir (Şekil 185) Bazı mimari üsluplarda altıgen ve yarı altıgen şekillerin (cumbalı pencere tipi) tercih edilmesi de ıraksak yan yüzlerin yapının hacmini dikdörtgen küplerin yüzlerine kıyasla çok daha doğrudan ortaya koyması gerçeğiyle direkt ilişkilidir.



Şekil 184

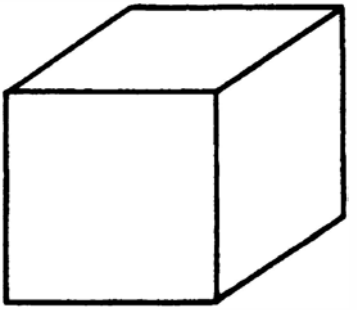


Şekil 185

Kübik cisimlerin resimsel temsili başlangıçta kareden türediği için (Şekil 182a), Şekil 186'daki gibi şekillerin evrensel çapta kullanılmasının geçerli nedenleri vardır. Orijinal kare hâlâ görülebilmekte ve farklılaşma süreci içinde o artık ön yüzün işlevini üstlenmektedir. Bu hâliyle o, ön düzlemden herhangi bir sapmayı temsil etmediği için deforme olması gerekmez. Ona, derinliği eğiklikle ifade eden üst yüz ve yan yüz eklenir. Bütün bunlar yeterince mantıklı ve aslında çoğu insan bu tür bir çizimi doğru ve inandırıcı bir küp resminden başka bir şey olarak görmeden ona ömür boyu bakacaktır. Çocukluğumuzdan beri uzamsal temsilleri iki boyutlu ortam açısından algılamaya alıştık. O ortamın dünyasında bu çizim doğrudur.

Gelgelelim bu durum, optik izdüşüm açısından fevkalade yanlıştır. Küpün ön yüzüne karşıdan bakıldığında yan yüzlerinin aynı anda görülmesi mümkün değildir. Söz konusu çizim, eğik açılar içerecek olan asimetrik şekilde bükülmüş bir altı yüzlünün izdüşümünü sunar. Buna

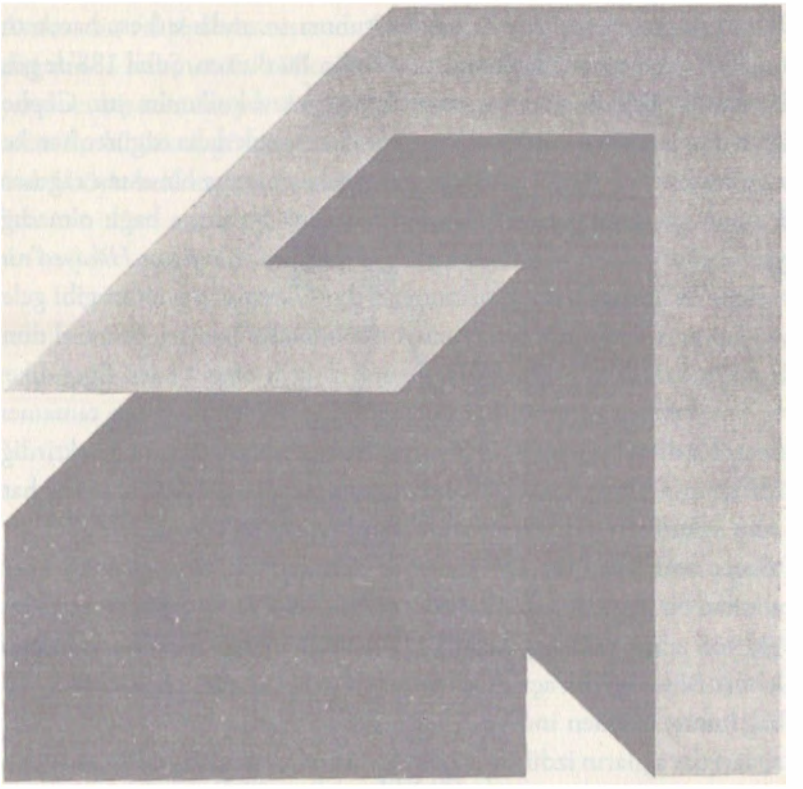
rağmen, önden görünüm ile izometrik eğikliğin bu birleşiminin görsel tutumluluğu ve mantığı, aslına sadık ve uyumlu bir şekilde çizilmiş bir küp görmemizi sağlar.



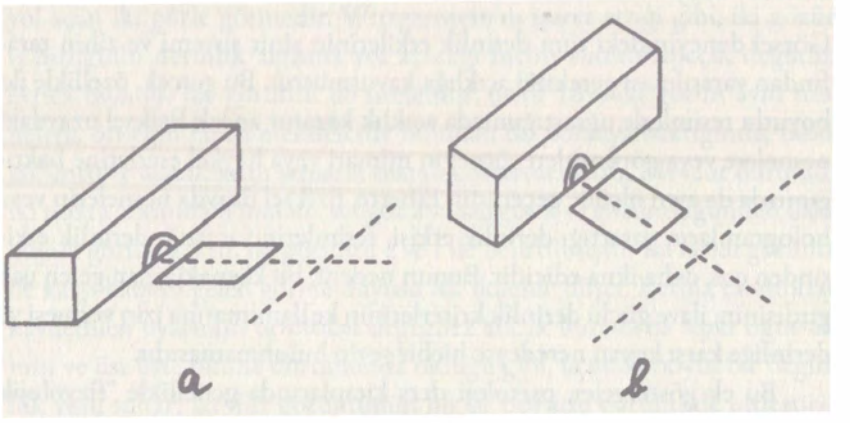
Şekil 186

Deforme olmamış ön kare, göze, sabit bir taban, müzik diliyle bir "tonik" sunar; diğer her şey bu tabandan açıkça tanımlanmış bir sapma olarak algılanabilir. Bu nedenle, geriye çekilen yüzler, sapacakları bir norm tabanıyla bağlantılı olmadıklarında yaratacaklarından daha inandırıcı bir derinlik etkisi yaratır. Öndeki dik açılı şekil aynı zamanda izleyicinin görüş hattına dik olarak yönelerek, resim uzamını izleyicinin çerçevesine uyumlu hâle getirmeye yardımcı olur. Son olarak, bir resimde mimari bir dekor olarak kullanılırsa, ön cephe, törenler veya diğer figürlü sahneler gibi ön düzlem içindeki gösterimler için dengeleyici bir fon sağlar.

Şekil 187, Horst Scheffler'in bir resminin siyah beyaz reprodüksiyonudur. Bu resim düzlük ile derinlik arasındaki belirsiz etkileşimi incelemek için cephesellik ile birlikte izometrik perspektifi kullanır. Merkezdeki kısa eğik kenar, soldan yaklaşıldığında derinliğe doğru izometrik eğimin bir parçası olarak, ama aşağıdan yaklaşıldığında ön düzlemde eğimli bir kenar olarak görülür. İzometrik perspektifte sürdürülen paralellik, en azından kısa anlar için ön düzleme geri çekilmeye elverişlidir ve ikinci ve üçüncü boyutlar arasındaki dengenin istikrarsızlığı özellikle modern ve muzip bir dinamik üretir.



Şekil 187. Horst SchefBer. *Gegenwinkel-Modulation*, 1971.



Şekil 188

Aynı zamanda frontal düzleme tutunma uzamda serbest hareketin önünde bir engel olarak da deneyimlenebilir. Bu durum, Şekil 188'de gösterilmektedir; b'de iki yönde izometrik perspektif kullanılmıştır. Cepheselliğin tüm unsurlarını terk eden resimsel nesne çok daha özgürce hareket eder ve resimsel alanın uzamsal çerçevesine tutunmuş olmasına rağmen, artık onun gözünde ortogonal koordinatlarına birbirine bağlı olmadığı izleyiciye göre havada süzülüyor gibi görünür. Bu, *Genji'nin Hikâyesi*'nin eski çizimleri ve ayrıca on sekizinci yüzyılın Ukiyo-e gravürleri gibi geleneksel Japon resimlerinin kompozisyon modelidir. İzleyici, resimsel dünyayla doğrudan ilişkili olmak yerine, onu dolaylı olarak izler. Eğer dikey boyut tam cepheli oluşunu korumasaydı, izleyici kendisinden tamamen bağımsız bir dünya görürdü. Bu uyumsuzluk, uzamsal yapının gerektirdiği şekilde ne kısaltılmış ne de yukarıdan görülen ama izleyicinin görüş hattını tüm uzantılarıyla dik kesen insan figürlerinde en açık hâliyle görülür.

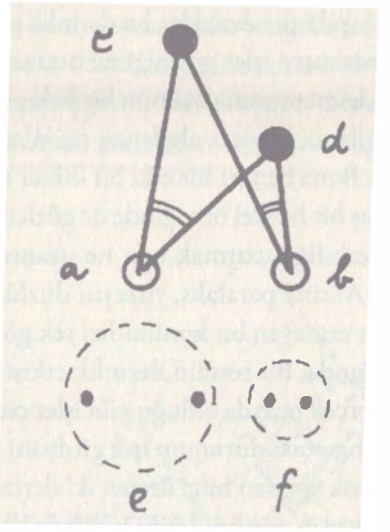
Son olarak Theo van Doesburg'un çizimleri gibi izometrik çizimlerde bulunan bir uygulamadan bahsedeceğim. Şekil 188b'deki gibi temsiller için iki yön arasındaki açı istenildiği gibi seçilebildiği için doksan derece seçilebilir. Böyle bir dik açı, diğer türlü terk edilmiş olan ön düzlemle yeni bir bağ kurar; inceden inceye çelişkili bir araç; uzamsal ortamın bizden dik açıları dar açıların izdüşümü olarak yorumlamamızı istediği, elde edilmesi zor olan o örneklerden biri.

Fiziksel Uzaydan Yardım

Görsel deneyimdeki tüm derinlik etkilerinin sinir sistemi ve zihin tarafından yaratılması gerektiği açıklığa kavuşmuştur. Bu gerçek, özellikle iki boyutlu resimlerle uğraştığımızda açıklık kazanır ancak fiziksel uzaydaki nesnelere veya görüntülere, örneğin mimari veya heykel eserlerine baktığımızda da aynı ölçüde geçerlidir. Elbette, fiziksel uzayda nesnelerin veya hologramların yarattığı derinlik etkisi, resimlerin yarattığı derinlik etkisinden çok daha ikna edicidir. Bunun nedeni, bu kaynaklardan gelen ışık girdisinin, ilave güçlü derinlik kriterlerinin kullanılmasına izin vermesi ve derinliğe karşı koyan neredeyse hiçbir şeyin bulunmamasıdır.

Bu ek göstergeler, psikoloji ders kitaplarında genellikle "fizyolojik ipuçları" diye adlandırılır; talihsiz bir terimdir bu çünkü derinlik algısının tüm girdilerinin fizyolojik bir temele sahip olduğu gerçeğini gizler.

Ayrıca, bu faktörlerin retinada kaydedilen şekil, parlaklık ve renklerin doğasında bulunan faktörlerden her nasılsa prensipte farklı olduğu gibi yanıltıcı bir izlenim yaratır. Aslına bakarsanız, "derinliği belirleyen" diye adlandırılabilecek göstergeler hiçbir surette tamamen fizyolojik değildir; onlar böyle belirlenmemiş olanlar kadar görsel algıya dayalıdır.



Şekil 189

Derinliğin belirleyen bu göstergelerden en etkili olanı, stereoskopiye yol açan iki gözle görmedir. Wittgenstein'ın işaret ettiği gibi, iki gözün iş birliğinin derinlik algısına yol açacağı hiçbir surette apaçık değildir; ayrıca bulanık bir görüntü de üretebilir. Şekil 189, iki gözün aynı nesnelere, örneğin farklı mesafelerde bulunan iki noktaya baktığında, farklı görüntüler alacaklarını şematik olarak göstermektedir. Mevcut durumda iki nokta arasındaki mesafe, sol göz a'ya sağ göz b'ye göründüğünden daha büyük görünecektir, iki görüntü e ve f ile belirtilmiştir. İki farklı görüntü ile karşı karşıya gelen görme duyusu bir ikileme düşer. Retina tarafından kaydedilen uyarımın örüntüsü değişmez ancak burada da tıpkı figür-zemin ve üst üste binme durumunda olduğu gibi, üçüncü boyut bir özgürlük yolu sunar; iki düz görüntünün bir üç boyutlu görüntüde birleştirilmesine olanak tanır. Böylece bir kez daha üç boyutluluk, basitleştirmeye ve gerilimi azaltmaya yönelik eğilimiyle sağlanır.

Stereoskopide görüntüler arasındaki çatışma, uzamsal paralakstan yani iki gözün farklı konumlarından kaynaklanan görüntüler arasındaki farklılıktan ileri gelir. Benzer bir mekanizma, zaman paralaksında yani izleyici konum değiştirdiği için farklı görüntüler ortaya çıktığında da işler. Kişi başını bir yandan diğer yana çevirdiğinde, yine tek bir üç boyutlu görüntüde birleştirilebilecek farklı görüntüler alır. Eleanor J. Gibson'ın yaptığı türden, "görsel yarık" üzerinde yapılanlar deneyler, bu derinlik göstergesinin bebeklerde ve genç hayvanlarda zaten işlev gördüğünü ortaya koyuyor. Sanatta o, izleyicinin veya sinema kamerasının gözünün bir bakış noktasından diğerine hareket ettiğinde kullanır, böylece algılanan cisimlerin derinlik etkisini güçlü bir şekilde artırır. Buna benzer bir etki bir döner tabla üzerinde döndürülmek üzere yapılmış bir heykel örneğinde de gözlemlenir.

Düz resimlerde derinliği artırmak için ne uzamsal ne de zamansal paralaks kullanılabilir. Aksine paralaks, yüzeyin düzlüğünü ortaya çıkarmaya yarar. Hiç hareket etmeyen bir konumdan tek gözle bakılarak paralaks ortadan kaldırıldığında, bir resmin derinlik etkisi artar. Öte yandan holografide paralaks, gerçek uzayda olduğu gibi işler çünkü bu teknik düz resimler üretmez; başlangıçtaki durumun ışık girdisini yeniden oluşturur.

Son olarak, kinestetik algıdan bilgi üreten iki derinlik göstergesinden bahsedilebilir. Aynı nesnenin görüntülerini kaydetmek için, iki gözün görüş hatlarını birleştirmesi gerekir. Göz eksenlerinin oluşturduğu açı, cisme yakın mesafedeyken geniştir ve mesafe arttıkça daralır. Gözbebeklerini tutan ve hareket ettiren kaslardaki değişen gerilim, sinir sistemi tarafından mesafe ile ilişkilendirilir. Yaklaştırıp birleştirme elbette iki görüntüyü örtüştürme ve böylece algısal durumu basitleştirme eğilimiyle gerçekleşir.

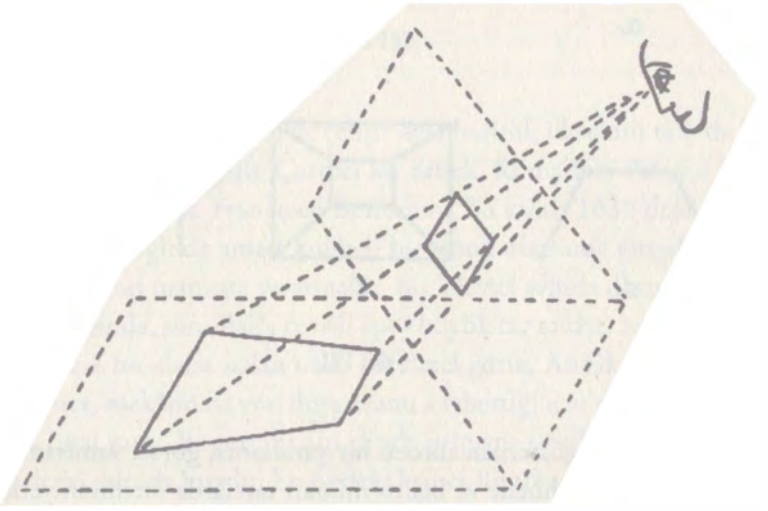
Benzer şekilde gözdeki kristal merceğin eğriliğini kontrol eden kirpiksi kastan gelen kinestetik duyumlar, sinir sistemi tarafından dolaylı bir mesafe göstergesi olarak kullanılır. Bu odaklama organı, görsel alanda bulanıktan net görüntüye doğru değişimle yönlendirilir.

Aslına Uygun Olandan Ziyade Basit Olan

İzometrik perspektifin paralelliğinden vazgeçip üçüncü boyutun başka bir göstergesi olarak büyüklükteki değişimi eklediğimizde buna uygun olarak daha güçlü bir derinlik etkisi elde ederiz (Şekil 181). Bu durumda, şeklin uzak kenarları yakın olanlardan daha kısa olur. Buna rağmen, az

çok inandırıcı bir dikdörtgen ya da küp algılayabiliriz. Görme duyusunun deforme olmuş izdüşümü düzeltme ve onu dik açılı eğik bir nesne olarak algılama yeteneği, genellikle büyüklüğün ve şeklin "sabitliğine" atfedilir.

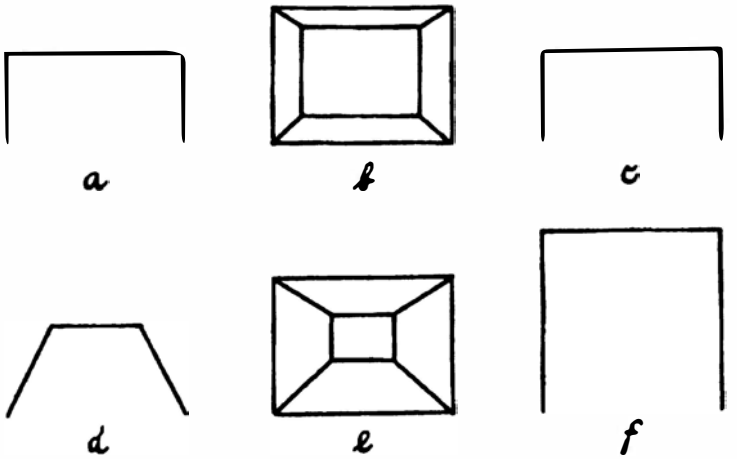
Bu terimin bazı yanıltıcı çağrışımları vardır; genellikle izdüşümsel deformasyonlara rağmen, görsel nesnelerin nesnel, fiziksel şekillerine göre görüldüğü anlamını taşır. Nesnelerin "sabit" kaldığı söylenir. Bu gözlemde doğruluk payı vardır ancak iddia ettiği kadar evrensel çapta geçerli değildir ve asıl açıklama ilkesinin yerine ikincil bir açıklama ilkesi koyar. Büyüklük ve şeklin sabitliğinin, "aslına uygun" bir algı üretebilecek ya da üretmeyecek olan en basit şekle olan eğilimine bağlı olduğunu anlamak sanatçı için esastır.



Şekil 190

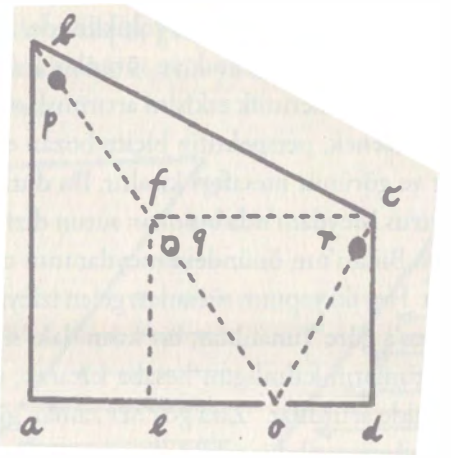
Karanlık bir odanın zeminine, izleyiciden biraz uzakta ve onun gözlerinde kare şeklinde bir izdüşüm oluşturacak şekilde parlak bir yamuk yerleştirildiğini varsayalım (Şekil 190). İzleyici şekle bir izleme deliğinden bakarsa (resimde gösterilmemiştir), muhtemelen ön cepheden bir kare görecektir. Bunun böyle olmasının nedeni izdüşümün kare şeklinde olması değil de ön cepheden karenin izdüşümün yaratacağı en basit algı olmasıdır. Yerdeki fiziksel nesne söz konusu olduğunda izleyici yanlış şeyi görür; bu da bu durumda sabitlik ilkesinin aslına uygun bir görüntü

üretmediği anlamına gelir. *Algının, kısaltılmış bir fiziksel nesnenin şekline ancak ve ancak bu şekil, izdüşümsel örüntünün bir deformasyon olarak görülebileceği en basit şekil olduğu zaman karşılık geleceği* sonucuna varıyoruz. Neyse ki bu epey sık meydana gelir. İnsan yapımı dünyada, paraleller, dikdörtgenler, kareler, küpler ve daireler yaygındır ve doğada da basit şekle yönelik bir eğilim vardır.



Şekil 191

Şekil 191'de gösterilen türden bir yanılsama, görsel yanılsama dünyasında, örneğin sahnede ve belirli mimari tarzlarda memnuniyetle karşılanır. Fiziksel olarak mevcut olandan daha derin bir izlenim yaratmak genellikle arzu edilir. Bir sahne tasarımcısı düz zemine ve dik açılı duvarlara sahip muntazam bir oda inşa ederse (Şekil 191a, zemin planı), izleyici izdüşümsel şekil b'yi algılar ve sonuçta odayı hemen hemen c'deki gibi görür. Bununla birlikte, zemin yukarı, tavan aşağı doğru eğimliyse ve yamuk duvarlar arkaya doğru birbirine yakınlaşıyorsa (d), fiziksel eğim perspektif eğimiyle birleşir ve izdüşüm ortaya çıkar. Öndeki açıklık ile arka duvar arasındaki büyüklük farkının daha fazla olması nedeniyle, çok daha derin bir kübik oda görülecektir (f).



Şekil 192

Bu durum sabitlik ilkesiyle çelişir ama basitlik ilkesinin tam da bize vadettiği şeye karşılık gelir. Çarpıcı bir örnek, Roma'daki Palazzo Spada sarayında bulunabilir. Francesco Bonomini, bu sarayı 1635 dolaylarında yeniden inşa ettiğinde amacı kubbeli bir sütun dizisinde gitgide incelen derin bir mimari manzara yaratmaktı. Bir izleyici avluda durup sütun dizisine baktığında, sütunlarla çevrili epey büyük bir savaşçı heykelinin bulunduğu açık bir alana açılan uzun bir tünel görür. Ancak sütun dizisine girer girmez, mekândaki yön duygusunu kaybettiği için şiddetli bir deniz tutması hissi yaşar. Bonomini'nin elinde yalnızca sınırlı bir alan vardı ve sütun dizisi aslında kısadır. En öndeki kemer ile arkadaki arasında yaklaşık 28,5 metre vardır. Ön kemer neredeyse 5,8 metre yüksekliğinde ve 3 metre genişliğindedir. Arka kemer, 2,4 metre yüksekliğe ve yaklaşık 90 cm genişliğe sahip olacak şekilde küçültülmüştür. Yan duvarlar birbirine yaklaşır, zemin yükselir, tavan aşağı doğru eğilir ve sütunlar arasındaki aralıklar azalır. İzleyici, savaşçı heykeline ulaştığında onun epey küçük olduğunu görünce şaşırır.

Başka örnekler de var. Venedik'teki San Marco Meydanı doğu tarafında yaklaşık 82 metre, batıda ise yaklaşık 55 metre genişliğindedir. Yan binalar, Procuratie, kiliseye doğru birbirinden uzaklaşır. Böylece doğu tarafında kilisenin önünde durup yaklaşık 175 metre uzunluğundaki meydana bakan izleyici, manzarayı batı cephesinden gördüğünden çok daha

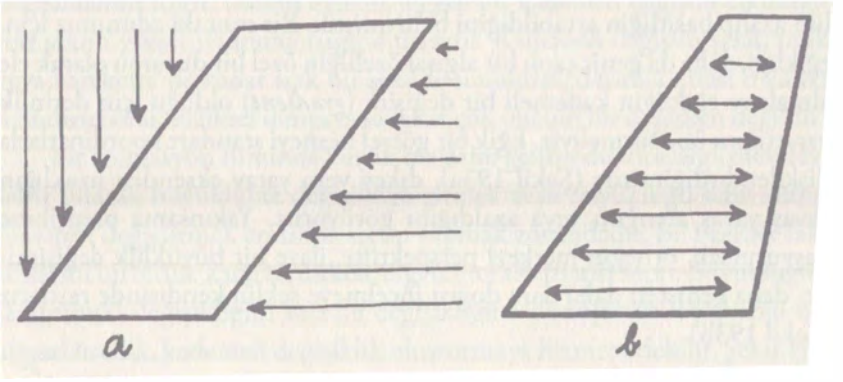
derin bulur. Orta Çağ mimarları, pek çok kilisede, kenarları koro yerine doğru birbirine hafifçe yaklaştırarak ve sütunlar arasındaki aralıkları kademe kademe kısaltarak derinlik etkisini artırmışlardır.

Buna karşı düzenek, perspektifin biçim bozan etkisine karşı muntazam şekli korur ve görünür mesafeyi kısaltır. Bu durum, Bernini'nin Roma'daki Aziz Petrus Meydanı'nda bulunan sütun dizilerinin ve Michelangelo'nun Kongre Binası'nın önündeki meydanının oluşturduğu dörtgen için de geçerlidir. Her iki yapının sütunları gelen izleyiciye doğru birbirine yaklaşır. Vitruvius'a göre Yunanlılar, üst kısımdaki sütunların kalınlığını alt kısımdaki sütunların kalınlığını hesaba katarak, sütunların yüksekliğiyle orantılı şekilde artırdılar. "Zira göz her zaman güzellik arayışındadır ve bu ölçüler içinde orantılı bir şekilde büyütmeye başvurarak onun zevk arzusunu tatmin edip, böylece görsel (oküler) yanılsamayı telafi etmezsek, izleyiciye uygunsuz ve sakil bir görünüm sunarız."

Platon, heykeltıraşlar ve ressamlar arasındaki benzer bir uygulamadan bahseder. "Zira sanatçılar güzel eserlerini gerçek oranlarına göre yapsalardı uzakta olan üst kısım, yakın olan alt kısımla karşılaştırıldığında orantısız görünürdü; işte bu yüzden eserlerinde gerçek olandan vazgeçerler, gerçek oranları göz ardı ederek sadece güzel görünen oranları hesaba katarlar." Rönesans Dönemi'nde Vasari şöyle demiştir: "Heykeller yüksek bir konumda bulunduğunda ve onları uzaktan görmek için yeterince uzağa gitmeye yetecek kadar yer olmadığı için insan onların altında durmak zorunda kaldığında, heykellerin bir veya iki baş daha uzun yapılmaları gerekir." Bu yapılırsa, "yüksekliğe eklenen şey, kısaltmada çıkarılır ve onlara bakıldığında bodur olmak şöyle dursun, sahiden orantılı, düzgün hatta zarafet dolu oldukları görülür."

Adalbert Ames, fiziksel alan ile psikolojik alan arasındaki tutarsızlıklara dair çarpıcı örnekler sunmuştur. Bu örneklerin en çok bilineninde (Şekil 192), izleyici bir izleme deliğinden (o) normal dikdörtgen şekle (e-f-c-d) sahipmiş gibi görünen bir odaya bakar. Odanın asıl planı a-b-c-d şeklindedir. Oda, izleyiciye düzgün bir kübik odanınkine benzer bir retinal görüntü verecek şekilde inşa edilmiştir. Bu amaçla duvarlar, zemin ve tavan uygun şekilde eğimli yapılmış ve deforme edilmiştir, keza mobilyalar da öyle. Böyle bir odada gizemli şeyler olur; p noktasında duran bir kişi q noktasında algılanır; bu nedenle r'de duran başka bir kişiye kıyasla minyon gibi görünür; p noktasında 1,80 boyundaki bir adam, r noktasın-

daki ufak oğlundan daha küçük görünür. Arka duvarda iki pencere var. Soldaki pencereden bakan bir kişinin yüzü, sağdaki penceredeki yüzden çok daha küçük görünür.

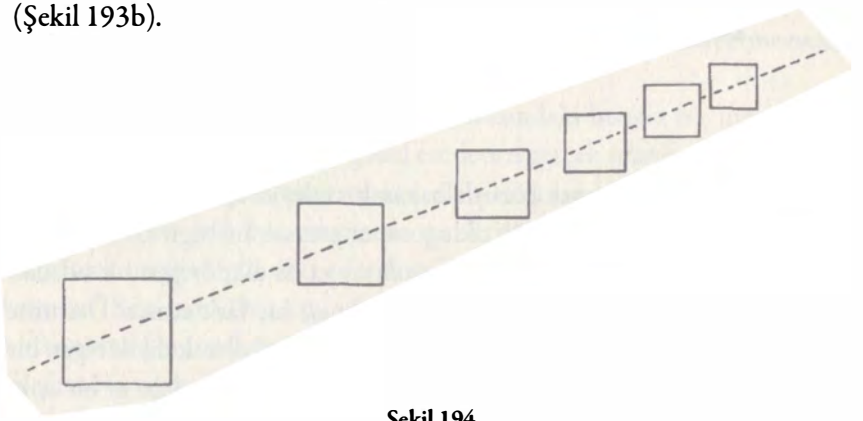


Şekil 193

İzleme deliğinden tek gözüyle bakan bir izleyici için görmenin esasen retinaya düşen görüntüye bağlı olduğunu unutursak bu olgu kafa karıştırıcı hâle gelir. Bu görüntünün deforme olmuş ya da dikdörtgen bir odadan veya herhangi birinin bir fotoğrafından gelmesi hiç fark etmez. Deforme olmuş oda dikdörtgen olarak görülüyorsa bu, fiziksel olarak dikdörtgen bir odanın olduğu gibi görülmesi gerçeğinden daha fazla veya daha az bir açıklama gerektirmez çünkü böyle bir odanın izdüşümü, aralarından en basit, en simetrik ve düzenli olanın seçildiği, az çok deforme olmuş sonsuz sayıda kübik şekle karşılık gelir. Bizzat Ames, görmeyi umduğumuz şeyi gördüğümüzü öne sürmek için bu örneği kullanmıştır: Kimse eğri büğrü bir oda görmeyi beklemez. Bu doğru olabilir, fakat bir babanın çocuğundan daha küçük görünmesini veya bir kişinin sağdan sola doğru yürürken boyunun kısalmasını kim bekler ki? Örneğimizin bize gösterdiği şey şudur: Görme organı normal boyuttaki insanların bulunduğu deforme olmuş kübik bir oda ile garip bir şekilde doğal olmayan boyutlardaki insanların bulunduğu dik açılı düzgün bir oda arasında seçim yapmak zorunda kalsa, ikincisini seçer. "Geçmiş deneyim" her iki seçeneği de hoş karşılamıyor gibi.

Kademeli Değişim Derinlik Yaratır

Dikey-yatay çerçeveden bir sapma olarak algılandığında eğikliğin derinlik yarattığını çünkü öndeki eğiklik üçüncü boyutta düzeldiğinde gerilim azalıp basitliğin artabildiğini belirtmiştik. Bir sonraki adımımız için, eğikliği, daha da geniş çaplı bir algısal özelliğin özel bir durumu olarak ele almalı ve eğikliğin kademeli bir değişim (*gradient*) olduğu için derinlik yarattığını öne sürmeliyiz. Eğik bir görsel nesneyi standart koordinatlarla ilişkilendirdiğimizde (Şekil 193a), dikey veya yatay eksenden uzaklığın yavaş yavaş arttığını veya azaldığını görüyoruz. Yakınsama prensibine başvurursak, örneğin merkezî perspektifte, ilave bir büyüklük değişimine, daha genişten daha dara doğru incelmeye şeklin kendisinde rastlarız (Şekil 193b).

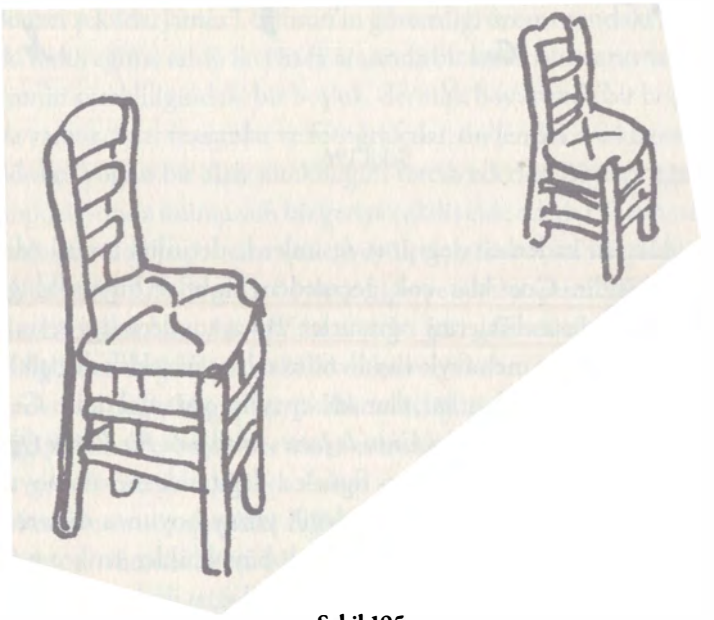


Şekil 194

Burada uzay ve zamanda algısal bir nitelikteki kademeli artış veya azalıştan bahsediyoruz. James J. Gibson bu kademeli değişimin derinlik yaratma gücüne ilk dikkat çeken kişiydi. Kumaş çizgisi veya renk tonunun yoğunluğunun kademe kademe değişmesi gibi doku değişimlerini vurgulamıştır; doku yakınlıkla orantılı olarak sıkılaşır, mesafeyle orantılı olarak da incelir. Kendisi kademeli değişimin çizgisel şekillerde de derinlik yarattığını fark etmiş olsa da bunları günlük deneyimde gözlemlenen şeylerin "hayal meyal soyutlamaları" diye yorumladı. Gibson, kademeli değişimlerin fiziksel dünyanın algılanmasında derinlik yarattığı için resimlerde de derinlik yarattığını varsaydığından, örneğin çakıllı bir kumsalın fotoğrafında olduğu gibi en gerçekçi doku değişimlerinin derinliği en etkili biçim-

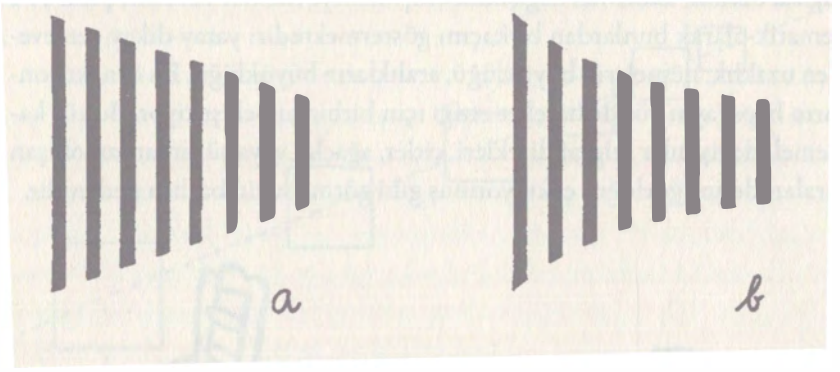
de yarattığını düşünüyordu. Aslında bunun tam tersi doğruya daha yakındır. Birbirine yaklaşan kareli zeminler veya ressam Vasarely'nin son derece soyut yapıları gibi tamamen geometrik çizgi çizimleri, en güçlü derinlik değişimlerini içerir. Bunun nedeni, algısal bir kademeli değişim etkinliğinin şeklin görsel ifadesine bağlı olmasıdır. Kademeli değişim şekil, renk veya harekette ne kadar açık bir şekilde sunulursa, derinlik etkisi o kadar inandırıcı olur. Fiziksel dünyaya sadakat çok önemli bir değişken değildir.

Bir animasyon filminde küçük bir daire genişlediğinde algı, mesafeyi sabit tutarak büyüklükte değişikliğe gitmek veya büyüklüğü sabit tutup mesafeyi değiştirmek arasında seçim yapmak zorundadır. Bu basitlik faktörlerini birbirine karşı tartarken, algı ikinci alternatifi seçer. Büyüklüğün izdüşümsel değişikliğini mesafe değişikliğine dönüştürür. Herhangi bir algısal özellik, kademeli değişiklik oluşturmaya hizmet edebilir. Şekil 194 şematik olarak bunlardan birkaçını göstermektedir: yatay-dikey çerçeveden uzaklık, nesnelerin büyüklüğü, aralıkların büyüklüğü. Bu örnekte onların hepsi aynı yönde hareket ettiği için birbirini pekiştiriyor. Bu tür kademeli değişimler telgraf direkleri, çitler, ağaçlar veya sütunlardan oluşan sıraları derinliğe doğru çekiliyormuş gibi görmemizin başlıca nedenidir.



Şekil 195

Kademeli değişim ne kadar düzenli olursa, etkisi o kadar güçlü olur. Eşit karton karelerden oluşan bir sıra, Şekil 194'deki gibi inandırıcı bir kademeli değişim oluşturur. Ancak karelerin büyüklükleri düzensiz bir şekilde değişirse, izdüşümden kaynaklanan büyüklük ile nesnelerin fiziksel ölçümlerinden kaynaklanan büyüklük arasında bir karışıklık meydana gelir ve bu yüzden kademeli değişim bozulur, hatta yok olur veya tersine döner. (Bunu görmek için fiziksel boyutları, izdüşümsel boyutlarının küçülmesinden daha hızlı büyüyen bir dizi kareyle deney yapılabilir.) Farklı büyüklüklerdeki kayalarla dolu bir alan bu tür bir kısmi değişimi yaratabilir. Öte yandan Van Gogh'un Şekil 195'deki iki sandalyesi güçlü bir derinlik etkisi yaratır çünkü bu sandalyeler büyüklük ve konum dışında hiçbir açıdan farklılık sergilemez.



Şekil 196

Büyüklüğün kademeli değişimi, resimlerde derinliği temsil eden ilk araçlardan biridir. Çocuklar çok geçmeden, figürler büyütüldüğünde daha yakından göründüklerini öğrenirler. Bu araç, derinliği resmin taban çizgisinden dikey mesafeyle ilişkilendiren bir yükseklik değişikliğiyle birlikte, uzamsal ihtiyaçları karşılamada epey işe yaramaktadır. Georges Seurat'nın en ünlü tablosu olan *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası*, tüm alana gitgide küçülen figürleri dağıtarak mesafe boyutunu düzenler. Bu figürler sıralar hâlinde değil, yüzey boyunca düzensiz bir şekilde dağılmıştır. Bununla birlikte, çeşitli büyüklükler enikonu temsil edilir, böylece süreğen bir ölçek önden arkaya doğru ilerler.

Kademeli değişim derinlik yaratır çünkü eşit olmayan şeylere eşit görünme şansı verir. Şekil 194'deki kademeli değişim tamamen başarılı olsaydı, eşit aralıklarla dizilmiş eşit büyüklükte kareler görürdük. Ayrıca kademeli değişim derinlik yaratarak sıranın eğik eğimini yatay düzlemde daha kararlı bir düzene kavuşturur. Böylece görsel sadelikte büyük bir kazanım sağlanır.

Kademeli değişimin keskinliği, algılanan derinlik alanını belirler: Eşit uzunlukta iki kare dizisi oluşturursak, ilk kare ile son kare arasındaki boyut farkının daha büyük olduğu dizi, daha derin manzarayı üretecektir. İleride göreceğimiz üzere, Piranesi gibi Barok sanatçılar keskin değişimleri tercih etmişlerdir. Bu değişiklikler optikte, kısa odaklı lensler yardımıyla fotoğraf ve filmde elde edilebilir.

Büyüklük sabit bir oranda değiştiğinde, izleyici derinlikte buna karşılık gelen sabit bir artış görür. Nitekim Şekil 196a düz doğrultuda bir çit olarak görülebilir. Öte yandan kademeli değişikliğin oranı değiştiğinde, mesafenin büyüme oranı da buna bağlı olarak değişir. Şekil 196b'de dik eğim yumuşatılmış ve algısal olarak kavisli bir çitle sonuçlanmıştır (bu şekillerde çubukların kalınlığı, aralarındaki mesafeler ve uzamdaki yönelim gibi diğer tüm değişikliklerin ihmal edilmesi derinlik etkisinin aleyhine işlese de.)

Benzer şekilde, James J. Gibson'ın gösterdiği üzere orandaki ani bir değişiklik, farklı eğime sahip iki yüzey arasında bir kenar oluşturur ve kademeli değişimin sürekliliğindeki bir boşluk, derinlik boyutunda bir boşluk veya sıçrama yaratır. Bazı ressamlar ve fotoğrafçılar, önden arkaya kesintisiz uzanan oldukça yoğun bir alan sürekliliğini tercih ederler. Böylece eğik yönlü bir kompozisyonda muntazam bir geriye çekiliş elde ederler. Cephesellikten daha fazla pay alan başka sanatçılar, büyük sıçramaları kullanırlar -örneğin ön plan ve arka plan arasında- böylece figür ve zemin arasındaki basit ikiliği korurlar. Leonardo'nun *Mona Lisa* tablosu gibi geleneksel portrelerde göz, öndeki figürden doğrudan uzaktaki manzaraya atlar.

Kademeli değişikliğin büyüklük sabitliğini desteklediğini belirtmiştik. Değişikliklerde boşluklar varsa sabitlik kendiliğinden oluşmadığından ve görsel faktörlerle yaratılması gerektiğinden bozulmaya elverişli olur. Manzaranın uzağındaki figürler, ön planda gösterilen kişi ile aynı büyüklükte görünmez; keza bir kuleden ya da uçaktan aşağıya baktığımız zaman hiçbir şeyi doğal boyutunda göremezsiniz. Nitekim İncil, "İnsan eline benzer küçük bir bulut denizden çıktı." der.

Büyüklük değişimleri için söylediklerimiz, örneğin hareket değişimleri gibi diğer algısal faktörler için de geçerlidir. Kareler veya telgraf direkleri arasındaki uzamsal aralıkların azalması gibi, bir animasyon filminde bir nesnenin sabit bir hızla uzaklaştığını görmek için hızının da azalması gerekir. Bir hareket değişikliği, bir araba camından seyrettiğimiz manzaradaki derinlik etkisine de katkıda bulunur. Ön plandaki binalar ve ağaçlar uzaktakilere kıyasla çok daha hızlı yanımızdan geçer ve bu gözlemlediğimiz hız farklılığı, gördüğümüz şeye olan mesafemizle orantılıdır.

Kuş bakışı, parlaklık, doygunluk, netlik, doku ve bir ölçüde renk tonu değişimlerine dayanır. Doğada bu olgu, nesnelerin görüldüğü hava kütlesindeki artıştan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, kuş bakışının resimde etkili olmasının nedeni esasen onun doğada uzak manzaraları gösterdiğini bilmemiz değildir. Aksine, doğadaki bu manzaralar, yarattıkları algısal değişimler nedeniyle fevkalade derindir. Gözlerimizin zum mercekleri bizi böyle bir deneyime hazırlamamış olsa da fotoğrafçılar bulanıktan net görüntüye odaklama ölçeğinin bir nesnenin hacmini inandırıcı bir şekilde şekillendirdiğini bilirler. Söz gelimi portrelerde, oturan kişinin gözleri net ama kulakları ve burnunun ucu biraz bulanık göründüğünde baş daha kabarık gözükebilir.

Her kademeli değişim derinlik yaratmaz. Rembrandt'ın resimlerinde, ışık kaynağının yakınındaki parlaklıktan tam karanlığa uzanan bir ışık ölçeğinin, bir merkezin etrafında her yöne bir hâle gibi uzandığında her zamanki güçlü derinlik etkisini yaratmayacağını görebiliriz. Böyle bir durumda öndeki görüntü, daha basit bir görüntünün derinlikteki izdüşümü olarak görülmez. Aynı şey, örneğin eğiklikteki değişiklik için de geçerlidir. Rene Magritte'in oyunbaz resimlerinden biri olan *Öklid'in Gezintisi*'nde, aynı şekle sahip konik bir çan kulesinin yanına bir caddenin eğik ana yolları yerleştirilmiştir ve cadde derinliğe çekilirken çan kulesi çekilmez.

Şekil 194'deki gibi büyüklükte kademeli değişim, kareler ve aralarındaki mesafeler gitgide küçülürken sonunda şeklimizin varacağı bir yakınsaklık noktasına bizi götürür. Bu yakınsaklık noktası, resimsel uzamda sonsuzluğu temsil eder. Merkezî perspektifin kaçış noktasıdır o ve çoğunlukla ufukta yer alır. Aslında, karelerin ölçeği, merkezî perspektif ilkesine göre inşa edilmiş resimsel bir dünyanın dar bir kesitidir.

Uzamın Yakınsaklığına Doğru

Daha önce ele aldığımız izometrik perspektif, üç boyutlu resimsel uzamı birleştirmek için harika sistemlerden biridir. Bu perspektif resmin tüm konusunu, bir taraftan giren, resmin içinden çapraz şekilde geçen ve diğer taraftan resimden çıkan paralel çizgi sistemleri içinde işler. Bu, bize durağan bir yerde karşımıza çıkmayan, bir tren gibi yanımızdan geçen bir dünya hissini aktarır. Hemen hemen her zaman resim asimetrik şekilde bir tarafa yönelir ve her iki yönde de sonsuza kadar uzanacakmış gibi görünür. Merkezi yoktur ama şeride benzeyen bir dizinin bir kesitini sunar. Bu nedenle aslında yatay bir panoramada sonsuzca ilerleyen ve bir merkeze sahip bir dünya görüntüsü barındıramayan Japon el parşömenleri için özellikle uygundur.

İzometrik perspektifle sunulan, eğikliği nedeniyle derinliğe doğru uzanan ama aynı zamanda büyüklük hep sabit kaldığı için değişmeyen bir mesafede duran dünyanın garip bir paradoksal yanı vardır. Eğik olmasına rağmen bu dünya, resmin ön düzlemini asla terk etmez gibi görünür; bu, onu temelde resimsel yüzeye bağlı bir üslup için elverişli kılan bir özelliktir. Gelgelelim uzamın sınırsız sonsuzluğuna doğru bir yönelim için fazla sınırlayıcıdır.

Ayrıca izometrik biçimde oluşturulmuş bir resimde her şey aynı taraftan görülür. Bu, örneğin Genji ressamlarının yukarıdan bakmamıza imkân tanıdığı Japon yaşam alanlarının muntazam düzenlemesinde olduğu gibi, temsil edilen dünya kendi içinde böyle bir paralelliğe uyduğunda bir beceridir; ama kendi dünyasında nesnelerin üç boyutlu uzayı çeşitli yönlerde işgal ettiği ve bu nedenle farklı bakış açılarını gerektirdiği bir sanatçı için engel teşkil eder.

MS 1000 yıllarında Almanya'da yapılmış bir gümüş kabartmanın ana hatlarını gösteren Şekil 197, izometrik paralellik birliğinin terk edildiği bir dünyayı göstermektedir. Havari Matta'nın yandan görünen figürü ön düzlemde gösterilir, ama her biri kendi perspektif sunum sistemine sahip olan mobilya ve mimari unsurlarla çevrilmiş vaziyettedir. Ön kuleler, çeşitli eğimlerde çatılar, tabure, saçak ve kürsü farklı açılarda durur. Her bir öğe mekânda kendi içinde bir bütün; çoğu izometrik olarak düzenlenmiş, fakat mekânın genel bütünlüğünden vazgeçilmiştir. Yine de etki kaotik değilse de bunun nedeni zıt unsurların hassas bir şekilde dengelenmiş ol-

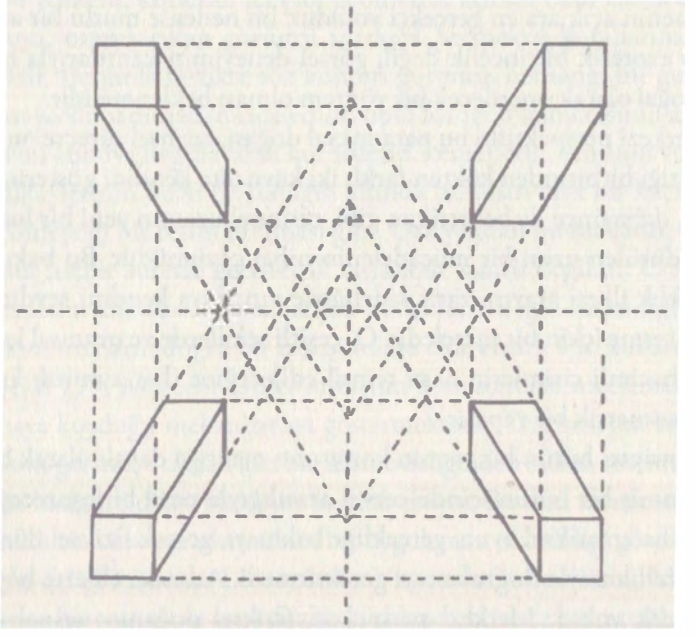
masıdır. Öte yandan bu, bize ister istemez kübist kompozisyonları hatırlatır, erken yirminci yüzyıl sanatının beslediği çatışma, çelişki ve karşılıklı müdahaleden alınan bilinçli zevk, Rönesans öncesi yüzyıllarda yoktur. Bunun yerine, Şekil 197 gibi örneklerde karşılaştığımız şey, daha basit bir uzamsal bütünlük ilkesi aşıldıktan sonra daha yüksek karmaşıklık düzeyinde yeni bir ilke arayışı hâlâ sürerken ortaya çıkan mücadeledir.



Şekil 197

On dördüncü ve on beşinci yüzyılların Avrupa resimlerinde uzamsal yakınsaklık arayışını gözlemlemek büyüleyicidir. İzometrik perspektiften bir geçişte, tavanın veya zeminin yakınsaması ilkin merkezi bir dikey boyunca uygunsuz birleşen paralel kenarların simetrik düzenlemeleriyle temsil edilir (Şekil 198). Bu ilkeye erken bir referans, Öklid'in *Optik* kitabında yer almaktadır; bu yöntem, Antik Çağ'ın Pompei duvar resimlerinden Rönesans sanatçılarına geçmiştir ve söz gelimi Cennino Cennini'nin resim teknikleri üzerine yazdığı kitapta şöyle anlatılmaktadır: "Binaları şu tekdüze sistemle inşa edin: Binanın tepesine yaptığınız pervazlar çatının

yanındaki kenardan aşağı doğru eğimli olsun; binanın ortasındaki pervaz, yüzünün yarısına kadar gayet düz ve düzgün olsun; alttaki binanın tabanındaki pervaz, aşağı doğru eğimli olan üst pervazın tersine, yukarı doğru eğimli olsun." Daha sonra bu sistem, bir cetvelle mi; yoksa sezgisel olarak serbest elle mi çizildiğine bağlı olarak bir kaçış noktasında birleşen yelpaze şeklindeki bir kenar kümesine dönüştü. Kenarlar arasındaki kademeli yön değişikliği, zemin veya tavan düzlemini mekânsal açıdan birleştirir. Bununla birlikte, esasen ortak bir odağın gerektirdiği aşırı kısaltmadan kaçınmak için genellikle her bir ortogonal yüzey için ayrı bir ufuk noktası kullanılır.



Şekil 198

Yerel ölçekte uygulanan inşaat sistemleriyle desteklenen bu mekânsal bütünlüğe yönelik sezgisel arayış, nihai geometrik ifadesini, insanlık tarihinde ilk kez İtalya'da Alberti, Brunelleschi ve Piero della Francesca gibi sanatçı ve mimarlar tarafından formüle edilen merkezî perspektif ilkesinde buldu.

Merkezî Perspektifin İki Kaynağı

Merkezî perspektifin tüm insanlık tarihi boyunca yalnızca bir zaman ve mekânda keşfedilmiş olması onun görsel özellikleri açısından önemlidir. Resimsel uzamı temsil etmek için daha eski yöntemler, iki boyutlu "Mısır" yönteminin yanı sıra izometrik perspektif, görsel kavrayışın erken seviyelerinde tüm dünyada birbirinden bağımsız keşfedilmiştir. Bununla birlikte, merkezî perspektif, yalnızca uzun süreli araştırmaların nihai sonucu olarak ve çok özgül kültürel ihtiyaçlara yanıt olarak ortaya çıkan, şeylerin normal şeklinin fevkalade şiddetli ve karmaşık bir deformasyonudur. Çelişik bir biçimde, merkezî perspektif aynı zamanda optik uzayı göstermenin açık ara en gerçekçi yoludur, bu nedenle mutlu bir azınlığa mahsus ezoterik bir incelik değil, görsel deneyimin kanıtlarıyla herkese gayet doğal olarak önerilecek bir yöntem olması beklenmelidir.

Merkezî perspektifin bu paradoksal doğası, tarihsel süreçte onlardan neşet ettiği birbirinden kökten farklı iki kaynakta kendini gösterir. O bir yandan, daha önce de belirttiğim gibi, resimsel uzamın yeni bir birleşimi için sürdürülen uzun bir mücadelenin nihai çözümüdür. Bu bakımdan, yakınsaklık ilkesi arayışı, zarif sadeliğiyle sanatçıya kendini sevdiren tamamen resme içkin bir meseledir. O, çeşitli şekillerde ve uzamsal konumlardaki hacimli cisimlerin nasıl temsil edileceğine dair ayrıntılı kurallar içeren geometrik bir yapıdır.

Prensipte, bütün bir resmin konusunu mantığa dayalı olarak basitçe düzenlenmiş bir bütün içinde cetvel aracılığıyla nasıl birleştireceğimize dair bu matematiksel oyun, gerçekliğe bakmayı, gerçek fiziksel dünyanın görsel özellikleriyle doğrulamayı gerektirmedi. Aslında, elbette böyle bir bağımsızlık yoktu. Merkezî perspektif, fiziksel doğanın nesnel olarak doğru tasvirlerini aramanın bir ürünü olarak ortaya çıktı; bu arayış Rönesans sırasında duyusal dünyanın harikalarına duyulan yeni bir ilgiden doğdu ve büyük keşif yolculuklarının yanı sıra deneysel araştırmanın ve kesinlik ve doğruluğun bilimsel standartlarının geliştirilmesine de yol açtı. Avrupalı zihnin bu eğilimi, ressamın gözünün ve elinin duyarlılığından bağımsız bir yöntem olarak görsel nesnelerin tasviri için nesnel bir temel bulma arzusunu doğurdu.

Mekanik açıdan doğru reprodüksiyonu elde etme çabası, teorik temelini Alberti'nin 1435 yılında resim üzerine yazdığı incelemesinde benimsediği görsel piramit kavramından aldı. Gözlemcinin gözü ile baktığı nesne arasındaki optik ilişki, nesnenin ön yüzeyinin her noktasından çıkan ve gözde birleşen düz çizgiler sistemiyle temsil edilebilir. Ortaya çıkan sonuç, tepesi göz noktasında olan bir tür piramit veya konidir. Bu ışık ışınları piramidi görüş hattına dik bir cam levha ile kesişirse, camdaki görüntü nesnenin bir izdüşümü olacaktır, böylece gözlem noktasından görülen nesnenin cam üzerindeki ana hatları takip edilerek nesnenin görüntüsünün tam bir kopyası kaydedilebilir.

Bu yöntem, kilisenin içi gibi geometrik açıdan basit bir ortama uygulanırsa, ortaya çıkan görüntü merkezî perspektif kurallarına kabaca uyacaktır. Bununla birlikte söz konusu görüntü, herhangi bir geometrik yapının yardımı olmadan elde edilir, tıpkı fotoğraf kamerasının aynı yöntemi aynı konuya uygulayarak kornişlerin, kemerlerin, zeminin ve tavanın tüm dikeylerinin belki de sunağın altında bulunan tam bir kaçış noktasında birleştiği bir resim üretmesi gibi. Öte yandan bu mekanik izdüşüm yöntemi hiçbir surette geometrik cisimlerle sınırlı değildir. O herhangi bir nesnenin ana hatlarını sunar, bu nedenle, örneğin insan figüründeki girift kısaltmaların doğru bir izdüşümünü elde etmek için kullanılabilir.

Şekil 199, Albrecht Dürer'in ölçüm konusundaki incelemesinde uygulamaya koyduğu mekanizmayı göstermektedir. Değişmeyen bir gözlem noktasını garantiye almak için bir izleme deliğinden bakan ressam, modelinin ana hatlarını dikey plakanın üzerine çiziyor. Bu ilkel tarzda araç çok az kullanıldı ama *camera obscura*'nın bir uygulaması olarak ilgi gördü. Anlaşılan iğne deliği kamerası Leonardo da Vinci tarafından icat edildi ve daha sonra ona bir mercek ve ayna düzeneği eklendi, böylece bir ressam modelini yerdeki yatay bir cam üzerinde görebiliyordu. Bu cihazın gerek Vermeer gibi ressamlar gerekse daha yakın zamanlarda başkaları tarafından kullanıldığına dair sağlam kanıtlar mevcut. Bu teknolojik gelişmeyi taçlandıran başarı elbette hiç el yardımı olmadan görüntüyü kaydeden fotoğrafçılıktı.



Şekil 199

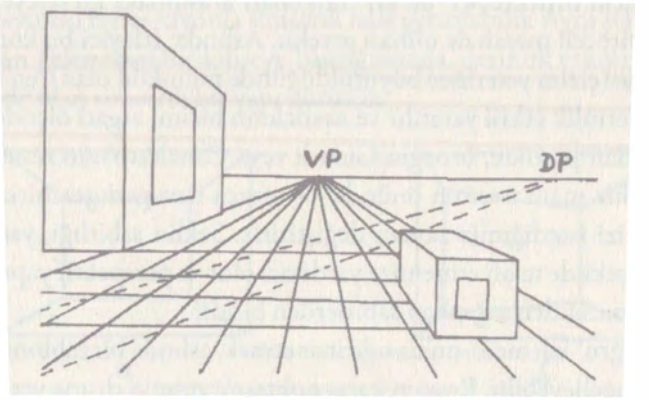
Daha ilkel biçimiyle şeffaf bir yüzey üzerinde aslına sadık görüntülerin izini sürme yöntemi, hatırı sayılır ölçüde gelişmiş herhangi bir uygarlığın menzili içinde olurdu mutlaka. Öte yandan örneğin Avustralya yerlilerinin ve diğer erken dönem sanatçıların resimlerinde insan ellerinin ana hatlarının izinin sürülmesine dair herhangi bir kanıt elimizde yoksa, bunun nedeni hiç kuşkusuz böyle mekanik bir kesinliğe yönelik bir talebin olmamasıydı.

Merkezî perspektifin keşfi, Batı düşüncesinde tehlikeli bir gelişmeye referans veriyordu. Yaratıcı hayal gücü yerine mekanik yeniden üretim ve geometrik yapılardan yana bilimsel yönelimli bir tercihi işaret ediyordu. William Ivins, merkezî perspektifin Avrupa'da ilk gravürlerin basılmasından yalnızca birkaç yıl sonra keşfedilmesine tesadüf olmadığının altını çizer. Gravür, Avrupa zihni için yepyeni bir mekanik yeniden üretim ilkesi oluşturdu. Batılı sanatçıların ve onların izleyicilerinin takdirine o denli

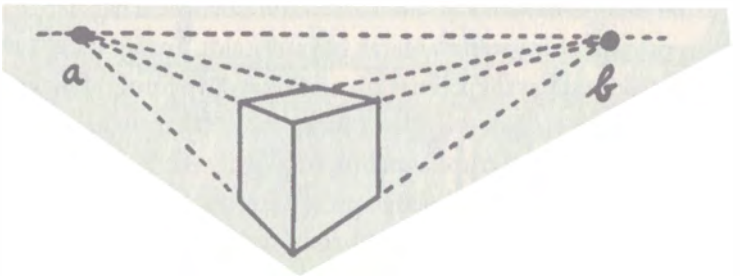
mazhar oldu ki mekanik yeniden üretimin cazibesine rağmen, hayal gücü insan ruhunun bir yaratımı olarak hayatta kaldı. Fotoğraf çağında bile fotoğraf makinesi hayal gücünün hizmetindeydi ve fotoğraf makinesi hayal gücünü ekarte etmedi. Ne var ki mekanik sadakatin cazibesi, Rönesans Dönemi'nden beri Avrupa sanatını, özellikle vasat kitlesel tüketime sevk etmiştir. Sanatsal bir ideal olarak eski "illüzyon" kavramı, sanayi devriminin başlamasıyla birlikte popüler beğeni için bir tehdit hâline geldi.

Aslına Uygun Bir İzdüşüm Değil

Merkezî perspektif kuralları, göz merceği ve kameraların ürettiği mekanik izdüşümlere çok benzeyen resimler üretse de arada önemli farklılıklar vardır. Bu daha gerçekçi uzamsal temsil tarzında bile derinliği temsil etme işi gerektirmedikçe görsel imgenin hiçbir özelliğinin deforme olmaması kuralı geçerlidir. Tek noktalı perspektifin en eski ve en basit uygulamalarında, nesneler mümkün mertebe ön plana yerleştirilir. Yalnızca dikeyler yakınsaklığa uyar ve tek bir kaçış noktasında buluşur (Şekil 200). Diğer iki uzamsal boyut, ön düzlemde yer alır ve deforme olmaz. Daha ileri bir farklılaşma düzeyinde, iki noktalı perspektif, iki yakınsak kenar kümesinin kesişimi yoluyla kübik nesneyi tanımlar (Şekil 201). Ancak bu daha gelişmiş sistemde bile tüm dikeyler resim çerçevesine uzanan farklılaşmamış paraleller olarak kalır. Yüksek binaların fotoğraflarında, dikey kenarların paralellikten, hepsinin birleştiği üçüncü bir kaçış noktası sunularak düzenlenebilecek şekillerde saptığını görüyoruz.



Şekil 200



Şekil 201

Ancak üç kaçış noktası bile gözden uzaklaştıkça tüm şekillerin her yönde küçüldüğü gerçeğinin yalnızca geometrik bir basitleştirmesidir. Önden görünen büyük dikdörtgeni, mesela bir binanın ön cephesini ele alalım. Önden görünen bu tür şekiller resimlerde deforme edilmeden gösterilir; bize düz bir dikdörtgen gösterilir. Bununla birlikte, yüzeyin tüm alanlarının, gözlemcinin bakış açısından uzaklaştıkça küçülmesi gerektiğinden, bu durum, örneğin dışbükey konturlarda ifadesini bulmalıdır. Bu dışbükeylik aslında yeterince geniş açıyla çekilen fotoğraflarda görülür. Ressam tarafından kullanılmaz çünkü böyle bir deformasyon geri çekilmeye döndürülemez, bu nedenle göz tarafından öndeki nesnenin bir çarpıklığı diye yorumlanır.

Merkezî perspektifin geometrik yapısı, belirli bir bakış noktasında göz tarafından algılanacak izdüşüme yaklaşır. Bu nedenle resmi "doğru" görebilmek için izleyicinin gözleri ufuk seviyesinde olacak şekilde, ufuk noktasının karşısında uygun pozisyonu alması gerekir. Aynı zamanda, Şekil 200'deki örnekte VP ile DP noktaları arasındaki mesafeye eşit olan uygun göreceli mesafede olması gerekir. Aslında, izleyici bu konuma yerleştiğinde (çizim yeterince büyütüldüğünde mümkün olan), en inandırıcı ölçüde derinlik etkisi yaratılır ve nesnelerin biçimi asgari ölçüde bozulur. Öte yandan pratikte, örneğin Guardi veya Canaletto'nun resmettiği Venedik şehir manzarasının önünde kayıtsızca ileri geri geziniriz ve görüş mesafemizi istediğimiz zaman değiştiririz. Şeklin sabitliği, yanal bozulmayı bir şekilde telafi etmemize yardımcı olur ve perspektif yapısı, oranların değişmesinden sağ çıkan sabitlerden biridir.

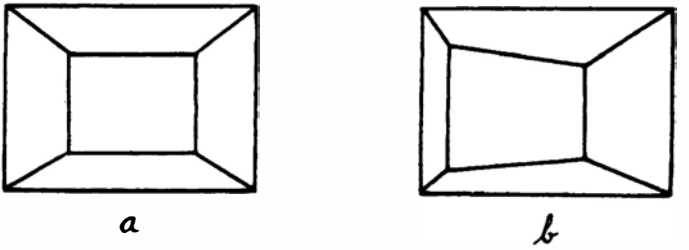
"Doğru" izleme konumunda inat etmek, aslında bir tablonun algılanmasını engelleyebilir. Ressam kaçış noktasını resmin dışına yerleştirmişse en inatçı izleyici bile muhtemelen resmin yanında durup gözlerini duvara

dikmeyecektir. Ancak perspektifin odağı, yan tarafa yerleştirilmiş olmasına rağmen çerçevenin içinde olduğunda (Şekil 206), izleyici bu odakla dikine karşı karşıya gelmek isteyebilir. Ancak bunu yaparken, merkezinin önünde duran bir izleyici için yapılmış resmi büsbütün kaçıracaktır. Denge bozulacak; yanal dinamik bir vurgu olarak tasarlanmış perspektifin odağı, merkezin işlevini üstlenecek ve derinlik etkisi, uzamdaki kabartıda bir krater kazacak kadar güçlü hâle gelecektir.

Piramit Şeklinde Uzay

Algısal sabitlik mefhumu, birçok kuramcının fiziksel dünyada etrafa baktığımızda, nesneleri gerçek boyutlarında ve gerçek mesafelerinde gördüğümüzü varsaymasına yol açmıştır. Bu, her zaman doğru değildir. Kayda değer bir mesafe aralığındaki izleyiciler elverişli koşullar altında nesnelerin boyutunu ve şeklini doğru görebilseler de bu demek değil ki yakındaki nesneleri uzaktakilerle gerçekten karşılaştırdıklarında, fiziksel açıdan eşit şeyleri eşit olarak algılıyorlar. Bu kafa karıştıran durum buradaki amaçlarımız açısından bir parça önem arz ediyor.

Derinlik etkisinin, iki boyutlu izdüşümün yapısı ile üçüncü boyutta mevcut olan yapı arasındaki ilişkiye bağlı olduğunu hatırlıyoruz. Önden görünen şekil çok basitse, algıyı düzlük yönünde etkileyecektir. Şekil 202a ve b'nin ana kattaki iki farklı koltuktan görülen bir sahnenin ana hatları olduğunu varsayalım. Sahne, orta koltuktan a'yı gören kişi için daha düz görünecektir çünkü sahnenin izdüşümü simetriktir, bu nedenle baskın olma eğilimindedir, hâlbuki soldan bakıldığında (b) izdüşüm asimetriktir ama üç boyutlu bir versiyonla simetrik hâle getirilebilir. Aynı şekilde, giriş kısmından geleneksel bir kiliseye baktığımızda, derinlik etkisini azaltma eğiliminde olan simetrik bir yapı görürüz.



Şekil 202

Dahası, deneyler, izleyicinin zihinsel tutumunun, gördüğü derinlik etkisinin derecesini hatırı sayılır ölçüde etkileyebileceğini ortaya koymuştur. İzleyiciden duruma göründüğünden farklı olarak "gerçekte olduğu gibi" odaklanması ya da tam tersine sahneyi düz bir resimmiş gibi ön plana çekmesi istenebilir. Onun alacağı tutum, belli uzamsal özellikleri vurgulayacak, diğerlerini ise es geçecektir. Perspektif çizimi eğitimi almış bir resim öğrencisi, "sokaktaki adama" göre sıra sıra binaları izdüşümsel olarak daha kolay görür; psikolog Robert Thouless, perspektif temsiline daha az aşina olan Hindistanlı öğrencilerin, eğimli nesneleri "gerçek" şekil ve boyutlarına İngiliz öğrencilerin gördüklerinden daha yakın gördüklerini saptadı.

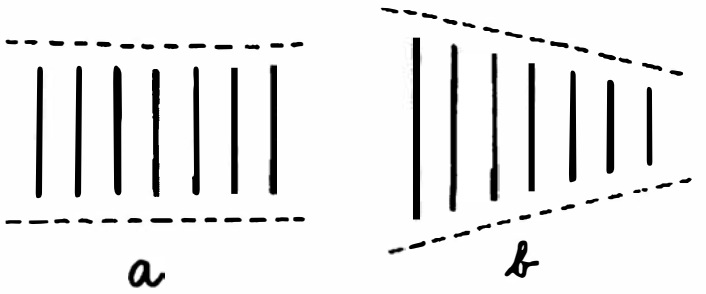
Mesafe ve büyüklük kesinlikle ilişkilidir. Siyah bir noktaya bakarak beyaz bir ardıl görüntü yaratılabilir ve bu görüntü odanın çeşitli yerlerine yansıtılabilir. Beyaz noktanın yakındaki bir mobilya parçasına yansıtıldığında küçük görüneceği, daha uzaktaki tavanda ise büyük görüneceği fark edilecektir (Emmert yasası). Bu aynı zamanda, inandırıcı bir derinlik etkisi sergileyen bir resmin yakın veya uzak alanlarına ardıl görüntü yansıtıldığında da meydana gelir. Böylece büyüklük ve mesafenin birbirini tanımladığı sonucuna varıyoruz. Nesnel olarak eşit büyüklükteki iki şekilden biri daha uzağa yerleştirilmiş görünüyorsa daha büyük gözükecektir ve nesnel olarak farklı büyüklükteki iki şekil, eşit büyüklükte gözüküyorsa, buna uygun şekilde farklı mesafelerde konumlanmış olarak algılanacaktır.

Yakınsaklık hiçbir zaman tamamen düzeltilemez. Bir şehir caddesinin kanyonuna baktığımızda, derinlere uzanan paralel bina sıraları görürüz ama aynı zamanda yakınsaklık da görürüz. Yakınımızdaki binalar, mesafe değişikliğinden dolayı uzaktakilerden daha büyük görünür ama yine de aynı ebatlarda görünür yahut bir Rönesans tablosunun önünde duralım: Ön plandaki figürler arka plandakilerden daha büyük görünür ama yine de biz onları birbirine benzer görürüz. Bu kafa karıştıran çelişki, bir şeyi görmek ile başka bir şeyi bilmek arasındaki farktan kaynaklanmaz. Hayır, bu gerçek bir görsel paradokstur: Bu nesneler aynı anda hem farklı hem aynı görünür.

Ancak Öklid uzayının standartlarını uyguladığımız sürece durum şaşırtıcı ve paradoksaldır. Dünyayı, nesnelerin yerleri değiştiğinde onların ve aralarındaki ilişkilerin değişmemesi anlamında homojen uzayı olan sonsuz büyüklükte bir küp olarak tasavvur etmeye alışkınız. Ama şimdi

küpün bir yanının bir nokta boyutuna kadar küçüldüğünü hayal edin. Sonuç, sonsuz büyüklükte bir piramit olacaktır. (Tasavvurumuzun olağan "kübik" dünyasında yer alan piramit şeklindeki bir iç mekândan değil, kendisi piramit olan bir dünyadan bahsettiğim anlaşılmalıdır.) Böyle bir dünya Öklid uzayına uymaz. Bilinen tüm geometrik kavramlar yine geçerli olacaktır ancak şaşırtıcı derecede farklı olgulara uygulanabilecektir. Bir nokta boyutuna kadar küçülen kenardan çıkan paraleller her yönde birbirinden uzaklaşırken, aynı zamanda paralel kalmaya devam edecektir. Nesnelerin piramidin tepe noktasından uzaklıkları boyutlarıyla orantılı olsaydı, çok farklı boyutlardaki nesneler yine de eşit olurdu. Tepe noktasına doğru hareket eden bir cisim küçülmeden büzülür ve hızını sabit tutarken yavaşlardı. Bir nesne uzaydaki yönünü değiştirdiğinde, şeklini de değiştirecek ama yine de aynı şekilde kalacaktı.

Büyüklük, şekil ve hızın göründükleri uzamsal çerçeveye göre algılandığını fark ettiğimizde tüm bu çılgın çelişkiler çözülür. Öklid uzayında eşit büyüklükteki doğrular eşit olarak görülür (Şekil 203a); piramit şeklindeki uzayda, kademeli büyüklük değişiminin bileşenleri eşit olarak görülür (b). İzotropik olmayan bu uzayı yöneten kurallar, Öklid uzayındakiler kadar basit olmasa da yine de yeterince basit ve tutarlıdır. Örneğin bir bilgisayar, verilere oldukça basit bir yakınsaklık ilkesini uygulayarak, bir grup geometrik cismin herhangi bir gözlem noktasından merkezî perspektifte görüldüğü bir resim üretebilir.



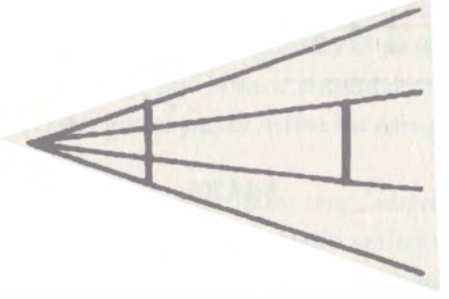
Şekil 203

Yakınsak izdüşümlerin algıda yalnızca kısmen düzelmesi gerçeğinden dolayı böyle piramit şeklinde bir uzay insanın görme duyusuna su-

nulur. Derinliği görürüz ama aynı zamanda yakınsamayı da görürüz. Bu yakınsak dünyada meydana gelen algısal olgular, sinir sistemi tarafından uzamsal çerçeveye bağlı olarak, bir bilgisayarın verimliliği ile işlenir. James J. Gibson'ın yerinde ifadesiyle: "Aslında algıda sabit kalan şey büyüklük değil, ölçektir." Ölçeğin doğası da uzamsal çerçeve tarafından belirlenir.

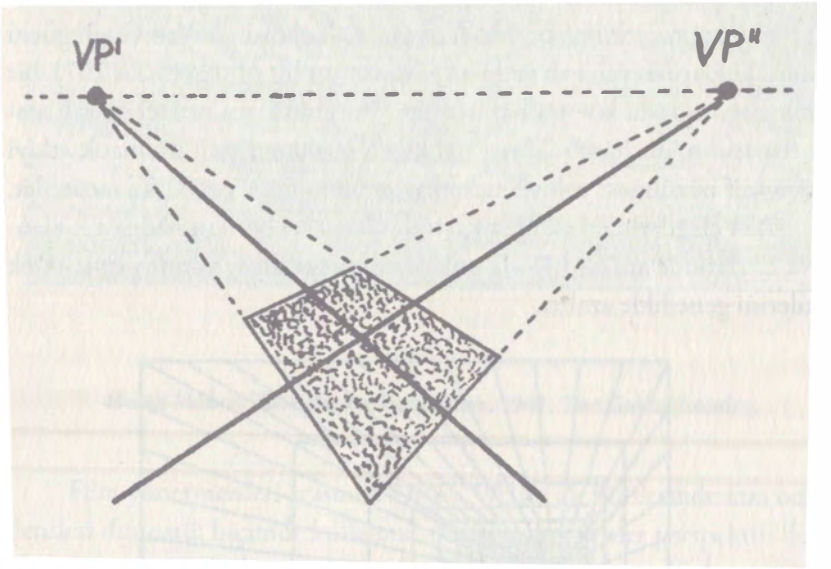
Algısal uzayda "Newton vahaları" diye adlandırılabilecek şeyler vardır. Bir ön düzlem içinde, uzay hemen hemen Öklid uzayıdır ve izleyiciden birkaç metre uzağa kadar, şekil ve büyüklük aslında değişmez gibi görülür. Görsel muhakememiz, temel bir uzamsal farklılaşma düzeyinde büyüklük, şekli ve hızı konumdan bağımsız olarak kavradığında, bu alanlardan onay alır. Ancak daha açık piramit dünyada bile çerçeveyle olan ilişkiler o kadar doğrudan algılanır ki saf izleyicinin "perspektif içinde görmesi" neredeyse imkânsızdır; çünkü perspektif içinde görmek, homojen olmayan dünyayı biçimi bozulmuş homojen bir dünya olarak algılamak anlamına gelir; burada derinlik etkisi, ön düzlemdeki bükülmüş bir şeye baktığımızda gördüğümüz şey türünden bir eğrilik olarak görünür.

Belki de uzamsal çerçevenin görsel nesneler üzerindeki algısal etkisi, merkezî perspektifin yakınsak uzamını, "optik yanılsamalardan" biri olarak düşünürsek daha kolay anlarız; Edwin Rausch'un gösterdiği gibi bu illüzyonlar homojen olmayan uzamsal sistemlerin neden olduğu deformasyonlardır. Düz düzlemde bile Şekil 204'deki iki dikey çizgiyi eşit görmek neredeyse imkânsızdır. Ponzo illüzyonu denilen bu versiyonda, çizimdeki uzamsal sistemin yarattığı deformasyonun dışında kaldığımız için iki çizgi eşit görünmüyor; hâlbuki başarılı bir merkezî perspektif örneğinde uzamsal sisteme yeterince girip bu şekilleri aynı anda hem eşit hem de eşitsiz görürüz.



Şekil 204

Şimdiye kadar, merkezî perspektifin dinamiklerini tek taraflı olarak uzamsal çerçevenin belli görsel nesneler üzerindeki bir etkisi olarak anlattım. Ancak elbette söz konusu çerçeve, bu nesnelerin bir kümesinden başka bir şey değildir ve asıl ilgilendiğimiz husus, görsel şeyler arasındaki etkileşimdir. Belirleyici etki, tek bir nesne tarafından yaratılabilir. Bu en ikna edici biçimde, izole bir şekil kendi uzamsal çevresini yarattığında görülür. Şekil 205'teki yamuk boş bir uzam üzerinde gösterildiğinde yerdeki düz bir dikdörtgenin kuş bakışı görünüşü olarak algılanabilir. Bu durumda dikdörtgenin şekli, bir ufukla sınırlanmış olarak, çevreleyen uzamı kendiliğinden tümevarımla oluşturur ve basitlik ilkesinden dolayı, mevcut bu tür uzamsal ortamların sonsuzluğu içinden, figürle en basit şekilde ilişkili olan boş çevrede otomatik olarak algılanır. Prensipte, farklı konumlardaki kaçış noktalarıyla tanımlanan bir uzamsal sistemde düzensiz bir yamuk veya ufkun üzerinde yer alan kaçış noktalarıyla yukarı doğru eğilmiş bir dikdörtgen vb. de görebiliriz. Bu versiyonlar daha az basit olacaktır.

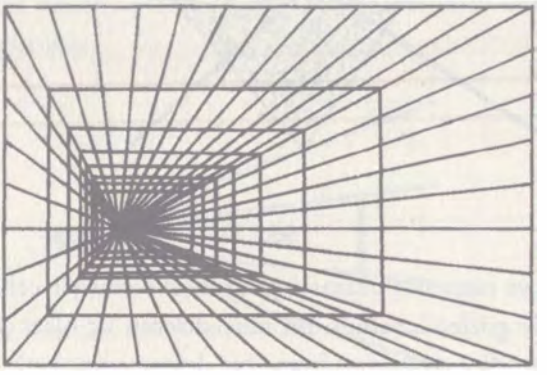


Şekil 205

Ortam ve nesnenin uzamsal çerçeveleri birbiriyle çeliştiğinde ilginç bir mücadele gözlemlenebilir. Bu mücadelenin üç olası çözümü vardır: (1) ortam kendini dayatır ve nesne bir deformasyona uğrayarak ortama uyum sağlar; (2) nesne kendini ortaya koyar ve uzamsal bağlam biçim

bozumuna uğrar; (3) rakiplerin hiçbiri pes etmez ve görüntü bağımsız uzamsal sistemlere ayrılır. Ames odasında (Şekil 192) ortam, figürlerin büyüklüğüne galebe çalma eğilimindedir. Bundan daha karmaşık bazı örnekler bu bölümün sonunda ele alınacaktır.

Piramit şeklindeki uzayın dinamik etkileri arasında sıkıştırma da vardır. Uzaklaşan şekillerin deformasyonları yalnızca kısmen telafi edildiğinden, tüm nesneler üçüncü boyutta sıkıştırılmış görünür. Bu deneyim epey tesirli bir deneyimdir çünkü sıkıştırma yalnızca tamamlanmış bir olgu olarak değil, aynı zamanda yavaş yavaş gelişen bir olgu olarak da görülür. Şekil 206'nın gösterdiği gibi çevrede, mesafeler büyüktür ve boyutta azalma yavaş bir hızda gerçekleşir. Göz merkeze doğru hareket ettikçe, komşu çizgiler birbirine gitgide daha hızlı yaklaşır, ta ki neredeyse dayanılmaz bir sıkıştırma derecesine ulaşılana değin. Bu etki, yüksek heyecandan yana olan sanatçılar tarafından zaman zaman yaratılmıştır. Barok tarzda mimari manzaralar bile bu dramatik yönteme tabi tutulur. Piranesi'nin gravürlerinde, Roma sokaklarının uzun cepheleri, nefes kesen bir kreşendo ile uzamın odağına çekilmiştir. Modern sanatçılar arasında Van Gogh güçlü yakınsaklıklardan yanaydı ve Henry Moore'un bir örneği (Şekil 207), bir yeraltı sığınağında iki sıra hâlinde uyuyan insanların nesnel olarak statik temasının, bir hava saldırısı sığınağı temsiline uygun dramatik etkiyi perspektif büzülmesi yoluyla nasıl kazandığını gösterir. Başka sanatçılar, uzaklaşan çizgilerin etkisinden kaçındı. Cézanne bunları nadiren kullandı ve eserlerinde kullandığında onları yatay veya dikey yönde değiştirerek etkilerini genellikle azalttı.



Şekil 206



Şekil 207

Henry Moore, Tube Shelter Perspective, 1941. Tate Galeri, Londra.

Film yönetmenleri arasında Orson Welles ilk filmlerinde kısa odaklı lensleri dramatik biçimde kullanmasıyla tanınır. Lensler perspektifi değiştirmez ama eğrilik derecesi yüksek bir lens, kısa bir mesafeden geniş bir alan açısı yakalar. Bu durum, ön plan ve arka plan arasında keskin değişimler yaratarak barok bir gerilimle sonuçlanır ve karakterler kameradan uzaklaşırken veya kameraya doğru hareket ederken hızla küçülür veya büyür.

Üzerine Odaklanılmış Bir Dünyanın Sembolizmi

Çocukların resimlerinde ve Mısır resminde rastlanan erken dönem iki boyutlu uzamsal temsil yöntemi, resmi izleyicinin karşısına düz bir duvar gibi koyar, tüm içeriğini cömertçe onun keşfine açar ama aynı zamanda onu dışlar. O kendi kendine yeten, müstakil, kapalı bir dünyadır. İzometrik perspektif, resimsel uzamı üçüncü boyutla genişletir ama bu uzam da müstakildir. Güçlü yanal hareketi, ön düzlemin ötesindeki bir dünyada gerçekleşir.

Merkez perspektif ile izleyiciyle kurulan ilişki değişir. Onun başlıca yapısal çizgileri, resim uzayındaki bir odaktan yayılan ve ileri atılıp ön düzlemi yarıp geçerken onun varlığını yadsıyan bir ışın sistemidir. Her ne kadar izleyiciye uzayın genişleyen hunisi tarafından bilfiil kuşatıldığı yanılsamasını vermek için güçlü optik araçlar kullansa da merkezî perspektifle yapılan sıradan bir tablo bile resim uzayındaki olaylar ile izleyici arasında oldukça doğrudan bir bağlantı kurar. Merkezî perspektif hunisi izleyiciye dik veya eğik bakmak yerine, bir çiçek gibi ona doğru açılır ve resmin merkez eksenini izleyicinin görüş hattına denk getirerek izleyiciye doğrudan ve istendiğinde simetrik yaklaşır.

İzleyicinin açıkça böyle kucaklanması aynı zamanda resimde temsil edilen dünyaya şiddetli bir dayatmadır. Perspektif çarpıtmalarına, temsil edilen dünyanın kendisinde var olan güçler yol açmaz. Onlar, bu dünyanın görülmekte olduğu gerçeğinin görsel ifadesidir ve geometrik optiğin yapısı, izleyicinin bakış noktasını öngörür ve belirler.

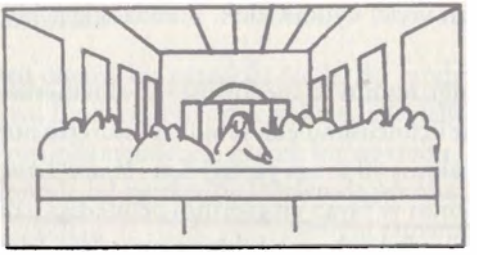
Bu kapsamda, Rönesans bireyciliğinin bir tezahürü olarak merkezî perspektifin yaygınca kabul gören yorumuna katılabiliriz. Görüntü münferit bir izleyicinin bakış açısından görüldüğü hâliyle bir dünya sunar ve bunu yaparken, resimsel uzam anlayışını yeni bir farklılaşma düzeyine çıkarır. Gelgelelim pratikte izleyicinin öngörülen bakış noktasından epey bağımsız olduğunu saptamıştık. Kayda değer sınırlar içinde izleyici, serbestçe yanlara doğru ve ileri geri hareket edebilir. Gördüğü şey -az önce söylediklerimle kısmen çelişerek- kendi içinde ve kendi başına yani izleyiciden tamamen bağımsız olarak, bir merkeze doğru yakınsaklık içeren bir dünyadır.

Kaçış noktası yalnızca ideal izleyicinin resme baktığı konumun yansıması değildir; aynı zamanda ve esas olarak resimde gösterilen piramit

şeklindeki dünyanın tepe noktasıdır. "Perspektif, mesafe boyunca birbirine zıt iki piramit kullanır," diye yazmıştı Leonardo da Vinci, "birinin tepe noktası gözde, tabanı ise ufuk kadar uzaktadır. Diğerinin tabanı göze doğru uzanırken, tepesi ufuktadır."

Bir merkeze sahip böyle bir dünya, insan varoluşuna dair hiyerarşik bir anlayışa sembolik olarak uygundur. Bu dünya, izometrik perspektifle şekillenen Çin ve Japon manzaralarının merkezsiz süreğenliğini ifade eden Doğu'nun Taocu veya Zen felsefelerine pek uymaz.

Batı'da perspektiften epey farklı olarak, Orta Çağ sanatının altar panoları, konularını düzenleyerek dinî bir hiyerarşi yaratır. Ana figür büyük ve merkezîdir, etrafı daha küçük ikincil figürlerle çevrilidir. Yakınsak perspektif aynı amaç için kullanılabilir. Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* tablosunda (Şekil 208), [Hz.] İsa figürü, kompozisyonun aynı zamanda kaçış noktası olan merkezine yerleştirilmiştir. Öne doğru yönelmiş masa ve arka duvar, ana figürün görkemli dengesini desteklerken, yan duvarlar ve tavan bir ifşa hareketiyle dışa doğru salınıyor. Odanın tüm şekilleri ve kenarları, merkezden bir ışın demeti gibi yayılıyor ve bununla tezat oluşturacak biçimde, bütün ortam merkeze doğru birliği işaret ediyor. Derinlik etkisi azaltılmış ve sahnenin görkemi genel kompozisyonun simetrisiyle pekiştirilmiş.



Şekil 208

Erwin Panofsky, mimar Palladio'nun resme *maestà e grandezza* [heybet ve azamet] vermek için kaçış noktasının merkeze yerleştirilmesi gerektiğini söylediğinden dem vurur. Stilistik görünüm değiştikçe, perspektif kullanımı da değişir. Şekil 206 dışmerkezli bir odağın etkisini şematik olarak göstermektedir. Gerilim, kaçış noktasının resmin merkezinden

uzaklığıyla oluşturulur. Şeklin asimetrisi çok daha güçlü bir derinlik etkisi yaratır. Leonardo'nun temsil ettiği, bütünün yasasının her şeyi en küçük ayrıntısına kadar uyumlu bir şekilde belirlediği dünya yerine, biz şimdi resmin ön çerçevesinde sunulan eğik bir uzamsal sistem görüyoruz. Burada resmin felsefi işlevi, kendi ihtiyaçları, talepleri ve değerleriyle bir yaşam merkezinin bütünün yasasına meydan okuduğu ve buna mukabil onun tarafından sorgulandığı bir dünyayı göstermektir.

Birbiriyle tezat oluşturan bu varoluş biçimleri düzenli bir bütün içinde nasıl dengelenebilir? Şekil 206, perspektif sisteminin kendisinin böyle bir dengeyi nasıl sağladığını göstermektedir; soldaki güçlü sıkıştırma dar bir alanda gerçekleşirken, sağdaki geniş alan daha az gerilim taşıyor. Bu, bize gerilim ve alanın ürününü resim boyunca sabitleyen bir tür formül sunar.

Böylesine dışmerkezli bir örüntüye dayalı bir kompozisyon temasının, çelişkili varoluş biçimlerini birbiriyle uyumlu hâle getiren daha karmaşık bir yasa arayışı olduğu söylenebilir. Birlik ve uyumun bedeli yükselmiştir. Gerçeklik imgesine dramatik çatışma eklenmiştir. Böyle bir anlayış, ne Taocu felsefeye ne de Orta Çağ kilisesinin doktrinlerine uyabilir. Bu, Batı düşünce tarihinde, insanın Tanrı'ya ve doğaya karşı tavır aldığı ve bireyin her türlü otoriteye karşı haklarını savunmaya başladığı bir döneme yaraşır. Genellikle modern sanatın ana teması diye telakki ettiğimiz heyecan verici uyumsuzluk, burada erken bir tarihte ifadesini bulmuştur.

Resmin içeriği, resmin iki merkezine -tuvalin merkezi ve perspektifin odak noktası- bir üçüncüsünü ekleyebilir. Tintoretto'nun Leonardo'nunkinden yaklaşık altmış yıl sonra yaptığı *Son Akşam Yemeği* resminde (Şekil 209) masa, zemin ve tavan çizgilerinin belirlediği hâliyle odanın odak noktası sağ üst köşededir. Ancak hikâyenin merkezi (daire içine alınmış) [Hz.] İsa figürüdür. Mekânın dışmerkezliliği, dünya yasasının mutlak geçerliliğini yitirdiğini gösterir. Eşit derecede mümkün olan diğer pek çok varoluş tarzı arasından bir varoluş tarzı sunulmuştur. Resmin kendine özgü "eğimi" göze çarpar ve bu çerçevede gerçekleştirilen eylem, bütüne meydan okuyarak kendi merkezine ve standartlarına sahip çıkar. Bireysel eylem ve yönetim otoritesi, eşit haklara sahip düşmanca ortaklar hâline gelmiştir. Aslında burada [Hz.] İsa figürü, yatay düzlem söz konusu olduğunda çerçevenin merkezinde yer alır, böylece birey, kendini çevrele-

yen dünyanın taleplerine sırtını dönerek mutlak bir meşruiyet konumuna -yeni çağın ruhunu yansıtan bir dönüşüme- yaklaşır. Üç merkez arasındaki bu etkileşimin diğer varyasyonları, Tintoretto ve çağdaşlarının kompozisyonlarında incelenebilir.



Şekil 209

Merkeziyet ve Sonsuzluk

Merkezî perspektif önemli bir paradoks içerir. Bir yandan merkeze sahip bir dünyayı gösterir. Bu dünyanın odak noktası, izleyicinin parmağını tuvalin üzerine koyup gösterebileceği gerçek bir noktadır. İki boyutlu uzamın tam izdüşümünde bu merkez ön düzlemde yer alır. Artan derinlikle birlikte, merkez uzaklaşır ve yüzde yüz sabitliğin tamamen düzleştirilmiş uzamında merkez sonsuzda yer alır.

Bu nedenle gerçek bir resimsel kompozisyonda, odak noktasının algısal durumu belirsizdir. Ressamın cetveliyle hedeflediği uzamsal çerçevenin somut merkezi, aynı zamanda, paralellerin buluştuğu, tanımı gereği sonsuzda bulunan kaçış noktasıdır. Ne iki boyutlu perspektif ne de izometrik perspektif, uzamın sınırları sorunuyla açıkça karşılaşmamıştı. Onlar uzamın elle tutulur somutluğu içinde sonsuza kadar devam ettiğini ima etti. Merkezî perspektifin devreye girmesiyle birlikte sanatçı ilk kez

sonsuzluğun doğasına dair bir ifadeye yer verdi. Bunun, Nicolas Cusanus ve Giordano Bruno'nun modern felsefe için sorunu gündeme getirdikleri yüzyılda gerçekleşmiş olması pek de tesadüf değildir.

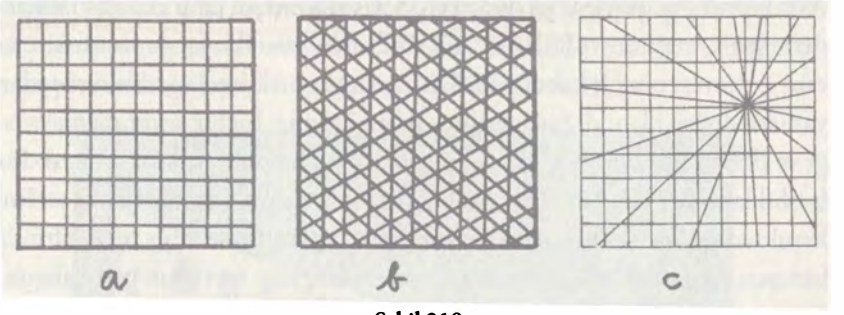
Merkeze sahip olmak ve sonsuzluk, antik çağlardan beri çelişkili fikirlerdi. Aristoteles'in bir merkeze sahip dünya anlayışı, sonlu sayıda eş merkezli kabuklardan oluşan bir sistemi gerektiriyordu. Öte yandan, atomcu Demokritos ve Epikuros'un sonsuz dünyası, bir merkez olasılığını dışladı; onların takipçisi Lucretius şöyle yazmıştı: "Çevremizde hiçbir yönde, ne sağda ne solda, ne aşağıda ne yukarıda, evrenin hiçbir yerinde gösterdiğim gibi bir sınır yoktur; bu gerçek her yerde yankılanır ve dipsiz derinliğin doğası onu aydınlatır." Orta Çağ filozoflarının iddia ettiği gibi yalnızca Tanrı'nın değil, dünyanın da sonsuz olduğu fikri, Rönesans Çağı'nın bir anlayışıdır. Cusanus, Tanrı'yı ve dünyayı, sınırları ve merkezleri hem her yerde hem de hiçbir yerde olan sonsuz küreler olarak tanımlayarak merkeze sahip olma ile sonsuzluğu uzlaştırmaya çalıştı. Merkezî perspektifte, iki uzamsal kavrayış arasındaki belirsiz ilişki büsbütün açıklık kazanır. Sanatçılar kaçış noktasını dillendirmekten kaçınmaya çalışarak çatışmayı gizleme eğilimindedir. Onun konumu, dikey çizgilerin ve şekillerin birbirine yaklaşan yönleriyle ima edilir, fakat gerçek buluşma yerleri genellikle bir bulutun altındadır. Sadece barok tavan resimlerinde ve manzaralarında, sonsuza uzanan sahiden açık bir dünya imgesine rastlarız.

Son olarak merkezî perspektifin, uzamı belirli bir sona doğru yönelmiş bir akış olarak tasvir ettiği anlaşılmalıdır. Böylece o, deforme olmamış geleneksel uzamı zamansız eş zamanlılığını zamanda bir oluşa yani yönlendirilmiş bir olaylar silsilesine dönüştürür. Varlığın dünyası, bir oluş süreci olarak yeniden tanımlanır. Bu yanıyla merkezî perspektif aynı zamanda Batı'nın doğa ve insan anlayışında temel bir gelişmenin habercisi ve öncüsüdür.

Kurallarla Oynamak

Merkezî perspektif sanatçıyı üç açıdan ilgilendirmeye devam ediyor. O, fiziksel mekânın çarpıcı derecede gerçekçi bir görüntüsünü suna; zengin ve incelikli bir kompozisyon örüntüsü sağlar ve yakınsak bir dünya anlayışı onda kendine özgü ifadesini bulur.

Kompozisyon örüntüsü söz konusu olduğunda erken dönem sanatının iki boyutlu uzamının esasen minimum gerilimle ön düzleme paralel yerleştirilmiş dikey ve yataylardan oluşan bir çerçeve sunduğunu belirtmek yeterli olacaktır (Şekil 210a). İzometrik perspektif, bu temel koordinatları, koordinatlara doğru eğik yönelmiş bir veya iki dizi paralelle kaplar: Bu durum çok sayıda yeni ilişki ve açı üretir ve ayrıca eğiklik aracılığıyla derinlik sağlar (Şekil 210b). Son olarak merkezî perspektif, bir odak merkezi yaratan ve tam bir açı yelpazesi sağlayan yakınsak ışınlardan oluşan bir sistemle ön dikeyleri ve yatayları kaplar (Şekil 210c).

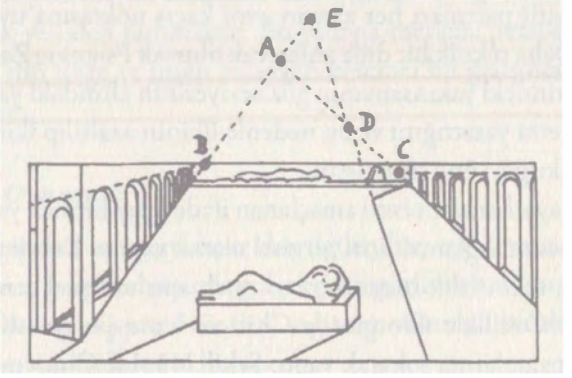


Şekil 210

Merkezî perspektifin gerçekçi etkisi, 15. yüzyılda onun sistemini geliştiren sanatçıların zihinlerinde en başta yer alıyordu. Bununla birlikte, başlangıçtan itibaren sanatçıların, mekanik şekilde uygulandıklarında çirkin çarpıtmalara ve nahoş konu ve ifade zorlamalarına yol açtıkları için kurallardan sapmaya istekli olduklarını unutmayın. Bir resimdeki mimari ortamın çeşitli parçaları her zaman aynı kaçış noktasına uyacak şekilde yapılmaz. Daha teknik bir dille anlatacak olursak Psikolog Zajac, göz seviyesinin üzerindeki yakınsamanın göz seviyesinin altındaki yakınsamadan daha güçlü etki yarattığını ve bu nedenle ilkinin azaltılıp ikincisinin artırılması gerektiğini öne sürmüştür.

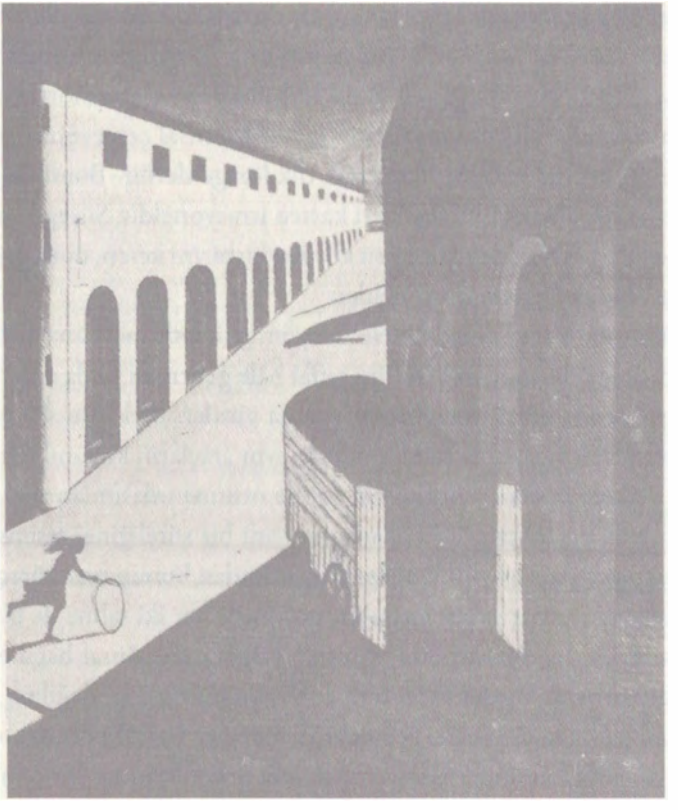
Bu tür ayarlamalar resmi amaçlanan ifadeye uydurmak ya da daha doğal görünmesini sağlamak için sezgisel olarak yapılır. Kendi yüzyılımızda sürrealistler, tekinsizlik hissini uyandırmak için uzamsal çerçeveyi manipüle ettiler. Özellikle Giorgio de Chirico, bunu perspektif çelişkilerini mimari manzaralarına sokarak yaptı. Şekil 211, bir Chirico tablosu olan *Sonsuzluğun Nostaljisi*'nden alınmıştır. İlk bakışta düz gerçekçi bir kom-

pozisyon gibi görünen şeyin rüyayı andıran gizemli havası esasen perspektif kurallarından sapma ile elde edilir. Bir bütün olarak ortam odaklanmış bir perspektifle çizilirken, heykel izometrik bir küp üzerinde durmaktadır. Uyumsuz iki uzamsal sistem arasındaki bu çatışma nedeniyle heykel, maddi olarak zeminde durmak yerine yere yansıtılmış bir hayalet gibi görünüyor. Aynı zamanda heykelin kaidesi, daha basit, daha inandırıcı yapısıyla, yakınsamaların uzaklaşan paralellerin izdüşümleri yerine gerçek çarpıklıklar gibi görünmesini sağlıyor. Ortamın böyle bir atağa direnme gücü pek yok çünkü iç çelişkilerle dolu. Meydanın kenarları ufkun çok yukarısında A'da buluşuyor. Böylece ya dünya aniden sona erer ve arka plandaki küçük demiryolu treninin ve kulesinin ötesinde boş evren başlar ya da ufuk referans çerçevesi olarak kabul edildiğinde, orada birleşmesi gereken meydan yanlara doğru alabildiğine gerilmiş gibi görünür; hiçbir şeyin olamayacağı ve dolayısıyla bomboş sihirli bir enginlik. Sonuçta, iki sütun dizisi düz boşlukla birbirinden ayrılmış gibi görünüyor. Yahut göz meydanın şeklini kanıksadığında, resmin üst kenarının (B, C) üzerinde veya biraz altında birleşen sütun dizileri paradoksal biçimde küçülür. Ortamın geri kalanından ayrı olarak bakıldığında, bu sütun dizileri, yüksekliğini, geriye çekilen cephenin uçuşuna göre garip bir biçimde uyduran en soldaki ön kemeri saymazsak gayet normal görünüyor. Son olarak, sağ sütun dizisinin gölgesi, diğerleriyle örtüşmeyen iki kaçış noktası (D, E) daha üretiyor. Böylece, birtakım içsel tutarsızlıklar, somut görünen ama gerçek dışı bir dünya yaratıyor; bu dünya nereye baktığımıza ve geri kalanını yargılamak için hangi unsuru temel addettiğimize bağlı olarak şekil değiştiriyor.



Şekil 211

Aynı rüyavari gerçek dışılık, de Chirico'nun başka bir tablosu olan *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi*'ne de yayılmıştır (Şekil 212). İlk bakışta sahne yeterince somut görünür ancak yine de çember çeviren umursamaz kızın, görünmez dikişleri boyunca sökülmek veya uyumsuz parçalara ayrılmak üzere olan bir dünyada tehlikede olduğunu hissederiz. Yine kabaca izometrik bir cisim olan vagon, binaların yakınsaklıklarını gerçek çarpıklıklar olarak ifşa eder. Ayrıca iki sütun dizisinin perspektifleri birbirini yok etmektedir. Ufku yüksek noktaya koyan soldaki dizi, mekânsal düzenlemenin temeli addedildiğinde, sağdaki dizi zemini deler. Zıt koşullar altında ufuk, resmin merkezinin altında bir yerde görünmez bir şekilde uzanır ve parlak sütunlarıyla yükselen cadde, çocuğu hiçliğe dalmaya yönlendiren hain bir seraptan başka bir şey değildir.



Şekil 212. Giorgio de Chirico, *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi*, 1914, Stanley R. Resor'un izniyle.

De Chirico gibi gerçeküstücüler illüzyonlarını inandırıcı kılmak için apayrı uzamsal sistemlerini kesintisiz, güvenilir ve gerçekçi görünen bir bütün hâline getirdiler. Kübistler bundan farklı bir amaç için farklı bir yöntem kullandılar. Modern dünyayı, her biri kendi içinde tutarlı ve intizamlı ama komşularını yöneten uzamsal koordinatlarla ilişkili olmayan bağımsız birimlerin tehlikeli bir etkileşimi olarak tasvir etmeye çalıştılar. Merkezî perspektif ile izometrik perspektif arasındaki geçiş aşamalarıyla karşılaştırmalı olarak kübistlerden daha önce bahsetmiş (Şekil 197) ve ortaya çıkan görsel çatışmaların, çelişkilerin ve karşılıklı müdahalelerin Braque ve Picasso gibi sanatçılar tarafından kasten yaratıldığına dikkat çekmiştim. Onların göstermek istedikleri şey, kayalarla dolu bir dağ yamacıyla kıyaslanabilecek kaotik bir nesne yığını değildi çünkü bu, mükemmel ölçüde uyumlu bir ortamda bir düzensizlik örneği olurdu. Onlar çok daha temel bir düzensizliğin yani bütün uzayın kendisinde var olan uyumsuzluğun peşindeydiler. Birlikte bir kübist natürmort veya figür oluşturan küçük birimlerin her biri kendi uzamsal çerçevesine uyar. Genellikle bu birimler basit izometrik dikdörtgenlerdir. Bununla birlikte, onların uzamsal karşılıklı ilişkileri kasten irrasyoneldir. Süreğen bir bütünün parçaları olarak değil de körü körüne birbirini kesen, müstakil, küçük birimler olarak değerlendirilmeliler.

Kübistler, bu üst üste binmelerin uyumlu uzayda meydana gelmediğini göstermek için birimlerin birbirini şeffaf hâle getirmesi ya da onları resmin nötr zemininde gözden kaybetme yoluna gittiler. Mekânın süreksizliğini temsil etmek için sinema filmlerinde de aynı araçların kullanıldığını hatırlarsak, psikolojik etki belirginleşir. Sahne oturma odasından otel lobisine kayarsa, oda boşlukta gözden kaybolur yani bir süreliğine, resimsel uzam yerini ekranın fiziksel yüzeyine bırakır, ardından bunun tersi süreç lobinin yeni mekânını sunar yahut bir sahne geçişinde her iki sahne de bir an için birbirinin üzerine binmiş gibi görünür, böylece mekânsal bağımsızlıkları göze çarpar. Ancak geleneksel film öyküsünde solma ve dağılma yalnızca homojen ve düzenli mekân içindeki sıçramaları temsil ederken, deneysel filmler ve kübist resimler bunları uyumsuz düzenlerin bir birleşimini elde etme çabası doğrultusunda kullanırlar. Mekânsal eş zamanlılığa zorlanan münferit birimler, film sahneleri gibi birbirinin yerini alamazlar, birbirleri-

nin somutluğunu ihlal etmek zorundadırlar. Onların herhangi birinin bakış açısından, diğerleri gerçek dışıdır. Yalnızca sayısız açıda birbiriyle buluşan sayısız gücün hassas bir dengesi bir bütünlük görüntüsü sağlayabilir. Belki de bu, modern insanın toplumsal ilişkilerinde ve zihninin çelişik yetileriyle uğraşırken kullanabileceği tek düzen türüdür.

6
IŞIK

Görsel algının ilk nedenleriyle başlamak isteseydik, ışık bahsi diğerlerinden önce gelirdi çünkü ışık olmadan göz hiçbir şekli, hiçbir rengi, hiçbir mekânı ve hareketi gözlemleyemez. Ancak ışık, gördüklerimizin fiziksel nedeninden daha fazlasıdır. Psikolojik açıdan bile ışık, insan deneyimlerinin en temel ve en güçlülerinden biri olmayı sürdürür; dinî törenlerde anlaşılır bir şekilde tapınılan, kutlanan ve arzu edilen bir hadisedir o. Tüm gündüzcül hayvanlarda olduğu gibi insan için de çoğu faaliyetin ön koşuludur. Diğer canlandırıcı gücün, ısının görsel karşılığıdır. Saatlerin ve mevsimlerin yaşam döngüsünü gözler için yorumlar.

Yine de insanın dikkati çoğunlukla nesnelere ve onların eylemlerine yönelik olduğundan ışığa neler borçlu olduğumuzu idrak ettiğimiz pek söylenemez. Bizler insanlarla, binalarla veya ağaçlarla görsel olarak ilgileniyoruz, onların görüntülerini oluşturan ortamla değil. Bu minvalde sanatçılar bile ışığın kendisinden ziyade yaratıklarıyla ilgilenmişlerdir. Özel kültürel koşullar altında ışık, sanat sahnesine etkin bir özne olarak girer ve yalnızca kendi zamanımızın, cisimsiz ışığın oyunundan başka hiçbir şeyle ilgilenmeyen sanatsal deneyler ürettiği söylenebilir.

Işık Deneyimi

Fizikçiler bize ödünç aldığımız ışık sayesinde yaşadığımızı söyler. Gökyüzünü aydınlatan ışık, karanlık bir evrenden geçerek doksan üç milyon millik bir mesafe boyunca güneşten karanlık bir dünyaya gelir. Fizikçilerin anlattıklarındaki çok az şey bizim algımızla uyuşuyor. Göze göre, gökyüzü kendi enerjisiyle aydınlıktır, güneş ise gökyüzünün en parlak cisminden başka bir şey değildir, gökyüzüne tutturulmuştur ve belki de onun tarafından meydana getirilmiştir. Yaratılış Kitabı'na göre, ışığın yaratılışı birinci günü meydana getirirken güneş, ay ve yıldızlar ancak üçüncü günde sahneye eklenmiştir. Piaget'nin çocuklarla yaptığı röportajlarda yedi yaşındaki bir çocuk, ışığı sağlayan şeyin gökyüzü olduğunu iddia etmiştir: "Güneş ışık gibi değildir. Işık her şeyi aydınlatır ama güneş sadece olduğu yeri aydınlatır." Başka bir çocuk da şunu söylemiştir: "Sabah güneş uyandığında bazen havanın kötü olduğunu anlar ve havanın iyi olduğu yere gider."

Güneş, parlak bir cisimden başka bir şey olarak görünmediği için, ışığın gökyüzüne başka bir yerden ulaşması gerekir. S. R. Driver, "Tekvin" üzerine yaptığı yorumda şöyle der: "Öyle görünüyor ki İbrani anlayışına göre, ışık göksel cisimlerde toplanmış ve yoğunlaşmış olsa da onlarla sınırlı değildir; gün yalnızca güneşten dolayı doğmaz, ışık maddesi yerinden çıkıp yeryüzüne yayıldığı için dün doğar, geceleyin ışık çekilir ve karanlık gizli, gizemli bir şekilde yerinden çıkar." Bu, Rabbin Eyüp'e sorduğu soruda daha açık bir şekilde ifade edilir: "Işığın bulunduğu yerin yolu nerede? Ya karanlık, onun yeri neresi? Onları yerlerine götürebilir misin? Evlerinin yolunu biliyor musun?" (Kutsal Kitap, Eyüp, 38: 19-20).

Burada "gün", birkaç kaynağın diğer tüm nesneler üzerinde yarattığı bir etki olmak yerine, öteden gelen ve gök kubbenin üzerinde hareket eden parlak bir şeydir. Aynı şekilde yeryüzündeki cisimlerin parlaklıkları da bir yansımanın sonucu değil, haddizatında kendilerine ait bir özellik olarak yorumlanır. Birazdan ele alınacak özel durumlar dışında, bir evin, bir ağacın veya masanın üzerindeki bir kitabın parlaklığı, uzak bir kaynaktan gelen bir hediye olarak göze görünmez. En fazla, bir kibritin bir odun yığınını tutuşturması gibi, günışığı veya bir lamba eşyanın parlaklığını ortaya çıkarıyormuş gibi görünecektir. Şeyler güneş ve gökyüzünden daha az parlaktır ama prensipte aralarında fark yoktur. Şeyler daha zayıf aydınlatıcılardır, hepsi o.

Bundan karanlığın ya nesnenin doğal parlaklığının sönmesi ya da karanlık nesnelerin parlak olanları gizlemesinin etkisi olarak değerlendirildiği sonucu çıkar. Gece, geri çekilen ışığın olumsuz sonucu değil, gündüzün yerini alan veya onu örten karanlık bir pelerin olumlu gelişidir. Çocuklara göre gece, beyaz bulutlarının hiçbirinin parıldamaması için birbirine yaklaşan kara bulutlardan oluşur. Rembrandt veya Goya gibi bazı sanatçılar, en azından zamanın bir bölümünde, dünyayı, yer yer ışıkla aydınlatılan ama doğası gereği karanlık bir yer olarak resmetmişlerdir. Böylece onlar fizikçilerin bulgularını onaylıyorlar. Gelgelelim dünyanın her yerinde hâkim olan görüş, ışığın aslen kadim karanlıktan doğmasına rağmen, gökyüzünün, yerin ve onları dolduran nesnelerin doğasında saklı bir cevher olduğu ve onların parlaklıklarının karanlık tarafından periyodik aralıklarla gizlendiği veya söndürüldüğü yönündedir.

Bunların çocukların ve ilkellerin modern bilim tarafından çürütülmüş yanılgıları olduğunu iddia etmek, sanatsal sunumlara yansıyan evrensel görsel deneyimlere gözlerimizi kapatmak demektir. Bilgi bizi çocuklar, eski vakanüvisler veya Polinezyalı adalılar gibi konuşmaktan vazgeçirdi. Bununla birlikte, dünya tahayyülümüz neredeyse hiç değişmedi çünkü bu tahayyül, her yerde ve her zaman hüküm süren ikna edici algısal koşullar tarafından dikte ediliyor. Buna rağmen görme duyumuz yerine bilgiye güvenmek üzere kendimizi öyle eğittik ki gördüğümüzü fark etmemiz için naif şahsiyetlerin ve sanatçıların açıklamaları gerekiyor.

Göreceli Parlaklık

Fiziksel ve algısal gerçekler arasındaki bir başka tutarsızlık, şu soruyu yanıtlamaya çalıştığımızda ortaya çıkar: Şeyler ne kadar parlak? Gece yarısı bir mendilin öğle vaktiymiş gibi beyaz göründüğü gözlemlenmiştir, her ne kadar o, göze, gün ortası güneşinin altındaki kömür parçasının gönderdiğinden daha az ışık gönderebilse de. Burada da büyüklük ve şekil algısında olduğu gibi, parlaklığın "değişmezliğinden" söz ederek olguları açıklayamayız. Parlaklık derken basitçe nesnelerin "gerçekte oldukları kadar parlak" görüldüğünü iddia etmeyi kastetmiyoruz. Gördüğümüz parlaklık, karmaşık bir şekilde, ışığın genel durumdaki dağılımına, gözlemcinin gözlerinde ve sinir sisteminde cereyan eden optik ve fizyolojik

süreçlere ve bir nesnenin, aldığı ışığı soğurma ve yansıtmadaki fiziksel kapasitesine bağlıdır.

Bu fiziksel kapasiteye parlaklık veya yansıma denir. Herhangi bir yüzeyin sabit bir özelliğidir o. Aydınlatmanın gücüne bağlı olarak, bir nesne az çok ışığı yansıtır ancak parlaklığı yani yansıttığı ışığın yüzdesi aynı kalır. Aldığı ışığın çoğunu emen bir siyah kadife parçası, güçlü aydınlatma altında, enerjinin çoğunu yansıtan, loş aydınlatılmış beyaz bir ipek parçası kadar ışık yansıtabilir.

Yansıtma gücü ile aydınlatmayı algısal olarak birbirinden ayırmanın doğrudan bir yolu yoktur çünkü göz yalnızca ortaya çıkan ışık yoğunluğunu algılar fakat iki bileşenin bu sonuca ne ölçüde katkıda bulunduğuna dair bir bilgisi yoktur. Loş bir odada asılı duran karanlık bir diske, diski aydınlatacak ama ortamını aydınlatmayacak şekilde bir ışık çarparsa, disk parlak renkli veya aydınlık görünecektir. Parlaklık veya aydınlık, nesnenin kendi özellikleri olarak belirecektir. Gözlemci, nesnenin parlaklığı ile aydınlatmanın parlaklığını ayırt edemez. Aslında, bu tür koşullar altında, ışık kaynağının hareket hâlinde olduğunu bilmesine ve hatta onu görmesine rağmen, hiçbir surette aydınlanma görmez. Öte yandan eğer oda daha parlak hâle getirilirse, disk o nispette daha karanlık görünür. Başka bir deyişle, nesnenin gözlenen parlaklığı, parlaklık değerlerinin toplam görüş alanındaki dağılımına bağlıdır.

Bir mendilin beyaz görünüp görünmediğini onun göze gönderdiği mutlak ışık miktarı değil, onun genel ortamın sağladığı parlaklık değerleri yelpazesindeki yeri belirler. Leon Battista Alberti şöyle der: "Fildişi ve gümüş beyazdır, ama onlar kuğu tüyünün yanına koyulursa soluk görünür. Bu nedenle nesnelerin kendilerinde ışıltılıdan gölgeliye doğru olduğu gibi siyah ve beyaz uygun oranlarda kullanıldığında resimde her şey çok parlak görünür; böylece her şey birbiriyle karşılaştırılarak tanınabilir."

Parlama olgusu, parlaklık değerlerinin göreceliğini gösterir. Parıltı, parlak ışık kaynakları (güneş, ateş, lambalar) ile günlük nesnelerin yumuşak aydınlığı arasında bir yerde bulunur. Parlayan bir nesne, kendi ışık enerjisini yayan bir kaynak olarak görülür. Ancak bu görüş, fiziksel duruma uygun düşmeyebilir. Yalnızca yansıyan ışık, parıltı algısını üretebilir. Bunu yapmak için nesne, alanın geri kalanı tarafından oluşturulan ölçekte beklenen yerine karşılık gelenin çok üzerinde bir parlaklık sergilemelidir. Onun mutlak parlaklığı oldukça düşük olabilir, Remb-

randt'ın üç yüzyılın tozları arasından ışıldayan ünlü parlak altın renkli resimlerinden bildiğimiz gibi. Karartılmış bir sokakta bir gazete parçası ışık gibi parlar. Parıltı ilişkisel bir etki olmasaydı, gerçekçi resim hiçbir zaman gökyüzünü, mum ışığını, ateşi ve hatta şimşeği, güneşi ve ayı ikna edici ölçüde temsil edemezdi.

Doğrudan bir karşılaştırma olmadığında bile karanlık bir yer ile parlak bir şekilde aydınlatılmış yer arasındaki farkı söyleyebiliriz. Ama belirli sınırlar içinde, bütün bir ortamın parlaklık seviyesini, fark algılanmayacak şekilde değiştirebiliriz. Bir odadaki ışığın loşluğuna o kadar alışabiliriz ki bir süre sonra onu sabit kokudan daha fazla algılamayız. Eski bir tabloya ya da televizyon programına kendimizi o kadar kaptırabiliriz ki tuvaldeki ya da ekrandaki görüntünün ne kadar koyu olduğunu görünce şaşırırız. Bu tür yer değiştirmeler bir noktaya kadar sinir sistemindeki uyum sağlayıcı mekanizmalardan kaynaklanmaktadır. Parlaklık azaldığında gözbebekleri otomatik olarak genişler ve böylece daha fazla ışık alır. Retinanın alıcı organları da duyarlılıklarını uyarımın şiddetine göre ayarlar.

Nesnelerin göreceli parlaklığı, tüm ortam eşit aydınlatmaya maruz kaldığı takdirde en güvenilir şekilde algılanır. Bu koşullar altında, sinir sistemi aydınlatma seviyesini bir sabit olarak ele alır ve her nesneyi, ortamdaki en karanlık nesneden en aydınlık nesneye uzanan toplam ölçekte sergilediği parlaklığa göre değerlendirebilir. Öte yandan aydınlatma homojen olmadığında, örneğin ışık kaynağının yakınındaki apaydınlıktan karanlık gölgeye doğru değiştiğinde bile mekanizmanın gayet iyi çalışması yeterince çarpıcıdır. Pencere pervazındaki beyaz zarfı odanın arka tarafında duran zarfla karşılaştırdığımda, ikisinin de aynı beyazlıkta olduğunu anlamak için bilgiye veya zihinsel hesaplamaya güvenmem gerekmez. Onu doğrudan ve kendiliğinden görürüm çünkü her bir zarfı bütün ortamın parlaklık yelpazesine göre görürüm.

Bu algısal edim, üç boyutlu uzayda boyut algısı hakkında gözlemlediğimiz şeye doğrudan karşılık gelir. Eşit aydınlatmadaki parlaklık, tüm nesnelerin gözlemciden eşit uzaklıkta olduğu uzamsal bir durumla karşılaştırılabilir. Öte yandan parlaklıktaki kademeli değişim, herhangi bir nesnenin büyüklüğünün o uzaydaki konumuna göre belirlenmesi gerektiği piramit şeklindeki uzaya karşılık gelir. Bununla birlikte, parlaklık ve büyüklük söz konusu olduğunda, sinir sistemi dikkate değer hesaplamalarını ancak bütün ortamın algılanan seviye farklılığı hem kendi içinde

yeterince basitse hem de nesnelerin durumundan açıkça ayırt edilebilirse gerçekleştirebilir. Düzenli değişimler, bir bilgisayar tarafından oluşturulacak kadar basittir. Bilgisayar, ışığın ve gölgenin dağılımını taklit eden ve böylece silindire üç boyutlu yuvarlaklığını veren parlaklığın kademeli artışını ve azalışını bir silindir çiziminde gösterebilir.

Beyaz zarflar örneğinde olduğu gibi nesneler fiziksel açıdan aynı aydınlığa sahip olduğunda, parlaklıkları değişim ölçeğine bakılarak en kolay şekilde ayırt edilebilir. Ancak uzun bir kâğıt şeridin üzerine siyahtan beyaza uzanan skalayı boyarsak ve buna, benzer keskin geçişe sahip ışık skalasının kapladığı bir ortamda bakarsak, boyanmış skala nasıl konumlandırıldığına bağlı olarak aydınlatmayı ya güçlendirir ya da nötralize eder. Bu tür bir numara, sahne tasarımcıları tarafından aydınlatma yanılsaması sunmak veya ışığın etkisini dengelemek için kullanılır. Aynı araç hem insan yapımı kamuflajda hem de doğal kamuflajda işe yarar. "Tırtıllar, kediler, uskumrular, fareler, kertenkeleler ve tarlakuşları gibi çok çeşitli cinslere mensup sayısız hayvanın büründüğü rengin temelini ters gölgeleme oluşturur. Bu tür hayvanların üstleri en koyu, altları en açık renklidir ve yan kısımlarında derece derece renk tonları vardır... Gökyüzünden gelen dağınık ışık altında bakıldığında, bu tür hayvanlar katılıktan yoksunmuş gibi görünür." Bir odada pencerelerin bulunduğu duvarlar, gün ışığının vurduğu duvarlardan bir ton daha açık renge büründüğünde, aydınlatmanın tek taraflı etkisi kısmen telafi edilir ve odanın parlaklığı daha dengeli görünür; bu durum, gözlemcinin pencerelerin dışındaki dünyayı umursadığına veya umursamadığına bağlı olarak onun nezdinde rahatlatıcı veya rahatsız edici olabilir.

Derinlik algısı ile sabitlik derecesi arasında bir paralellik söz konusudur. Aydınlatmanın örüntüsü açıkça görülse bile sabitlik aydınlatmanın etkisini ortadan kaldırmaz. İki zarfın da beyaz olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz, ama aynı zamanda farklı göründüklerini anlarız. Şekil 213'deki Rembrandt tablosunda Potifar'ı karısından daha koyu görürüz. Bu, kompozisyondaki ışığın işlevi için önemlidir. Fakat bunun için, etkinin karı koca arasındaki ten rengi farkından değil, aydınlatmadan kaynaklandığını fark etmek de aynı ölçüde gereklidir.



Şekil 213. Rembrandt. *Joseph ve Potiphal*, 1655. National Gallery, Washington, D.C.

Aydınlatma

"Aydınlatma" terimi kendi kendini açıklayan bir terim değildir. İlk bakışta herhangi bir şey gördüğümüzde aydınlatmanın devreye girmesi gerekiyormuş gibi düşünülebilir çünkü ışık bir nesnenin üzerine düşmedikçe o nesne görünmez kalır. Ancak bu fizikçilerin mantığıdır. Psikolog ve sa-

natçı ancak ve ancak bu sözcük doğrudan gözle algılanan bir olguyu adlandırmaya hizmet ettiği zaman aydınlatmadan söz edebilirler. Peki, böyle bir şey var mı ve hangi koşullarda gözlemleniyor?

Eşit oranda aydınlatılmış bir alan, aydınlığını başka bir yerden aldığına dair hiçbir işaret sergilemez. Onun aydınlığı, daha önce de söylediğim gibi, eşyanın kendisinde var olan bir özellik olarak görünür. Aynı şey, eşit oranda aydınlatılmış bir oda için de geçerlidir. Hatta karartılmış bir tiyatrodan izlenen bir sahnenin illa aydınlatılmış olduğu izlenimini vermediğini söylemek bile doğrudur. Işık eşit oranda dağıldığında, sahne çok parlak bir dünya, ışıltılı büyük bir cisim gibi görünebilir. Ama aydınlatma başka bir şeydir.

Raftaki küçük tahta fıçıya bakıyorum. Silindirik yüzeyi, zengin bir parlaklık ve renk değerleri skalası sergiliyor. Sol konturun yanında neredeyse siyaha çalan koyu kahverengi var. Bakışım yüzeyde gezindikçe, bu renk daha açık ve daha net bir şekilde kahverengi oluyor, ta ki giderek daha soluklaşmaya başlayana ve beyazın kahverenginin yerini neredeyse tamamen aldığı bir doruk noktasına yaklaşana kadar. Doruğun ötesinde, renk tekrar kahverengiye dönüyor.

Ne var ki bu betimleme ancak yüzeyi santim santim incelediğim sürece veya bundan daha iyisi, bir kâğıt parçasındaki küçük bir delikten yüzeyi taradığımda doğrudur. Fıçıya daha özgür ve doğal baktığımda sonuç epey farklı çıkar. Artık bütün nesne aynı oranda kahverengi görünür. Bir tarafta karanlık bir örtüyle kaplanmıştır, bu örtü incelir ve kaybolurken, onun yerini giderek daha kalın bir parlaklık tabakası almaya başlar. Fıçı, yüzeyinin büyük bir kısmında parlaklık ve renk gibi iki değeri sergiler; biri nesnenin kendisine ait, diğeri ise sanki üzerine örtülmüş gibi -bir saydamlık etkisi. Bu durum, göz, nesnenin her noktasından tek bir uyarım alsa bile gerçekleşir. Algısal olarak, birlik iki katmana bölünmüştür. İşte bu adlandırılması gereken bir olgudur. Alt katman, fıçının nesne parlaklığı ve nesne rengi olarak adlandırılacaktır. Üst katman ise aydınlatmadır.

Tıpkı merkezî perspektifte bir şekil düzenine bir yakınsaklık sisteminin yüklenmesi gibi, *aydınlatma da ortamdaki nesne parlaklığı ve nesne renkleri üzerine bir ışık skalasının algılanabilir ölçüde yüklenmesidir*. Aydınlatılan şeylerin yüzeyinde gözlenen üst üste binme, daha evvel dediğim gibi bir şeffaflık etkisidir. Bu şeffaflık, resimde bilfiil şeffaf sırla kaplama ve üst üste bindirme ile elde edilebilir. MS 1500 dolaylarında sanatçılar

genellikle resimlerinde orta parlaklıkta bir zemin olarak renkli kâğıtlar kullanırlar ve bunlara beyaz mürekkep tatbik ederek ışıklandırma, siyah taramayla da gölgeler eklerlerdi. Ressamlar genellikle ilkin gölgeleri ortaya çıkaran tek renkli bir boya katmanıyla işe başlarlar, daha sonra bu katmanı yerel renkte şeffaf bir sırla kaplarlardı. Aydınlatma ve nesne rengi arasındaki bu ayrım, ressamın fiziksel dünyadaki şeylere bakarken gözlemlediği algısal bölünmeyi yansıtıyordu; aynı zamanda nesneye yönelmiş pratik bir tutumu sergiliyordu; bu tutumun niyeti nesnelerin özelliklerini onlara bir an için dayatılan geçici etkilerden ayırmaktı.

Yerel parlaklığı, yerel rengi ve aydınlatmanın parlaklığı ve rengini, bunların tümünü tek bir pigment tonuyla temsil eden 19. yüzyıl ressamları oldukça farklı bir tavır sergilemişlerdir. Bu teknik, saf görsel duyumu nihai gerçeklik olarak doğrulamakla kalmadı; aynı zamanda şeylerin varlığının dokunulmaz bir şekilde kalıcı olmadığını felsefi açıdan ileri sürdü. İlinekler, şeylerin değişmez özellikleri kadar özlerine katılıyormuş gibi kabul edilir. Bu resim yöntemi aynı zamanda bireyi, basitçe peçe gibi atılamayacak etkilere tabi hâlde kısmen çevresinin ürünü olarak tanımlıyordu.

Diğer şeffaflık örneklerinde olduğu gibi aydınlatma etkisi de en basit yapıya doğru eğilimden kaynaklanmaktadır. Aydınlatma üst üste binme olarak algılandığında aydınlatılan nesne sabit bir parlaklık ve rengi muhafaza edebilirken gölgeleme ve ışıklandırmalar, kendine özgü basit bir yapıya sahip olan bir ışık skalasına atfedilir. "Nesnenin parlaklık-renk değeri nasıl belirlenir?" sorusunun net bir yanıtı olmadığını belirtmek gerekir. Işığın yalayıp geçtiği tahta fıçı örneğini tekrar düşündüğümüzde, gözün algıladığı şeyin aslında bir renk yelpazesi olduğunu fark ederiz. O renklerden biri, belki de en doygun olduğu, griliğe en az bulaşmış olduğu için, nesnenin "hakiki" rengi olarak tasarlanmış mıdır? Delacroix böyle hakiki bir tonun (*le ton vrai de l'objet*) var olduğunu kabul etmiş ve bunun "aydınlık noktanın" yani ışıklı yerin yanında bulunduğunu öne sürmüştür. Ama belki de gerçekte algıda böyle bir ton yoktur ve aslında nesne parlaklığı ve nesne rengi, çeşitli tonların ortak paydaları olarak işlev gören ortam değerleridir.

Işık Alan Yaratır

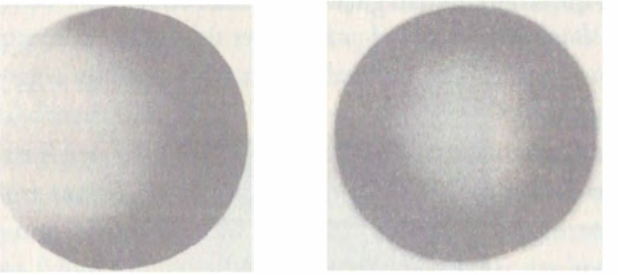
Tüm kademeli değişimler derinlik yaratma gücüne sahiptir ve parlaklık onlar arasında en verimli olanlardandır. Bu, iç mekânlar ve manzaralar gibi ortamlar için olduğu kadar tekil nesneler için de geçerlidir. Gehrcke ve Lau tarafından yapılan bir deneyde tabanı yaklaşık 13 santimetre çapında olan beyaz renkli ahşap bir koni, 12 metre mesafeden görüntülendi. Tepe noktası, görüş hattı koninin ana ekseni ile çakışan gözlemciye doğru olacak şekilde koni yerleştirildi. Koni her yönden aynı oranda aydınlatıldığında, gözlemci koniyi görmedi, sadece düz beyaz bir disk gördü. Işık sadece bir taraftan düştüğünde koni görünür hâle geldi. Belli ki üç boyutlu bir görünüm, aydınlatma eşit oranda olduğu sürece hiçbir yapısal sadeleştirme sağlayamaz. Bununla birlikte, yandan aydınlatma kullanıldığında, koninin şeklini ortaya çıkaran güçlü bir üç boyutlu etkiyle sonuçlanan bir gölge skalasını ortaya çıkardı.

Yandan aydınlatmanın kabarıklığı artırması iyi bilinmektedir. Goethe, güneş hakkında "hiç gölge görmediği için" dünyanın kusursuz bir görüntüsünü aldığını söyler ve amatör fotoğrafçı, flaş ampulünü makinesine taktığında düz fotoğraflar elde eder. Ay dolunay olduğunda, dağları ve çöküntüleri salt noktalar olarak görünür ancak ışık hilale yandan vurur vurmaz bariz birer kabartma olarak göze çarpar.

Güçlü aydınlatma etkileri sağlayarak ortak görsel deneyimimize sonsuz küçüklerin dünyasını sokan taramalı elektron mikroskobunun tanıklığı bu konuda çarpıcıdır. Işık mikroskobu veya transmisyon elektron mikroskobu tarafından sağlanan düz kesitlerin kendine has güzelliği ve bilgilendirici değeri vardır, ama onlar ancak çıplak gözle tanınan hayvanlar ve bitkilerle aynı dünyaya ait olarak deneyimlenemez. Tarama mikroskobu altında, retinanın minik konileri ve çubukları, donmuş bir ormanın solgun ağaç gövdelerine benziyor ve insan kanının kırmızı hücreleri, azgınca büyümüş mantar tarlası veya atılmış lastik hurdalığı gibi görünüyor. Tarama mikroskobu, bu küçük nesnelere bildiğimiz şeylerin somut hacim vererek, görsel deneyimin alanını organik ve inorganik dünyaların sınırlarına kadar genişletti.

Eğik yüzeyler, parlaklık değişiminin hızlandırılmasıyla elde edilir; bu, bir nesnenin eğriliğinin, görüş hattının ona dik açıyla kestiği yerde neredeyse düz olduğu ancak merkezden sınıra doğru giderek daha hızlı

arttığı gerçeğine karşılık gelir (Şekil 214). Değişimin oranını değiştirerek, algılanan eğriliğin şekli kontrol edilebilir. Sabit oranda bir değişim, eğim açısının tüm yüzey boyunca sabit olduğu fiziksel gerçeğini yansıtarak eğimli bir düzlem etkisi yaratır.



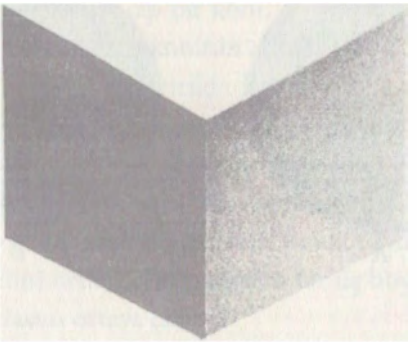
A B

Şekil 214

Şekil 214'de a'nın parlaklığının değişimi b'ninkinden daha inandırıcı bir algısal hacim yaratma eğilimindedir çünkü b'de gölgelenme küresel şeklin kendisi kadar simetriktir. Bu kadar simetrik bir şeklin üç boyutlu olarak algılanmasıyla yapısal bir kazanım pek elde edilmez. Bu durumda nesne, dışarıdaki bir ışık kaynağı tarafından aydınlatıldığına dair güçlü bir izlenim de vermez. Buna karşın 214a'da şekil, ışığın eğik düştüğü bir küre olarak görüldüğünde, parlaklıktaki değişim nesneden ayrılabilen bir asimetri sunar.

Tek başına bir nesneye baktığımızda, kendi içinde gösterdiği parlaklık farklılıklarının aydınlatmadan mı; yoksa beyaz, siyah ve gri renk arasındaki gerçek fiziksel farklılıklardan mı kaynaklandığı her zaman net değildir. Bu durum, uzun zaman önce Ernst Mach tarafından yerli yerince gözler önüne serilmiştir. Şekil 215'e baktığımızda ister düz ister katlanmış bir şekil görelim, ortadaki kenar ister önde ister arkada olsun, muhtemelen beyaz ve siyah renkli birer kanat görüyoruz. Daha sonra gerçekten katlanmış beyaz bir karton parçası alalım ve orta kenarı izleyiciye dönük olacak ve ışık sağdan gelecek şekilde masanın üzerine koyalım; bu durumda fiziksel gerçeklere karşılık gelen bir algıya sahip oluruz: Işık kaynağından başka tarafa çevrildiği için bir yanı gölgede kalmış beyaz bir kart görürüz. Parlaklığın sabitliği devreye girmiştir. Öte yandan bir gözümüzü kapatıp, orta kenarı uzayan bir çizi oluşturan açık bir kitap gibi görünecek şekil-

de nesneyi ters çevirdiğimizde durum kökten değişir. Şimdi ışığın ona doğrudan vurması gerektiği için sol kanat koyu renkli görünür, çok daha koyu ve şimdi gölgede kalması gerektiği için sağ kanat beyaz ve çok daha parlak görünür. Bu nedenle, aydınlatma etkileri, genel uzamsal ortamda algılanan ışık dağılımından güçlü bir şekilde etkilenir.



Şekil 215

Gerek tüm ortamlarda gerekse tekil nesnelerde, düzenli büyüklük değişimleri gibi düzenli parlaklık değişimleri de derinlikte sürekli bir artış veya azalma sağlar. Parlaklık sıçramaları, mesafe sıçramalarının yaratılmasına yardım eder. Arka planı daha uzak göstermek için ön plana konulan büyük nesneler [*repoussoir*], ön plan ile arka plan arasında güçlü bir parlaklık farkı varsa resimde, fotoğrafta, filmde ve sahnede takviye edilmiş olur.

Aydınlatmanın parlaklığı, belirli bir yüzeyin ışık kaynağına doğru döndürülmesi, karanlık ise o yüzeyinden ışık kaynağından başka yöne çevrilmesi anlamına geldiğinden, parlaklık dağılımı nesnelerin uzaydaki yönünü belirlemeye yardımcı olur. O, aynı zamanda karmaşık bir nesnenin çeşitli parçalarının birbiriyle nasıl ilişkili olduğunu gösterir. Benzer uzamsal yönelime sahip alanlar, benzer parlaklıkları ile görsel olarak ilişkilendirilir. Gelen ışığı ne kadar dikey alırlarsa o kadar parlak görünür. Benzer parlaklık birimlerinin algıda bir araya toplandığını biliyoruz. Dolayısıyla parlaklık benzerliğine göre bir gruplaşma, uzamsal yönelim benzerliğine göre bir gruplaşmayı dolaylı yoldan üretir. Paralel yüzeyler, resmin neresinde olursa olsun göz tarafından birleştirilir ve bu ilişkiler ağı, uzamsal düzen ve birlik yaratmanın güçlü bir aracıdır. Bir nesnenin üzerinde yürüyen bir sinek, şaşırtıcı derecede düzensiz bir iniş ve çıkış-

lar dizisinden başka bir şey deneyimleyemezken, ona bakan göz, benzer uzamsal yönelime sahip tüm alanları ilişkilendirerek bütünü düzenler.

Makul bir ışık dağılımı, yalnızca tek tek nesnelerin şekline değil, aynı ölçüde bütün bir ortama birlik ve düzen kazandırmaya yarar. Bir resim çerçevesi içinde veya bir sahnede görünen nesneler bütünü, tüm küçük unsurların parçalar olduğu bir veya birkaç büyük nesne olarak ele alınabilir. Caravaggio gibi ressamlar tarafından kullanılan güçlü yan ışık, resmin uzamsal düzenini basitleştirir ve koordine eder. On yedinci yüzyılın Fransız yazarı Roger de Piles, nesnelerin tüm ışıklar bir tarafta ve onların gölgeleri diğer tarafta olacak şekilde düzenlenirse, bu ışıklar ve gölgeler koleksiyonunun gözün başka yönlere kaymasını önleyeceğini söylemiştir. "Titian buna üzüm salkımı adını verdi çünkü üzümler ayrılırsa her biri aynı oranda kendi ışığına ve gölgesine sahip olacak ve böylece görüntüyü birçok ışına bölerek karışıklığa neden olacaktır ama onlar bir salkım hâlinde toplandığında ve böylece tek bir ışık ve gölge kütlesi hâline geldiğinde, göz, onları tek bir nesne olarak kucaklar."

Parlaklık ve uzamsal yönelim arasındaki düzgün analojiyi düşen gölgeler bozar çünkü onlar diğer türlü parlak olacak bir alanı karartabilir; keza yansımalar da bozar çünkü onlar da karanlık yerleri aydınlatır. Yerel parlaklıktaki farklılıklar da aydınlatma şemasıyla etkileşime girer. Heykelde, mermer üzerindeki kir lekeleri veya ahşabın damarlarında parlaklıktaki pürüzler, genellikle gölgeleme etkisi diye yanlış yorumlanarak şekli bozar.

Gözün, yansıtma gücü ile aydınlatma gücünü doğrudan ayırt edememesinden kaynaklanan sorunla yine karşı karşıyayız. Roger de Piles *claro-obscuro* ile ilgili bir bahsinde şöyle yazar: "*Claro*, yalnızca doğrudan ışığa maruz kalan her şeyi değil, aynı zamanda doğaları gereği parlak olan tüm renkleri de ima eder ve *obscuro*, yalnızca ışığın varlığının ve yokluğunun doğrudan yol açtığı tüm gölgeleri değil, ama aynı şekilde doğal olarak koyu olan tüm renkleri ima eder; öyle ki bu renkler ışığa maruz kaldıklarında bile bir koyuluğu muhafaza eder ve diğer nesnelerin gölgeleriyle gruplaşabilir."

Aydınlatmanın ürettiği parlaklık ile nesnenin kendi renginden kaynaklanan parlaklık arasındaki karışıklığı önlemek için, ortamdaki ışığın uzamsal dağılımının izleyicinin gözleri tarafından algılanabilir olmalıdır. Bu, birden fazla ışık kaynağı kullanılmadığında en kolay gerçekleşir. La-

kin genellikle fotoğrafçılıkta veya sahnede, aşırı koyu gölgelerden kaçınmak için birkaç ışık kaynağı birleştirilir.

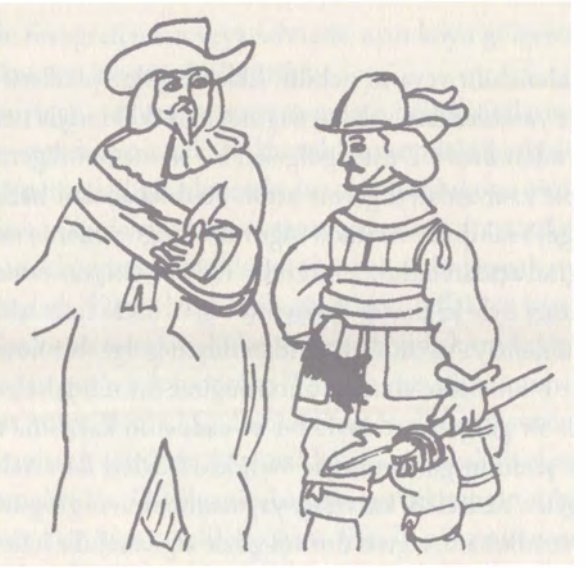
Bu tür koyu gölgelerin, yalnızca nesnenin ilgili kısımlarını gizleyerek değil, aynı zamanda parlaklık ile karanlık arasındaki keskin sınır çizgileriyle eğriliğin sürekliliğini keserek de şekli bozduğunu yeri gelmişken belirtelim. Son yıllarda müzeler ve sanat galerileri, dramatik bir etki yaratmak için odaklanmış spot ışıklarıyla heykeli aydınlatmak suretiyle onu öldürmeye başladı. Deneyler, bitişik gölgelerin şeffaf bir ince örtü olma özelliklerini yalnızca sınırları, bulanık değiştiğinde koruduklarını göstermiştir. Hering şu gözlemde bulunur: "Kişinin yazı kâğıdının yüzeyine düşen küçük bir gölge, beyaz kâğıdın üzerine tesadüfen iliştirilmiş bulanık gri bir nokta olarak görünür. Normal koşullar altında beyaz kâğıt, gölgenin içinden görülür. O gölgenin kâğıdın gerçek renginin bir parçasını oluşturduğuna dair hiçbir belirti yoktur. Şimdi, gölgenin etrafına, onun ana hatlarıyla birebir örtüşecek şekilde kalın siyah bir çizgi çizilirse çarpıcı bir değişimin gerçekleştiği görülebilir. Gölge artık gölge olarak görünmeyi bırakır ve kâğıdın yüzeyindeki koyu gri bir nokta hâline gelir; artık kâğıdın üzerine iliştirilmiş gelişigüzel bir nokta olmaktan çıkar, kâğıdın renginin gerçek bir parçası olur." Odaklanmış spot ışığı Bering'in siyah çizgileriyle aynı keskin konturları oluşturur, dolayısıyla heykel yüzeyinin sürekliliği amansızca kesintiye uğratır ve beyaz ve siyah şekillerden oluşan anlamsız bir örüntü üretir. Öte yandan gün ışığı, heykeli gayet güzel bir görünüm kazandırır çünkü dağılımı güneş ışığının direkt gelişini tamamlar ve yumuşak geçişler yaratır.

Sanat galerilerinde, film stüdyolarında veya sahnede aydınlatma için sert, tek yanlı ışıktan kaçınmak için, ışık kaynaklarını düzenli bir bütün hâlinde birleştirmek gerekir. Birkaç ışık, muntazam bir aydınlatmaya katkıda bulunabilir veya onların her biri, açıkça müstakil bir parlaklık değerleri yelpazesi oluşturabilir. Genel sonuç görsel düzeni aktarabilir. Ancak ışık kaynakları, diğerlerinin etkilerini kısmen artırarak veya tersine çevirerek de birbirini etkileyebilir. Bu durum, nesnelerin şeklini ve bunların uzamsal karşılıklı ilişkilerini anlaşılmaz hâle getirecektir. Birkaç ışık kaynağı iş birliği yapacaksa, fotoğrafçı onları bir hiyerarşi içinde düzenlemeye çalışır, onlardan birine "motive edici kaynağın" öncü rolünü, diğerlerine de açıkça daha zayıf destekleyici roller verir.

Gölgeler

Gölgeler eklenebilir veya silinebilir. Ekleme gölge şekilleri, uzamsal yönelimleri ve yaratıldıkları ışık kaynağından uzaklıklarıyla nesnelerin üzerinde doğrudan düşer. Düşen gölgeler, bir nesneden diğerine veya aynı nesnenin bir kısmından diğerine atılır. Fiziksel açıdan her iki tür gölge de aynı doğaya sahiptir; ortamda ışığın az olduğu yerlerde meydana gelir. Bunlar, algısal açıdan oldukça farklıdır. Ekleme gölge, nesnenin ayrılmaz bir parçasıdır; öyle ki pratik deneyimde genellikle fark edilmez, sadece hacmi tanımlamaya yarar. Öte yandan düşen gölge, bir nesnenin diğerinin üzerine binmesidir, alıcının bütünlüğüne bir müdahalede bulunur.

Düşen bir gölge aracılığıyla bir ev caddenin karşısına uzanır ve bir dağ, kendi şeklinin görüntüsüyle vadideki köyleri karartabilir. Böylece düşen gölgeler, nesneleri, karanlığı yaymanın esrarengiz gücüyle donatır. Ancak bu sembolizm, algısal durum gözle algılanabilir hâle getirildiğinde sanatsal olarak aktif hâle gelir. Gözün anlaması gereken iki şey vardır. Birincisi, gölge üzerinde görüldüğü cisme ait değildir; ikincisi, örtmediği başka bir nesneye aittir. Çoğu zaman durum görsel olarak değil, zihinsel olarak anlaşılır. Şekil 216, Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* tablosundaki iki ana figürün ana hatlarını göstermektedir. Teğmenin üniformasında bir elin gölgesini görüyoruz. Onun yüzbaşının el hareketiyle oluştuğunu anlayabiliyoruz ama göze göre bu ilişki açık değildir. Gölge elin üzerinde göründüğü nesneyle anlamlı bir bağlantısı yoktur. Boşluktan gelen bir hayalet gibi görünebilir çünkü ancak yüzbaşının eliyle bağlantılı olduğunda anlam kazanır. Bu el biraz uzaktadır; gölgeye doğrudan bağlantılı değildir ve kısaltılmış olduğu için şeklen epey farklıdır. Ancak (1) resme bakan kişi, bir bütün olarak resmin aktardığı, ışığın düştüğü yöne dair net bir farkındalığa sahipse ve (2) elin izdüşümü nesnel üç boyutlu şeklini çağrıştırıyorsa, el ile gölgesi göz tarafından gerçekten ilişkilendirilebilir. Şekil 216 elbette iki figürü seçip bir gölgeyi parçası olduğu etkileyici ışık gösterisinden ayrı göstermekle Rembrandt'a haksızlık ediyor. Bununla birlikte, bu tür gölge etkileri, görsel kavrayış kapasitesini sınırlarına kadar uzanmaya zorlar.

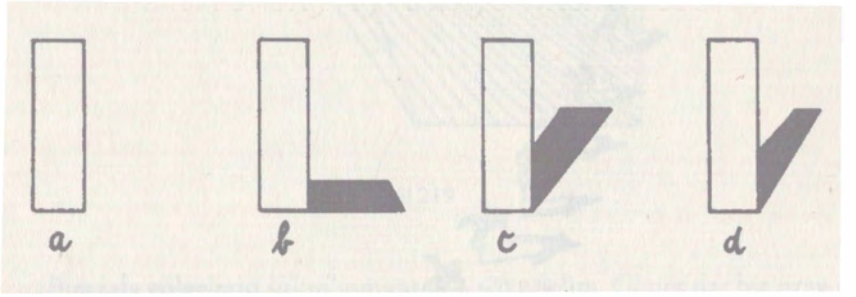


Şekil 216

Düşen gölgeler ihtiyatlı kullanılmalıdır. En basit durumlarda onlar, türedikleri nesneye doğrudan bağlıdır. Bir adamın gölgesi yerde ayaklarıyla buluşur; zemin düz olduğunda ve güneş ışınları yaklaşık kırk beş derecelik bir açıyla düştüğünde, gölge sahibinin düzgün bir görüntüsünü verir. Canlı veya ölü bir varlığın, kendisine bağlı, kendi hareketlerine öykünen ve aynı zamanda tuhaf bir biçimde maddi olmayan saydam bir nesne tarafından taklit edilmesi her zaman dikkat çekmiştir. En uygun algısal koşullar altında bile gölgeler kendiliğinden aydınlatmanın bir etkisi olarak anlaşılmaz. Batı Afrika'daki bazı kabile üyelerinin, "gölgelerini kaybetmekten" yani kendilerini gölgesiz görmekten korktukları için öğle vakti açık bir alanda veya meydanda yürümekten kaçındıkları söylenir. Öğle saatlerinde gölgelerin kısaldığını bilmeleri, fiziksel durumu anladıklarını ima etmez. Onlara akşamın karanlığı gölgeleri görünmez kıldığında neden aynı ölçüde korkmadıkları sorulduğunda, karanlıkta böyle bir tehlike olmadığını çünkü "geceleri tüm gölgelerin büyük tanrının gölgesinde dinlenip yeni bir güç kazandıkları" yolunda bir yanıt verebilirler. Gölgeler geceleyin "yeniden dolma" işleminden sonra sabah güçlü ve büyük görünür; yani, günışığı gölgeyi yaratmak yerine onu besler.

Gerek algısal gerekse zihinsel olarak insan düşüncesi, olayların nedenlerini, etkilerinin ortaya çıktığı yere mümkün mertebe yakın yerde arar. Dünyanın her yerinde gölge, onu oluşturan nesnenin bir uzantısı olarak görülür. Burada yine karanlığın ışığın yokluğu değil de kendi başına somut bir madde olarak tasavvur edildiğini görüyoruz. İkincisi, kişinin saydam benliği ruhu veya yaşamsal gücü ile özdeştir veya onunla ilişkilidir. Bir kişinin gölgesine basmak ciddi bir kabahattir ve bir kişi gölgesine bıçak saplanarak öldürülebilir. Cenazede, yaşayan bir kişinin gölgesinin tabutun kapağına düşüp cesetle birlikte gömülmemesine özen gösterilmelidir.

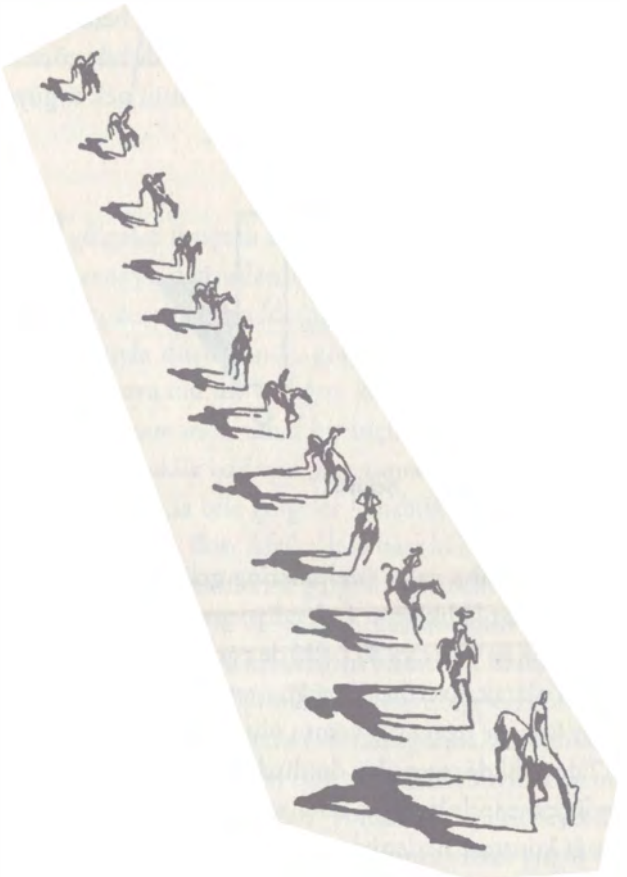
Bu tür inanışlar hurafe olarak addedilmemeli, insan gözünün kendiliğinden algıladığı şeyin bir göstergesi olarak kabul edilmelidir. Filmlerde, sahnede ya da sürrealist resimdeki hayaletimsi karanlık benliğin uğursuz görünümü, okulda optik eğitimi almış insanlar üzerinde bile görsel lanetini işletmeye devam eder; Carl Gustav Jung, "bir kişinin pek övgüye değer olmayan aşağı yanı" için "gölge" terimini kullanır.



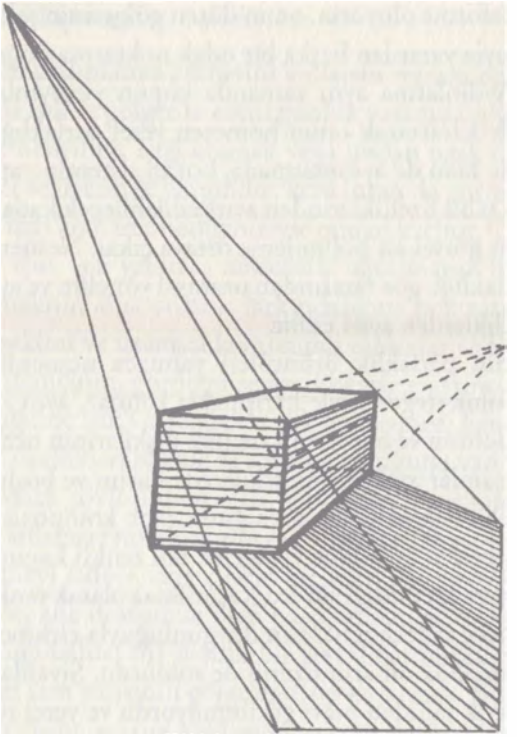
Şekil 217

Düşen gölgelerin daha yalın özelliklerine gelince bunların, ekleme gölgeler gibi uzayı tanımladıklarını fark ediyoruz. Bir yüzey üzerine düşen bir gölge, onu düz ve yatay ya da belki de eğri ve eğimli olarak tanımlar; böylece dolaylı olarak, üzerine düştüğü nesnenin etrafında boşluk yaratır. O nesnenin üzerine uzanarak zemin oluşturan ilave bir nesne işlevi görür. Şekil 217'de a dikdörtgeni bir ön düzlem üzerinde düz durur veya en azından kendi çevresinde belirgin bir alan yaratmaz; b'de, kısmen siyah çubuğun yarattığı kontrast nedeniyle, kısmen de küçük kenarın eğikliği derinliği düşündürdüğü için zeminden daha net bir kopuş söz konusudur. Fakat bütün olarak b, c veya d'den çok daha az oranda üç boyutluluk ser-

giler çünkü çubuk ve onun gölgesinin oluşturduğu dikdörtgen şekil basit ve sabittir ve daha fazla derinlikle daha fazla basitleştirilemez; c'deki üç boyutlu versiyon, eğik bir açıyı ortadan kaldırır ve siyah çubuğun tam bir dikdörtgen olarak görünmesini sağlar; d'de gölge cisme yaklaşmakta; ilave bir biçim bozulması, bu da derinlik yoluyla düzleştirmeyi daha da inandırıcı hâle getirir. Başka bir deyişle, cisim ve gölgesi, nesnelerin uzamsal görünüm kurallarının işlediği tek bir nesne olarak işlev görür. Şekil 218, dikey ve yatay arasındaki farkı tanımlayarak ve yakınsak perspektifin boyut değişimlerine katkıda bulunarak gölgelerin ne kadar etkin bir şekilde alan yarattığını göstermektedir.



Şekil 218



Şekil 219

Biraz da gölgelerin yakınlaşmasından söz edelim. Güneş dar bir uzay aralığında ışınları neredeyse paralel görünecek kadar uzakta olduğundan, ışığı izometrik bir gölge izdüşümü yaratır; yani nesnede paralel olan çizgiler gölgede de paraleldir. Ancak algılanan herhangi bir şey gibi, bir gölge de perspektif bozulmasına tabidir; bu nedenle, nesnenin arkasında durduğunda nesneyle temas ettiği zeminden yaklaşıyor, nesnenin önünde durduğundaysa zeminden uzaklaşıyor görülüyor. Ayrıca, lamba veya ateş gibi yakın bir ışık kaynağı, piramit şeklinde bir ışın ailesi ve neticede ıraksak fiziksel şeklin gölgelerini üretir. Bu nesnel ıraksama, izleyiciye göre gölgenin konumuna bağlı olarak perspektifle arttırılacak veya dengelenecektir.

Şekil 219, aydınlatmanın, şeklin yakınsamasından kaynaklanan etkilere başka bir piramidal sistemin etkilerini eklediğini göstermektedir. Nasıl ki küpün şekli fiziksel olarak paralel kenarları bir kaçış noktasında

buluştuğu için deforme oluyorsa, onun düşen gölgesinin şekli de ışık kaynağının konumuyla yaratılan başka bir odak noktasına doğru yaklaşarak deforme olur. Aydınlatma aynı zamanda küpün yüzeyinin kısımlarını ekleme gölgelerle karartarak onun homojen yerel parlaklığını da bozar. Hem perspektifte hem de aydınlatmada, bozan sistemin yapısı, göz tarafından nesnenin sabit özelliklerinden ayırt edilebilecek kadar basittir. Sonuçta iki katlı bir görsel alt bölümleme ortaya çıkar. Nesnenin hem şekli hem de yerel parlaklığı, göz tarafından uzamsal yönelim ve aydınlatmanın dayattığı değişikliklerden ayırt edilir.

Gölgelemenin parlaklık örüntüleri yalnızca nesnenin kendisinin parlaklık ve koyuluk değerleriyle karışmakla kalmaz, aynı zamanda nesnenin yerel renklerinin ve bunların karşılıklı ilişkilerinin netliğine de müdahale eder. Ressamlar aydınlatma etkileriyle hacim ve boşluk yaratmaya başladıklarında, bu ışık ve gölge tekniğinin renk kompozisyonunu bozduğunu çok geçmeden anladılar. Gölgeler, tek renkli karanlığın uygulamaları olarak tasavvur edildiği sürece, kaçınılmaz olarak renkleri bulandırıp kararttı, böylece sadece renklerin doygunluğuyla çirkince oynamakla kalmadı, aynı zamanda onların özünü de soldurdu. Siyahla gölgelenmiş mavi bir ceket artık sahiden mavi görünmüyordu ve yerel renginin basit homojenliğini yitirmişti; koyu bir renkle boyanmış bir kol veya bacak ne ten renginde görünüyordu ne de açık, güzel bir pembe tonu sunuyordu.

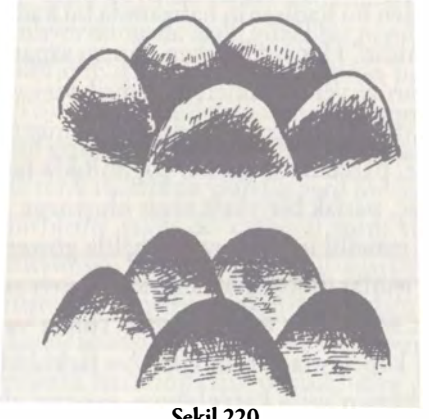
Heinrich Wölfflin'in ışık ve gölge tekniğinin babası diye tarif ettiği Leonardo da Vinci'nin bazı resimlerini tamamlayamamış olması kuvvetle muhtemeldir çünkü gölgeleme yoluyla güçlü bir uzamsal kabartma üretme arzusu zamanla renk düzenine yönelik yeni bir duyarlılıkla örtüşmüştür. Bu noktada birbirine rakip iki resimsel form sisteminin birleşmesi yavaş yavaş gerçekleşmişti. Gölge, renk tonu ayarlaması olarak yeniden tanımlandı; bu gelişme de zamanla Titian'dan Rubens ve Delacroix aracılığıyla Cézanne'a kadar uzandı. Cézanne, Emile Bonnard'a gönderdiği bir mektubunda "Ressamın nazarında ışık yoktur." diye yazmıştı. Kendi yüzyılımızda, Fovistlerin renk üslubu, çoğu zaman tüm gölgelemeleri es geçip doygun tonlarla kompozisyonu oluşturarak sorunu ortadan kaldırdı.

Işıksız Resim Yapmak

Her ne kadar aydınlatma etkilerini kullanan ressam bunun gücünün farkında olsa da ışık ve gölgenin etkisi günlük yaşamda çoğunlukla epey pratik biçimde hissedilir. Işığı aramak veya ondan uzak durmak, hayvanlar âleminin her seviyesinde yaygındır; keza insan da görmek veya görülmek istediğinde ışığı arar, istemediğindeyse ondan kaçınır. Öte yandan bu pratik amaçlar için, ışık yalnızca nesnelerle uğraşmanın bir aracıdır. Işık ve gölge gözlemlenir, ama onların farkındalığına pek varılmaz. Işık ve gölge şeylerin şeklini ve uzamsal konumunu tanımlar ve bu amaçla kullanır. Naif bir gözlemcinin, gördüğü şeyin dikkatlice ayrıntılı bir tarifini yapması istendiğinde ışık ve gölgeden pek bahsetmez; kendisine nesneler ve onlara ilişik özellikleri hakkında soru sorulduğunu varsayar.

Ernst Mach şöyle anlatır: "İlk gençliğimde resimlerdeki gölgeler ve ışıklar bana anlamsız noktalar gibi gelmişti. Resim yapmaya başladığımda gölgelendirmeyi sadece sanatçıların bir âdeti olarak değerlendiriyordum. Bir keresinde, aile dostumuz olan papazımızın portresini yaptım ve hiç gerek olmadığı hâlde, sırf benzer bir şeyi diğer resimlerde de gördüğüm için yüzünün tam yarısının gölgelendirip kararttım. Bu yüzden annemin sert bir eleştirisine maruz kaldım ve içimin derinlerinde kırılan sanatçı gururum, muhtemelen bu hadisenin hafızamda bu kadar güçlü bir şekilde yer etmesinin nedenidir." Her yerde erken dönem sanatı nesneleri ana hatları, yerel parlaklıkları ve yerel renkleriyle temsil eder ve bazı kültürler bu uygulamayı yüksek düzeyde incelikte bile sürdürmüştür. Küçük çocukların sanat eserlerinde, parlaklık değerleri çoğunlukla farklılıkları vurgulamaya yarar. Siyah saç, parlak bir yüzle tezat oluşturur. Güneş veya lamba gibi ışık kaynakları genellikle ışın yayıyor hâlde gösterilir, ama nesneleri görünür kılanın bu ışınlar olduğuna dair hiçbir işaret sunulmaz. Aynı şey erken dönem Mısır resmi için de geçerlidir. Yunan vazolarında figürler arka plandan güçlü kontrastla ayrılır, fakat bu farklılıklar aydınlatmanın değil, nesne parlaklığının veya karanlığının sonucu olarak ortaya çıkar. Edebî kaynaklar, yüzyıllar içinde Yunan ressamlarının gölgeleri kullanmayı öğrendiklerini ortaya koyuyor; bu keşiflerin sonuçları MÖ ikinci ve birinci yüzyıllarda Helenistik duvar resimlerinde veya Mısır mumya portrelerinde görülebilir. Burada ışık ve gölge tekniği, geç Rönesans Dönemi'nde yeniden keşfedilmiş bir ustalıkla kullanıldı.

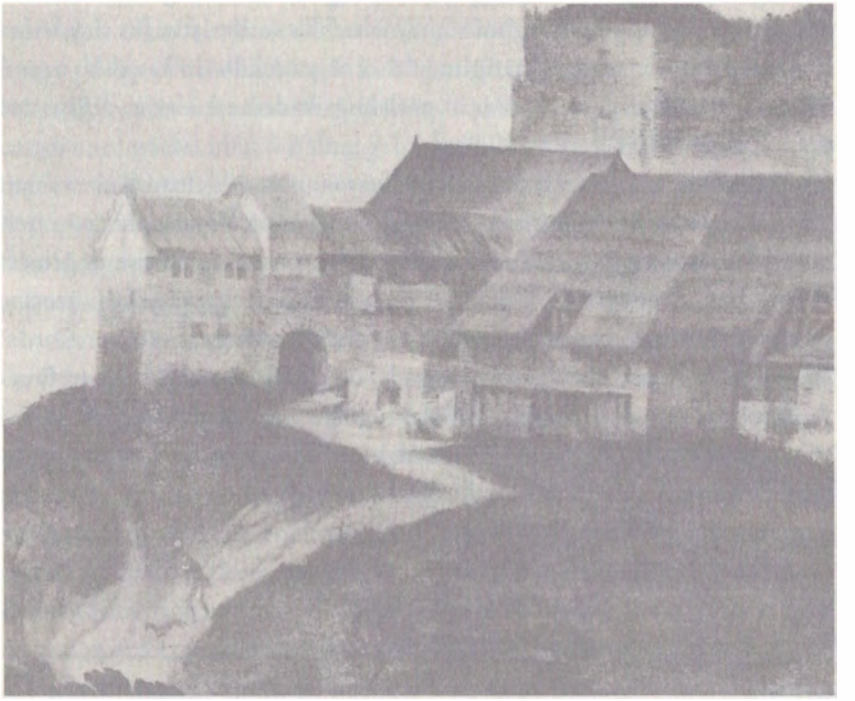
Cisimlerin yuvarlaklığını aktarma ihtiyacı ortaya çıktığında, gölgeleme devreye girer ve daha sonra bu yükseltme ile tamamlanır. Fiziksel mekânda bu etkiler aydınlatma ile üretilir. Ancak gölgelemeyi kullanmak illa doğanın gözlemlenmesinden kaynaklanmaz ve her zaman aydınlatma kurallarına uygun şekilde kullanılmaz kesinlikle. Doğrusu ressamın, algısal açıdan daha basit olan çizgi konturu ve homojen renkli yüzeylerle bir süre çalıştıktan sonra, eşitsiz parlaklığın uzamsal avantajlarını keşfedecektir. Kademeli değişimin algısal etkisi gözler için belirgin hâle gelir. Koyu gölgelendirme, yüzeyin konturlara doğru çekilmesine neden olur. Aydınlatma yüzeyin çıkıntı yapmasını sağlar. Bu varyasyonlar, yuvarlaklık veya boşluk oluşturmak için kullanılır; illa bir ışık kaynağıyla bir ilişkiyi ima etmez. Genellikle "gölgelerin" dağılımı farklı ilkeleri takip eder. Gölgeleme, örüntünün dört bir yanındaki konturdan yayılabilir ve yerini, merkeze doğru kademe kademe daha açık değerlere bırakabilir. Orta Çağ ressamlarının simetrik kompozisyonlarında, soldaki figürler genellikle ışığı soldan alır, sağdakiler de sağdan yahut yanları kısaltılmış yüzlerde, geniş olan taraf her zaman parlak, dar olan taraf ise karanlık görünebilir. Dolayısıyla parlaklık, kompozisyonun ve şeklin gereklerine kendini uydururken genellikle aydınlatma yasalarıyla hükmedildiğinde yanlış sayılacak bir şekilde dağıtılır.



Şekil 220

Aynı şey, örtüşen nesneleri birbirinden ayırmak için parlaklık farklılıkları kullanıldığında da geçerlidir. Neredeyse aynı parlaklığa sahip nesneler arasındaki bir derinlik aralığı gösterilecekse, genellikle gölgelendirme

yapılır. Şekil 220'nin gösterdiği gibi, bu yolla elde edilen parlaklık kontrastı örtüşmeyi artırmaya hizmet eder ve sonucu bir aydınlatma etkisi olarak gerekçelendirmeye gerek yoktur. Aslında Henry Schaefer-Simmern, hakiki bir resimsel aydınlatma anlayışının ancak gölgelemenin biçimsel özelliklerine hâkim olunduktan sonra gelişebileceğini belirtmiştir. Kendisi Britsch'in izinden giderek Doğu resimlerinden ve Avrupa'nın duvar kilimlerinden örnekler verir; bu eserlerde Şekil 220'deki prensiple örtüşen kaya, bina ve ağaç ölçeğinde uygulamalar yapar. Burada sadece "gölgelerden" bahsetmek, aracın ana resimsel işlevini gözden kaçırmak olur.



Şekil 221. Titian. ***Noli Me Tangere*** **(detay), 1511. National Gallery, Londra.**

Gölgeleme ve kontrastın bu şekilde yorumlanması, gerçekçi bir şekilde aydınlatma yapma sanatı öğrenildikten sonra bile bazı ressamların parlaklık değerlerini kurallardan kaynaklanmayan ve hatta zaman zaman onlarla çelişen bir şekilde kullandıklarını gördüğümüzde özellikle inandırıcı hâle gelir. James M. Carpenter, Cézanne'ın "iki düzlemin örtüştüğü

yerde uzaktaki düzlemi kademe kademe aydınlatarak veya karartarak" uzamdaki düzlemleri birbirinden ayırdığına dikkat çeker. Kendisi Şekil 221'dekine benzer bir örnek kullanarak Titian'ın da aynı tekniği kullandığını gösterdi. Gökyüzüne yakın binaların karartılması ve arkadaki kale benzeri yapının çatıların parlaklığıyla tezat oluşturacak şekilde aydınlatılması bilhassa çarpıcıdır. Carpenter ayrıca, Cézanne'ın bazen aydınlık bir figürün arkasındaki zemini kararttığını ve karanlığı kademe kademe değiştirerek bir portrede bir yanağı yuvarlaklaştırdığını da göstermiştir; bu teknik, aydınlatma etkisini kullanmaktan ziyade algısal aracın "soyut" bir kullanımıdır; Cézanne'ın burada da bir geleneği izlediğini kanıtlamak için Filippino Lippi ve Rembrandt'tan örnekler verilmiştir. Bir süre sonra kübistler, daha önce de belirttiğim gibi, örtüşen şekillerin karşılıklı uzamsal bağımsızlığını göstermek için parlaklığı kademe kademe değiştirme yoluna gittiler.

Goethe bir keresinde arkadaşı Eckermann'ın dikkatini Rubens'e ait bir gravürde ışıklandırmadaki tutarsızlığa çekmişti. Peyzajdaki çoğu nesne önden aydınlatılmış, bu nedenle en parlak yanları izleyiciye doğru çevirmiş gibi görünüyordu. Özellikle, ön plandaki bir grup işçinin üzerine düşen parlak ışık, kara metal tabakayla keskin bir tezat oluşturuyordu. Ancak bu kontrast, resimdeki diğer ışık etkilerinin aksine, bir ağaç kümesinden izleyiciye doğru düşen büyük bir gölge aracılığıyla sağlandı. "Çifte ışık," der Goethe, "hakikaten zorlama bir şeydir ve doğaya aykırı düştüğünü söyleyebilirsiniz. Ne var ki eğer o doğaya aykırıysa, aynı zamanda doğanın üstünde olduğunu da söyleyebilirim."

Işığın Sembolizmi

Erken Rönesans döneminde ışık, esasen hacmi şekillendirme aracı olarak hâlâ kullanılıyordu. Dünya parlaktır, nesneler doğal olarak parlaktır ve yuvarlaklığı aktarmak için gölgeler kullanılır. Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* tablosunda bundan farklı bir anlayış gözlemlenir. Burada ışık, belli bir yönden karanlık bir odaya aktif bir güç olarak düşer ve her şekle, masa üstüne ve duvarlara parlaklık dokunuşlarında bulunur. Gözleri yirminci yüzyılın elektrikli spot ışıklarına hazırlayan Caravaggio veya Latour'un resimlerinde bu etki en yüksek ölçeğe çıkarılmıştır. Net bir

odağa sahip bu ışık, yönlendirilmiş hareketle mekânı canlandırır. Bazen yüzeyler boyunca karanlığın sınır çizgilerini izleyerek cisimlerin birliğini parçalar. Tanıdık şekli oyunbaz bir şekilde bozarak görme duyusunu harekete geçirir ve keskin kontrastla görme duyusunu tahrik eder. Bu noktada Hollywood filmleriyle bir karşılaştırma yapmak tamamen yersiz değildir çünkü her iki durumda da göz kamaştırıcı ışınların etkisi, gölgelerin dansı ve karanlığın sırrı görme duyusuna kuvvetli bir heyecan katar.

Rembrandt'ın yapıtlarında böylesine dokunaklı bir resimsel ifade bulan ışık sembolizmi, muhtemelen insanlık tarihinin başlarına kadar uzanmaktadır. Daha önce, algıda karanlığın yalnızca ışığın yokluğu olarak değil, etkin bir karşı ilke olarak göründüğünden bahsetmiştim. İki karşıt gücün düalizmi, birçok kültürün -örneğin Çin ve İran'ın- mitolojisinde ve felsefesinde bulunur. Gündüz ve gece, iyi ve kötü arasındaki çatışmanın görsel imgesi hâline gelir. İncil Tanrı'yı, [Hz.] İsa'yı, hakikati, erdemi ve kurtuluşu ışıkla, tanrısızlığı, günahı ve şeytanı karanlıkla özdeşleştirir. Tamamen ışık metaforuna dayanan Yeni Platonculuğun etkili felsefesi, görsel ifadesini Orta Çağ kiliselerinde gün ışığı ve mumlarla yapılan aydınlatmada bulmuştur.

Orta Çağ ressamları hiç kuşkusuz ışığın dinsel sembolizmine aşinaydı. Bununla birlikte ilahi ışığın sembolik temsilleri olan altın zeminler, haleler ve geometrik yıldız desenleri, göze, aydınlatmanın etkileri olarak değil, ışıltılı simgeler olarak göründü; öte yandan, on beşinci ve on altıncı yüzyılın yerli yerince kullanılan ışık etkileri, esasen merakın, araştırmanın ve duyusal inceliğin ürünleriydi. Rembrandt iki kaynağın son buluşmasının simge ismidir. İlahi ışık artık bir süs değil, ışıyan enerjinin gerçekçi bir deneyimidir ve ışıklı noktaların ve gölgelerin duyulara hitap eden seyri âdeta vahiyle aydınlanmaya dönüşür.

Rembrandt'ın resimleri tipik şekilde sarı ve karanlık bir sahne sunar; bu sahnenin içine sızan ışık huzmesi bizatihi görünmeyen ve bilinmeyen ama güçlü yansımasıyla algılanabilen ötelerdeki bir şeyin canlandırıcı mesajını taşır. Işık yukarıdan düşerken, dünyadaki yaşam artık dünyanın merkezinde değil, karanlık dibindedir. Gözler, insanın yaşadığı diyarın, yükseklerdeki gerçek varoluşa alçakgönüllülükle bağlı olan bir gölgeler vadisinden başka bir şey olmadığını anlamak için yaratılmıştır.

Işık kaynağı resmin içine yerleştirildiğinde anlam değişir. Şimdi hayat veren enerji, dar bir dünyanın merkezini ve menzilini oluşturur. Işın-

ların ulaştığı köşelerin ötesinde hiçbir şey yoktur. Rembrandt'ın *Kutsal Aile* tablosunda mumun kendisi gizlendiği için ışığın Meryem'in okumakta olduğu parlak ışıltılı kitaptan geldiği görülür. İncil'in ışığı beşikte uyuyan çocuğu ortaya çıkarır ve dinleyen Yusuf, arkasındaki ve üstündeki duvara düşen kendi kocaman gölgesinin yanında küçücük kalır. Rembrandt'ın bir başka tablosunda yine gizlenen ışık, [Hz.] İsa'nın çarmıhtan indirilmekte olan bedenini aydınlatır. Tören karanlık bir dünyada gerçekleştirilir. Ama ışık aşağıdan vurduğu için gevşek bedeni yükseltir ve ölüm imgesine yaşamın görkemini katar. Böylece resimdeki ışık kaynağı, Yeni Ahit'in öyküsünü yani yeryüzüne gönderilen ve varlığıyla orayı yücelten ilahi ışığın öyküsünü anlatır.

Rembrandt'ın resimlerinde nesneler, bir dış gücün etkisi olarak ışığı pasif hâlde alırlar, ama aynı zamanda aktif hâlde enerji yayan ışık kaynaklarına dönüşürler. Aydınlandıktan sonra mesajı iletirler. Mumun saklanması, olup bitenin pasif yönünü ortadan kaldırmanın bir yoludur; aydınlatılan nesne birincil kaynak hâline gelir. Bu yolla Rembrandt, gerçekçi bir resim üslubunun gereklerini ihlal etmeden bir kitabın veya bir yüzün ışık yaymasını sağlar. Bu resimsel araçla Rembrandt, İncil öyküsünün esas gizemiyle, maddeye dönüşen ışıkla başa çıkar.

Rembrandt parıldayan aydınlığı nasıl elde eder? Bazı algısal koşullardan zaten bahsetmiştir. Bir nesne yalnızca mutlak parlaklığı nedeniyle değil, aynı zamanda konumu için genel ortam tarafından belirlenen ortalama parlaklığı aştığı için aydınlık görünür. Dolayısıyla oldukça karanlık nesnelerin esrarengiz ışıltısı, daha da karanlık bir ortama yerleştirildiklerinde ortaya çıkar. Ayrıca parlaklık aydınlatmanın bir etkisi olarak algılanmadığında aydınlık oluşur. Bu amaç için gölgeler ortadan kaldırılmalı veya en alt düzeyde tutulmalıdır; en güçlü ışık, nesnenin sınırları içinde görünmelidir. Rembrandt sık sık parlak bir nesneyi karanlık bir alana yerleştirir, onu neredeyse gölgeden arındırır ve etrafındaki nesneleri kısmen aydınlatır. Nitekim *Samson'un Düğünü* tablosunda Delilah karanlık bir perdenin önünde bir ışık piramidi olarak tahtına kurulmuştur ve ihtişamının yansıması masada ve çevresindeki insanlarda görülmektedir. Aynı şekilde, *Batşeba'nın Tuvaleti* tablosunda kadının bedeni güçlü bir ışıkla göze çarparken ona hizmet eden iki hizmetçi kız da dâhil olmak üzere çevresi karanlıkta kalır.

Parıltı ayrıca yüzey dokusunun olmamasıyla da ilişkilidir. Nesneler, ön yüzeyi oluşturan doku sayesinde opak ve katı görünür. Parlayan bir nesne, böyle bir dış kabukla gözün bakışını durdurmaz. Onun sınırları göz için net olarak tanımlanmamıştır. David Katz'ın tabiriyle o, "yüzey rengi" yerine "zar rengine" (şeffaf renge) sahiptir. Işık, izleyiciden belirsiz bir mesafedeki nesnenin içinden çıkıyor gibi görünür. Rembrandt, en yüksek parlaklığa sahip alanları çok az ayrıntıyla resmederek parlaklığı artırır. Dış yüzeyin belirsizliği, parıldayan nesnelerine maddi olmayan, yüceltilmiş bir görünüm verir.

Daha didaktik bir anlamda aydınlatma, dikkati, kastedilen anlama göre seçici şekilde yönlendirme eğilimindedir. Bir nesne, büyük, renkli veya merkezde olması gerekmeden öne çıkarılabilir. Benzer şekilde, sahnenin ikincil unsurları istendiğinde baskılanabilir. Bütün bunlar, sahnenin envanterini değiştirecek olan "cerrahi müdahaleler" olmadan yapılır. Işık, herhangi bir nesnenin üzerine düşürülebilir veya herhangi bir nesneden kesilebilir. Sahnedeki dansçıların verili bir düzeni, aydınlatma planına bağlı olarak izleyicilere farklı şekillerde yorumlanabilir. Rembrandt, etkinin gerçekçi bir şekilde gerekçelendirilmesiyle fazla ilgilenmeden bu yorumlama aracını her zaman kullanır. Daha önce bahsettiğimiz *Çarmıhtan İniş* tablosunda bayılan Meryem'in üzerine parlak ışık düşerken, onun yanındaki seyirciler nispeten karanlık kalıyor yahut Samson düğün davetlilerine bir muammayı açıklarken, ellerinin ışıl ışıl parıldadığını; resme katkısı ikincil derecede olduğu için yüzünün karanlıkta kaldığını görürüz. Rembrandt, Potiphar öyküsünü betimlerken, yatağın üzerine en güçlü ışığı düşürerek kadının suçlayıcı sözlerini görsel dile çevirir (Şekil 213).

Aydınlığın ve karanlığın ifade edici sembolik karakteri, aydınlatmaya yer vermeyen resim üsluplarında, nesnelerin kendilerine yapışık özellikler aracılığıyla verilir. Ölüm siyahlara bürünmüş bir figür olarak görünebilir veya zambağın beyazlığı masumiyeti temsil edebilir. Aydınlatmaya yer verildiğinde, ışık ve gölge bu ruh hâllerini uyandırma işlevini üstlenir. Dürer'in *Melankoli* gravüründe bunun öğretici bir örneği bulunabilir. Geleneksel olarak melankoli kara bir yüzle temsil edilirdi çünkü kanın koyulaşmasının -"melankoli" kelimesi sözlükte "kara safra" anlamına gelir- depresif bir ruh hâlinin sebebi olduğu varsayılırdı. Dürer, melankolik kadınını sırtını ışığa dönmüş, bu yüzden yüzü gölgede kalmış bir pozis-

yonda konumlandırır. Bu yolla yüzünün karanlığı, en azından kısmen, ışığın yokluğuyla izah edilebilir.

Gerçekçi ressam için bu yöntemin avantajı, bir nesneye "nesnel" görünümüne müdahale etmeden amacına uygun parlaklık derecesini kazandırmaktır. Böylece ressam beyaz bir nesneyi, onun bizatihi kara olduğunu ima etmeden karartabilir. Bu yöntem, Goya'nın gravürlerinde sık sık kullanılmıştır. Filmlerde de arkadan aydınlatma, figüre karanlığın tekinsiz niteliğini kazandırmaya hizmet eder. Bu yolla elde edilen tekinsizlik duygusu, karanlık figürün, gözlemlenebilir yüzey dokusuna sahip katı maddi bir cisim olarak görünmeyip ne yuvarlak ne de elle tutulur olan bir ışık engeli olarak görünür olmasından kaynaklanır. O, insan gibi mekânda hareket eden bir gölge gibidir.

Karanlık, siyah bir yokluk perdesi oluşturacak kadar derin olduğunda bakan kişi, yokluktan gelen ve muhtemelen yokluğa geri dönecek şeylerin inandırıcı izlenimini edinir. Sanatçı, sabit bir muhtevasıyla durağan bir dünya sunmak yerine, hayatı bir görünüp kaybolma süreci olarak gösterir. Bütün sadece kısmen mevcuttur; keza çoğu nesne de öyledir. Bir figürün bir kısmı görünürken, geri kalanı karanlıkta gizlenebilir. *Üçüncü Adam* filminde gizemli kahraman, bir kapı eşiğinde görünmeden durur. Sadece ayakkabısının ucu bir sokak lambasının ışığını yansıtır ve bir kedi görünmez yabancıyı fark eder ve seyircinin göremediğini koklar. Duyularımızın menzilinin ötesinde olmakla beraber yine de güçlerini üzerimizde uygulayan şeylerin ürkütücü varlığı karanlıkla temsil edilir.

Resimsel nesneler yalnızca karanlıkta değil, beyazlığın içinde de kaybolur. Uzak Doğu manzaralarında, en çarpıcı hâlde Japon ressam Sesshu'nun "serpme mürekkep" veya haboku tekniğinde, siste gizlenmiş bir tabandan dağın yükseldiğini görürüz. Bu gibi durumlarda ressamın atladığını "hayal gücünün tamamladığını" söylemek fevkalade yanıltıcı olur. Tam tersine, burada temsilin anlamı, tam da yokluktan gelen ve zirveye doğru yükseldikçe giderek belirginleşen şekillere bürünen nesneleri göstermeye bağlıdır. Dağ tabanının ağırlığının yerini paradoksal bir şekilde, zeminden ziyade figür gibi davranan ama yine de maddi görünmeyen beyaz ipek veya kâğıdın ruhani hafifliği alıyor. Böylece yeryüzündeki en devasa oluşumlar hayalet hâline getirilir.

Son olarak, resimde aydınlatmanın iki modern yeniden yorumundan söz etmek gerek. İzlenimciler, ışık ve gölge arasındaki farkı hafife aldılar

ve nesnelerin dış hatlarını bulanıklaştırdılar. Ayrıca gerçekçi dokuların çeşitliliğinin yerine, taş duvarlar, ağaçlar, su ve gökyüzü arasındaki maddi farkları tekdüzelik içinde ortadan kaldıran küçük fırça darbelerinin tekdüze nitelikteki yüzeyini koydular. Bütün bu araçlar, katı nesnelerin aydınlatmasını tözsüz, hayali bir aydınlanma dünyasıyla değiştirme eğilimindedir. Bu etki, izlenimci üslubun aşırı biçimi olan noktacılıkta bilhassa güçlüdür. Burada resimsel birim temsil edilen nesne değildir. Resim, her biri yalnızca bir parlaklık ve renk değerine sahip müstakil noktalardan oluşur. Bu durum, dışarıdan hükmeden bir ışık kaynağı kavramını iyiden iyiye dışlar. Bunun yerine, her nokta kendi başına bir ışık kaynağıdır. Resim, her biri eşit derecede güçlü ve diğerlerinden bağımsız parlak ampullerden oluşan bir panel gibidir.

Georges Braque gibi ressamlar çok farklı bir şekilde, bir ışık evreni yaratarak değil de gölgelerin karanlığını tekrar nesnenin bir özelliğine çevirerek aydınlatmanın ötesine geçtiler. Şekil 222a, siyah ve beyazın eşit ortaklar olarak paylaştığı bir çatışma imgesini şematik olarak göstermektedir. Sağdan gelen güçlü ışığın vurduğu siyah bir şişe mi; yoksa kısmen gölgede kalan beyaz bir şişe mi gördüğümüzü söyleyemeyiz. Doğrusu herhangi bir dış kaynaktan bağımsız, maddi olmayan, düz bir nesne görüyoruz; bu nesne iki uç parlaklık değerinin güçlü kontrastına karşı kararsız birliğini koruyor. Aydınlığın ve karanlığın güçlerinin eskiden beri gelen etkileşimi, tekil nesneyi elde tutmaya yarıyor; burada birlik ve ikilik arasındaki çatışma, yüksek düzeyde dramatik bir gerilim, tamamlanmamış bir birlik içinde iki zıt şeyin çatışmasını yaratıyor.

Işık ve gölge artık nesnelere tatbik edilmez, onları oluşturur. Braque'nin *Ressam ve Modeli* resminden alınan çizimde (Şekil 222b), kadının karanlık benliği incedir, birçok içbükeyle sınırlıdır, yüzünün profilini etkin şekilde sunar ve kolunu uzatır. Aydınlık kadın iridir, dışbükeylerle yuvarlak bir şekle bürünmüştür, cepheden daha statik bir pozisyonda durmakta ve kolunu gizlemektedir. Erkekte karanlık benlik baskındır; erkeğin aydınlık benliği, arka plandaki konturun genişlemesinden başka bir şey değildir. Her iki figür de insan topluluğu ve insan zihninin modern bir yorumunu yansıtan zıt güçlerin çatışması nedeniyle hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle olan ilişkilerinde gergindir.



Şekil 222 a



Şekil 222 b

7
RENK

Kedi ve köpeklerin renkleri görmediği doğruysa neyi kaçırıyorlar? Bir hususta emin olabiliriz: Rengin yokluğu bu hayvanları ayırt edebilmenin en etkin boyutundan mahrum bırakır. Mesela, çimenlikte yuvarlanan bir top, yalnızca hareketi, şekli, dokusu ve belki de parlaklığıyla değil, aynı zamanda onu yeşil çimden ayıran koyu kırmızı rengiyle de özdeşleştirilirse çok daha net bir şekilde teşhis edilebilir ve yakalanabilir. Ayrıca, renkli görüşe sahip hayvanların, bizim için çok renkli bir dünyayı tek renkli bir dünyadan ayıran güçlü canlandırıcı nitelikten etkilenmeleri mümkündür.

Bu son farklılık, ressam Odilon Redon'un zihninde en başta yer etmiş olmalı ki neredeyse tamamını, kendi deyimiyle "siyahlarına" yani yüzlerce karakalem çizim ve taşbaskıya adadığı otuz yıldan sonra, eserleri birdenbire tamamen renkli tablolara dönüşmüş. Kendisi şöyle yazmıştı: "Siyaha saygı duymak gerekir. Hiçbir şey onu kötü amaçla kullanamaz. Gözü memnun etmez veya başka bir duyu uyandırmaz. O, paletin veya prizmanın güzel renklerinden bile daha çok zihni temsil eder." Ancak 1890'larda tek renkli ışığın ve karanlığın soğuk saflığını terk eder. Örneğin dev bir figürünü sadece fantastik bir şekille değil, aynı zamanda mor kayalardan oluşan bir manzaranın üstünde gizlenen toprak kahverengisinin kendine özgü renk vasfıyla tanımlama imkânının değerini derinden idrak eder. Keza alev alev bir turuncuya bürünmüş bir dünyada ilerleyen yeşil bir ölüm figürünü yaratma şansını da... Bu figür küçük oğlunun portresi için kullanabileceği bahar renklerinin yalın esenliğinden kökten farklı olsa gerektir.

Işıktan Renge

Hiç kimse, komşusunun belli bir rengi tıpatıp kendisi gibi gördüğünden emin olamaz. Biz sadece renk ilişkilerini karşılaştırabiliriz. Üstelik bu bile sorun yaratır. Deneklerden birbirine ait renkleri gruplandırmaları veya belirli bir nüansı özdeş bir örnekle eşleştirmeleri istenebilir. Bu tür yöntemler, renk adlarına atıfta bulunulmasından kaçınabilir; fakat farklı kültürlerin üyeleri şöyle dursun, aynı geçmişten gelen farklı kişilerin "benzer", "aynı" veya "farklı" olarak gördükleri şeyler için aynı standartlara sahip olduklarını varsayamayız. Öte yandan bu sınırlar dâhilinde, farklı yaşlardan, farklı geçmişlerden veya farklı kültürlerden insanların renk algısının aynı olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Renk körlüğü gibi bireysel patolojiler dışında hepimiz aynı tür retinaya, aynı sinir sistemine sahibiz.

Bununla birlikte gözlemcilerden spektrumdaki belirli renkleri göstermeleri istendiğinde sonuçların biraz değiştiği doğrudur. Bunun nedeni, spektrumun değişken bir ölçek, bir derecelendirme yelpazesi olması ve ayrıca insanların farklı renk adlarıyla farklı duyumları kastetmeleridir.

Renklerin kavramsallaştırılması sorunlu olduğu için renk adları biraz belirsizdir. Kuşkusuz, renk dünyası yalnızca sayısız renk tonlarından oluşan bir yelpazeden ibaret değildir; bu dünya açık bir şekilde üç ana renk ve bunların kombinasyonları temelinde yapılandırılmıştır. Bir kişinin renkli dünyasını böyle tamamen algısal özelliklere göre düzenlemek özel bir zihinsel tutum gerektirir. Doğrusu, bir kişinin dünyası, verili algısal özelliklerin değişen derecelerde önem taşıdığı nesnelerin dünyasıdır. Belli bir kültür, bitkilerin renklerini toprağın veya suyun renklerinden ayırt edebilir; ancak tonların başka herhangi bir altbölümüne -kelime dağarcığına yansıyacak olan algısal bir sınıflandırmaya- ihtiyaç duymaz. Bir tarım kabilesi, sığırların renklerindeki ince farklılıkları tanımlamak için pek çok kelimeye sahip olabilir; ancak maviyi yeşilden ayırt edecek hiçbir kelimeye sahip olmayabilir. Kendi çevremizden de bir örnek verelim. Belli meslekler, rafine renk ayrımları ve buna bağlı olarak sofistike bir kelime dağarcığı gerektirir. Diğer mesleklerse buna hiç ihtiyaç duymaz.

Şu anki amacımız açısından, rengin kavramsallaştırılmasındaki en ilginç fark, kültürel gelişimle ilgilidir. Son zamanlarda yapılan araştırmalar, sayıca nispeten az olan ana renk adlarının tüm dillerde ortak olduğunu, ama aynı zamanda farklı ton aralıklarını kapsadıklarını ve tüm dillerin

tüm bu adlara sahip olmadığını ortaya koymuştur. Brent Berlin ve Paul Kay tarafından yapılan antropolojik araştırma, renk adlarının keyfî seçimlerle ortaya çıkmadığını gösteriyor. En temel terminoloji yalnızca koyuluk ile açıklık arasında ayrım yapar ve tüm renkler bu basit ikiliğe göre sınıflandırılır. Bir dil, üçüncü bir renk adı içeriyorsa o her zaman kırmızıdır. Bu yeni kategori, kırmızıları ve turuncuları ve menekşe rengi de dâhil çoğu sarıyı, pembeyi ve moru içinde barındırır. Geri kalanlar, koyu ve açık (siyah ve beyaz) diye bölünür.

Şayet yirmi dilden derlenen bu veriler güvenilirse form kavramının geliştirilmesinde başvurduğumuz farklılaşma yasasının renkler için de geçerli olduğunu ortaya koymaktadır. En erken düzeyde yalnızca en basit ayrımlar yapılır ve farklılaştırmadaki her ilerlemeyle daha geniş kategoriler daha spesifik aralıklarla sınırlandırılır. Şekillerin dik açı ilişkisinin önce tüm açıları temsil etmesi ama daha sonra diğerlerinden biri olarak belirli bir açıyla sınırlandırılması gibi koyuluk ve açıklık da önce renklerin tüm yelpazesini kucaklar ama sonunda yalnızca siyahları, beyazları ve grileri gösterir.

Şekil, en basit yapıdan giderek daha karmaşık örüntülere doğru kademe kademe farklılaşır. Bu renk için sadece nicel anlamda geçerli gibi görünüyor. Renkler dünyasını yalnızca iki kategoriye ayırmak, altı veya sekiz kategori kullanmaktan kesinlikle daha kolaydır. Ancak Berlin ve Kay tarafından keşfedilen renk sıralamasında böyle bir mantık yoktur. Neden koyuluk-açıklık ikilemini değiştiren ilk renk her zaman kırmızı olsun? Kırmızı en çok göze çarpan veya pratikle en alakalı renk tonu mu? Bir sonraki eklenen renk neden her zaman yeşil veya sarı olsun? Altı renk skalasına sahip dillerin koyu, açık, kırmızı, yeşil, sarı ve mavi için isimlere sahip olduğu saptandı. Daha ileri düzeyde farklılaşma, ana renk kümesini kahverengi, mor, pembe, turuncu ve griyle tamamlar.

Berlin ve Kay'in bulguları, Homeros'un şiirleri gibi edebiyata ve antropolojik raporlara dayanarak bazı uygarlıkların belirli renk isimlerinden yoksun göründüğünü keşfeden eski yazarların tespitlerini destekliyor. Kırmızı enikonu temsil edildi ama yeşillerin ve mavilerin eksikliği söz konusuydu. Hatta bu ilk kâşiflerden bazıları, biyolojik evrimde insan retinasının ilk başta yalnızca uzun dalga boyuna sahip renklere tepki verdiğini ve kapsamını kademeli olarak genişlettiğini öne sürdüler. Bu teorinin savunulabilir bir yanı yoktur. Görmenin fizyolojik mekanizmasının her

sağlıklı insanın binlerce nüansı ayırt etmesini sağladığını ve duyusal dünyayı onlarla kavradığımız ve kavramsallaştırdığımız algısal kategorilerin basitten karmaşığa doğru geliştiğini artık biliyoruz.

Şekil ve Renk

Açıkça söylemek gerekirse tüm görsel tezahürler, varlığını aydınlığa ve renge borçludur. Nesnelerin şeklini belirleyen sınırlar, gözün farklı aydınlık ve renkteki alanları ayırt etme kapasitesinden kaynaklanır. Bu, çizimlerde şekli belirleyen çizgiler için bile geçerlidir. Çizgiler yalnızca mürekkebin rengi kâğıdınkinden farklı olduğunda görünür. Bununla birlikte şekil ve renkten farklı olgular olarak bahsedebiliriz. Sarı zemin üstündeki yeşil bir daire, mavi zemin üstündeki kırmızı bir daire kadar daireseldir ve siyah bir üçgen, siyah bir kare kadar siyahtır.

Şekil ve renk birbirinden ayırt edilebildiğinden algısal ortamlar olarak da karşılaştırılabilirler. Şekil, neredeyse sonsuz sayıda farklı tekil nesneyi ayırt etmemize olanak tanır. Bu, özellikle binlerce insan yüzü için geçerlidir. Nitekim şekillerindeki minik farklılıklara dayanarak yüzleri hatırı sayılır bir kesinlikle teşhis edebiliriz. Objektif bir ölçümle belirli bir kişinin parmak izlerini milyonlarca kişi arasından seçebiliriz. Gelgelelim şekillerden değil de yirmi altı renkten oluşan bir alfabe oluşturmaya kalksaydık bu sistemi kullanışsız bulurduk. Standart renk sistemleri onlarca renk tonu içerse de güvenilir bir şekilde ve kolaylıkla tanıyabildiğimiz renklerin sayısı altıyı pek geçmez. Yani üç ana renk ve onları birbirine bağlayan ikincil renkler... Birbirimizin hafif farklı renk tonlarını ayırt etmede oldukça hassasız, fakat belirli bir rengi hatırlayarak veya başka bir renkle uzamsal mesafesine bakarak teşhis etmeye gelince ayırt etme gücümüz ciddi ölçüde sınırlı kalır.

Bunun başlıca nedeni, derece farklılıklarını akılda tutmanın tür farklarını akılda tutmaktan çok daha zor olmasıdır. Rengin güvenle ayırt edebileceğimiz dört boyutu kırmızılık, mavilik, sarılık ve grilik ölçeğidir. İkincil renkler bile ana renklerle akrabalıklarından dolayı -örneğin yeşil ile mavi veya sarı arasındaki akrabalık- karışıklık yaratabilir ve moru menekşe renginden ayırmaya çalıştığımızda ancak onları doğrudan yan yana koyarsak bunu güvenle başarabiliriz. Bu durum; haritalar, çizelgeler ve diğer yönlendirme araçları için kullanılan renk anahtarı sisteminde be-

lirgindir. Öte yandan, şekil ayrımlarına eklendiğinde kabaca uygulanan birkaç renk boyutu bile görsel ayrımı büyük ölçüde zenginleştirecektir. Siyah beyaz bir film izleyen bir seyirci, oyuncuların tabaklarındaki tuhaf yemeği ayırt etmekte çoğu zaman zorluk çeker. Sinyallerde, bayraklarda, üniformalarda renk, iletilebilir farklılıklar yelpazesini genişletir.

Kendi başına şekil, yalnızca çok daha fazla niteliksel farklılık sunduğu için değil, aynı zamanda şeklin ayırt edici özellikleri çevresel değişimlere karşı çok daha dirençli olduğu için renkten daha iyi bir teşhis aracıdır. Her ne kadar şeklin değişmezliği denen şey hiçbir surette sanıldığı kadar güvenilir olmasa da insanların bir nesneyi algıladıkları açı, o nesnenin oldukça farklı bir izdüşümünü sunsa bile yine de o nesneyi dikkate değer bir şekilde tanıyabildiklerini belirtmiştik. Neredeyse her görüş noktasından bir insan figürünü teşhis edebiliyoruz. Dahası şekil, ortamdaki aydınlık veya renk değişikliklerinden neredeyse hiç etkilenmezken nesnelerin yerel rengi bu bağlamda son derece etkiye açıktır.

Renk sabitliği bir dereceye kadar sadece insanlar için değil, aynı zamanda renkli görüşe sahip hayvanlar için de mevcuttur. Katz ve Révész tarafından yapılan ünlü bir deneyde, tavuklar yalnızca beyaz pirinç tanelerini gagalamak ve taneler çeşitli renklere boyandığında onları reddetmek üzere eğitildi. Parlak mavi bir ışıkla aydınlatılan beyaz pirinç taneleri sunulduğunda tavuklar tereddüt etmeden gagaladı. Renk sabitliğine, retinanın sunulan aydınlatmaya uyum sağlaması şeklindeki fizyolojik olgu yardımcı olur. Gözler çok parlak bir alana baktığında ışığa duyarlılığın otomatik olarak azalması gibi, farklı türlerdeki renk alıcıları (reseptörleri) da görsel alana belirli bir renk hâkim olduğunda tepkilerini seçici bir şekilde ayarlar. Yeşil ışıkla karşılaşan gözler yeşile tepkilerini azaltır.

Bu telafi, renkli aydınlatmanın nesnelerin yerel rengi üstündeki etkisini azaltan bir ayarlamaya karşılık gelir. Ancak aynı şekilde aydınlatmanın rengini de yanlış algılarız. Kurt Koffka ve Harry Helson tarafından tanımlanan bir adaptasyon etkisi, baskın rengi "normal" yani neredeyse renksiz, alandaki tüm renkleri de bu norm düzeyine göre ayarlanmış olarak algılamamıza neden olur. Kırmızı aydınlatmaya adapte olmuş bizler, gri bir yüzeyi gerçekten gri olarak görürüz ancak ve ancak onun parlaklığı alanda hâkim olan parlaklığa eşit olduğu sürece... Gri yüzey daha parlaksa kırmızı olarak görülür; daha koyuysa yeşil olarak görülür.

Bu bağlamda, ışık yoğunluğunun renk üstündeki etkisine de değinmeliyim. Güçlü aydınlatma altında kırmızı özellikle parlak görünür çünkü retina konileri devreye girip uzun dalga boylarına en çok tepkiyi verir. Loş ışık, yeşili ve maviyi ön plana çıkaracak ama aynı zamanda onların daha beyazımtırak görünmelerini sağlayacaktır. Çünkü bu sefer de kısa dalga boyundaki ışığa daha duyarlı olan retina çubukları devreye girer, her ne kadar renk algısına katkıda bulunmasa da. (Bu olgu, ilk açıklamasını yapan Johannes E. Purkinje'nin adını almıştır.)

Bütün bu nedenlerden dolayı, bir sanatçının renkleri hâkim olan aydınlatmanın insafına kalırken şekilleri ondan çok az etkilenir. Wolfgang Schone, ilk baştaki pencereler modern renksiz camla değiştirildiğinde Orta Çağ duvar resimlerinin renk şemasının tamamen değişmesine dikkat çekti. Orta Çağ'ın başlarındaki kilise pencereleri yeşilimtırak veya sarımtırak bir renge sahipti ve yarı saydamdı ama şeffaf değildi. Sonraki yüzyıllarda vitrayın aydınlatmayı gözle görülür ölçüde etkilediğini ve sadece duvar resimlerinin değil, kitap resimlerinin de hâkim ışık koşullarına uydurulduğunu belirtmeye gerek yok.

Canlı gün ışığında Monet veya Van Gogh'un yaptığı bir tabloya, tungsten lambaların rengi altında baktığımızda sanatçının amaçladığı tonları algılıyormuş gibi davranamayız. Renkler değiştikçe ifadeleri ve düzenleri de değişir. Elektrik ışığı altında yaptıkları resimlerin gün ışığında kayıpsız görülebileceğini iddia eden günümüz sanatçıları, renk niteliklerinin ve renk ilişkilerinin eserleri için ancak en kaba, en genel anlamda önemli olduğunu ima etmektedirler.

Renk ayrımı ana renklerle sınırlı olmadıkça pratik amaçlar için şekillerin, renkten daha güvenilir bir tanıma (teşhis) ve yönlendirme aracı olduğu sonucuna vardık. Bir kişiden, şekil ilişkileri ve renk ilişkileri arasında seçim yapması istendiğinde seçimi çeşitli faktörlerden etkilenecektir. Birkaç araştırmacı tarafından kullanılan bir deney düzeneğinde, çocuklara örneğin mavi bir kare ve kırmızı bir daire gösterildi. Onlara kırmızı bir karenin, kareye mi; yoksa daireye mi daha çok benzediği soruldu. Bu koşullar altında, üç yaşına kadar olan çocuklar daha ziyade şekle göre seçim yaparken üç ila altı yaşındaki çocuklar renge göre seçim yaptılar. Altı yaşından büyük çocuklar, işin belirsizliğinden rahatsız oldular ancak ölçüt olarak daha ziyade şekli seçtiler. Kanıtları gözden geçirirken Heinz Werner, en küçük çocukların tepkisinin motor davranışlar ve dolayısıyla

nesnelerin "kavranabilir" nitelikleri tarafından belirlendiğini öne sürdü. Görsel özellikler baskın hâle geldikten sonra okul öncesi çocukların çoğu, renklerin güçlü algısal çekiciliği tarafından yönlendirilir. Ancak kültür, çocukları renkten ziyade şekle dayanan pratik beceriler konusunda eğitmeye başladıkça çocuklar belirleyici tanıma aracı olarak gitgide şekle daha çok yönelirler.

Giovanni Vicario, daha yeni bir çalışmasında, bu tür deneylerin sonucunun kısmen hangi şekillerin kullanıldığına bağlı olduğunu göstermiştir. Örneğin bir çocuk, kare ve daire yerine üçgen ve daire arasında seçim yapmak zorunda kaldığında renk yerine şekle dayalı etmenler artacaktır. Görünüşe göre kare ile daire arasındaki farkı göz ardı etmek, üçgen ile daire arasındaki farkı göz ardı etmekten daha kolaydır.

Renk ve şekil arasındaki seçimler de mürekkep lekesi testinde incelenebilir. Rorschach kartlarından bazıları, deneğe gördüğü şeyin tarifini şekil yerine renge dayandırma veya tam tersini yapma fırsatı verir. Renk tarifle çelişse bile bir kişi, bir şekli konturuyla tarif edebilir; başka bir kişi simetrik olarak yerleştirilmiş iki mavi dikdörtgeni "gökyüzü" veya "unutma beni" diye tarif edebilir, dolayısıyla şekli göz ardı edip renge odaklanabilir. Gözlemlerini ilkin akıl hastaları üzerinde yapan Rorschach ve takipçileri, tepkideki bu farklılığın kişilikteki farklılıkla ilgili olduğunu öne sürerler. Rorschach, neşeli bir ruh hâlinin renge tepki verdiğini, oysa depresif insanların daha ziyade şekle tepki verdiğini bulguladı. Rengin hâkimiyeti, dış uyaranlara açık olmayı işaret ediyordu. Bu tür insanların hassas, kolayca etkilenebilen, istikrarsız, düzensiz, duygusal patlamalara yatkın oldukları söylenir. Hastalarda şekle dayalı tepkilerin tercih edilmesi, içe dönük bir mizaç, dürtüler üstünde güçlü bir kontrol ve kılı kırk yaran duygusuz bir tavırla el ele gidiyor.

Rorschach, algısal davranış ile kişilik arasında öne sürdüğü ilişki için hiçbir teorik açıklama sunmadı. Ancak Ernest Schachtel, renk deneyiminin duygulanım ya da duygu deneyimine benzediğini ileri sürmüştür. Her iki durumda da uyarımın pasif alıcıları olma eğilimindeyiz. Duygulanım, aktif hâlde organize olan zihnin ürünü değildir. O, sadece örneğin depresif bir kişinin sahip olmayabileceği bir tür açıklığı öngörür. Renkler gibi duygulanım da bizi etkiler. Buna karşın şekil, daha aktif bir tepkiyi gerektiriyor gibi görünüyor. Nesneyi tarar, yapısal iskeletini kurar, parçaları bütünle ilişkilendiririz. Aynı şekilde, kontrol eden zihin dürtülere göre hare-

ket eder, ilkeleri uygular, çeşitli deneyimleri koordine eder ve bir hareket tarzına karar verir. Genel konuşursak renk algısında eylem nesneden doğar ve kişiyi etkiler; ama şekil algısı için düzenleyici zihin nesneye yönelir.

Bu teorinin tastamam uygulanması gelirsek renk, temelde duygusal bir deneyim üretirken şeklin zihinsel kontrole karşılık geldiği sonucuna varılabilir. Böyle bir formülasyon, özellikle sanata atıfta bulunulduğunda, çok dar kapsamlı görünmektedir. Deneyimin dolaysızlığının ve alımlama yetisinin renge verilen tepkilerde daha tipik olduğu, öte yandan aktif kontrolün şekil algısını nitelendirdiği muhtemelen doğrudur. Ancak bir resim, renk değerlerinin tamamını düzenlemek suretiyle aktif hâlde çizilebilir veya anlaşılabilir. Öte yandan, bizler ifade taşıyan şekil üzerinde düşünmeye pasif bir hâlde teslim oluyoruz. Renge ve şekle verilen tepkilerinden bahsetmek yerine, görsel uyaranlara karşı renkle teşvik edilen ama şekil için de geçerli olan alıcı bir tutumla şekil algısında yaygın olan ama renk kompozisyonu için de geçerli olan daha aktif bir tutum arasında ayrım yapmamız yerinde olabilir. Daha genel anlamda, pasif hâlde algılayan zihni kendiliğinden etkileyen, muhtemelen ifadesel özelliklerken (öncelikle rengin ama aynı zamanda şeklin özellikleri), şeklin tektonik yapısını (şeklin karakteristik özelliğidir ama renkte de bulunur) aktif hâlde düzenleme yapan zihni meşgul eder.

Sanatta algısal davranış ile kişilik yapısı arasındaki bu ilişkileri keşfetmek cazip geliyor. İlk tutum romantik, ikincisiyse klasikçi olarak adlandırılabilir. Örneğin resimde, kompozisyonlarını yalnızca çarpıcı renk şemalarına dayandırmakla kalmayan, aynı zamanda şeklin ifade edici niteliklerini de vurgulayan Delacroix'in yaklaşımını, esasen şekil açısından düşünen ve nesnelerin nispeten statik tanımını kullanıp rengi bastıran ve şematize eden Jacques Louis David'in yaklaşımının karşısına koyabiliriz. Matisse şöyle diyor: "Eğer resim duyuların ruhu ve rengiyse, ruhu geliştirmek ve rengi ruhsal yollara sokmak için önce resmetmelisin." Matisse şeklin renkten daha önemli ve daha saygın olduğunu savunan bir geleneği dile getiriyor. Poussin ise şöyle diyor: "Nasıl ki şiirdeki dizelerin güzelliği kulakları cezbediyorsa resimdeki renkler de gözleri cezbetmek için kullanılan tatlı sözlerdir âdeta." Bu görüşün Alman versiyonu, Kant'ın yazılarında bulunabilir: "Resimde, heykelde ve aslında tüm görsel sanatlarda, mimaride ve bahçecilikte, bunlar güzel sanatlar oldukları ölçüde tasarım esastır çünkü tasarım duyumun keyfinden değil de salt şekilden kaynak-

lanan hazlarla beğeninin temelini oluşturma işlevi görür. Ana hatların örüntüsünü aydınlatan renkler, uyarıma aittir. Onlar nesnenin duyumunu canlandırabilir, ama onu düşünmeye değer ve güzel yapamaz. Doğrusu onlar, genellikle güzel şeklin gerekleriyle büyük ölçüde kısıtlanır ve uyarımın kabul edildiği yerlerde bile yalnızca şekille saygınlık kazanır."

Bu tür görüşler dikkate alındığında, şeklin erkek cinsinin geleneksel meziyetleriyle, rengin ise dişinin cazibesiyle özdeşleştiğini görmemiz şaşırtıcı olmaz. Charles Blanc'a göre: "Tıpkı insanın doğması için kadın ile erkeğin birleşmesi gibi resmin doğması için de tasarım ile rengin birleşmesi gereklidir. Fakat tasarımın renk üstündeki üstünlüğünü sürdürmesi gerekir. Aksi hâlde resim sonunu hazırlar; resim, renkle düşer, tıpkı insanoğlunun [Hz.] Havva aracılığıyla düştüğü gibi."

Renkler Nasıl Oluşur?

Gerek geçmişte gerekse günümüzde renk algısını açıklayan optik ve nörofizyoloji ilkeleri burada ayrıntılarıyla anlatmaya gerek yok. Bununla birlikte, renk olgusunun genel karakterini aydınlatmaya yardım eden bazı genel özellikler, atomik parçacıkların ve dalga boylarının, konilerin ve çubukların, ışıkların ve pigmentlerin teknik detayları arasında yolunu bulmaya çalışan sanat öğrencisinin kolayca gözünden kaçabilir. Üstelik bazı temel kavramlar genellikle yanıltıcı bir şekilde sunulmuştur.

Renk teorisinin ilk öncülerinden üçünün isimleri, birazdan açıklanacak sürecin üç ana bileşenini temsil edebilir. Newton, renklerin ışık kaynaklarını oluşturan ışınların özelliklerinden kaynaklandığını belirtmiştir. Goethe, ışığın kaynağından izleyicinin gözüne giderken karşılaştığı fiziksel ortam ve yüzeylerin katkısından dem vurmuştur. Schopenhauer, hayal ürünü olmakla beraber esrarengiz şekilde kehanet barındıran teorisinde gözlerdeki retina tepkilerinin işlevini daha o zamanlar fark etmiştir.

Newton 1672'de Royal Society kurumuna sunduğu raporda şöyle diyordu: "Işık ışınları kırılma derecelerinde farklılık gösterdiğinden, aynı zamanda şu veya bu rengi gösterme eğilimlerinde de farklılık sergiler. Renkler, ışığın nitelikleri değildir; (genelde inanıldığı gibi) doğal cisimlerin kırılmalarından veya yansımalarından kaynaklanırlar ama asli ve hakiki özellikler ve ışınlar değiştikçe onlar da değişir. Bazı ışınlar kırmızı bir renk göstermeye elverişli yapıdadır ve başka renk göstermez; bazıları

sadece sarı, başka yok, bazıları sadece yeşil, başka yok; keza diğerleri de böyledir. Sadece bilindik renklere uygun ve onlara özel ışınlar yoktur. Onların tüm ara tonlarına uygun ve onlara özel ışınlar da vardır."

Bu sözler, Newton'un fizikçinin amaçları için esas kabul ettiği şeyin, doğrudan deneyimle bilinen bölünmemiş ve özünde renksiz ışık kaynağı değil, kendisinin farklı kırılma dereceleri aracılığıyla nitelendirdiği ve birbirinden ayırdığı, doğası gereği farklı olan çok sayıda ışın türü olduğu anlamına geliyordu. Renk, orijinal beyaz ışığın olası koşullar tarafından deforme edildiğinde veya parçalandığında görünür olan şey değildi. Renk herhangi bir ışık türünün yapıtaşı olan bir özelliğine karşılık gelen bir duyumdu. Renk yalnızca farklı türde ışıklar bir araya gelip birbirlerinin özel karakterini etkisizleştirdikleri için görünmez olmuştu.

"Beyaz" günışığının gökkuşağının renklerinden oluştuğunu iddia etmek tüm görsel kanıtlara aykırıydı. Bu nedenle Newton'un teorileri muhalefetle karşılaştı. Newton'dan bir asır sonra duyuların doğrudan tanıklığına güvenmeye alışkın olan şair Goethe, güneş ışığının saflığını savunmak için sesini yükseltti. Ona göre bu, apaçık bir ahlaki meseleydi. Ayrıca, tüm renklerin ışıktan daha koyu oldukları için ışığın içinde tutulamayacakları yolundaki Aristotelesçi ön yargıdan da kurtulamadı. Naif gözlemciye göre karanlığın ışığın yokluğu değil, onun tözsel, fiziksel, gerçek bir karşıtı olduğundan daha önce bahsetmiştim. Goethe, on yedinci yüzyılda rengi *lumen opacatum* yani gölgeli ışık olarak tanımlayan Cizvit papazı Athanasius Kircher'in bu görüşünü destekledi ve renklerin ışık ve karanlığın etkileşiminden kaynaklandığına dair Aristotelesçi fikri benimsedi. Renklerin "ışığın edimleri ve dertleri" olduğunu ve ışığın bakir saflığının biraz opak ve puslu bir ortama ve yansıyan yüzeyler tarafından kısmi soğurulmaya maruz kaldığında dertlerin baş gösterdiğini söyledi.

Goethe'nin optik fantezilerinde sevecen, şiirsel bir gerçek vardır ve fiziksel engeller dünyasından geçerken ışığın maruz kaldığı iniş çıkışları, bu süreçte içeri girerek, geri sıçrayarak ve doğasını değiştirerek geçirdiği değişimleri hiç kimse onun kadar güzel anlatamamıştır. Gelgelelim Goethe'nin önerisiyle kendini renk teorisine adayan genç filozof Schopenhauer, renk deneyiminin yaratılmasında retinanın belirleyici rolü hakkında fikirler öne sürerek hocasının önüne geçti. Schopenhauer, tek başına onun sayesinde nesnel olanın varlık kazandığı öznel olanın önemine vurguda bulunarak beyazlık hissinin retina tam kapasitesiyle tepki verdiğinde or-

taya çıktığını, siyahın ise bu tepkinin yokluğundan kaynaklandığını öne sürdü. Ardıl görüntülerin ürettiği birbirini tamamlayan renklere işaret ederek birbirini tamamlayan renk çiftlerinin retinanın işlevinin niteliksel olarak ikiye bölünmesiyle ortaya çıktığını öne sürdü. Böylece, eşit yoğunlukta olan kırmızı ve yeşil, retinal aktiviteyi eşit yarılara bölerken sarı ve mor, üçe bir oranıyla, turuncu ve mavi ise ikiye bir oranıyla üretilmişti. Böylece aşağıdaki ölçek elde edildi:

Siyah	Eflatun	Mavi	Yeşil	Kırmızı	Turuncu	Sarı	Beyaz
0	¼	⅓	½	½	⅔	¾	1

Schopenhauer, fizyolojik bir teorinin tohumunu bile sunamadı. "Şimdilik bu oranların kanıtlanamayacağını ama varsayımsal diye nitelendirilmekle yetinilmesi gerektiğini" kabul etti. Ancak onun niceliksel farklılıklar ölçeği şimdi bile ilgimizi çekiyor. Onun retinanın çalışmasında birbirini tamamlayan çiftlere ilişkin temel anlayışı, Ewald Hering'in renk teorisinin çarpıcı bir biçimde habercisi olmuştur. Hering, "görsel sistemin niteliksel olarak farklı üç süreci bünyesinde barındırdığını ve bu fizyolojik süreçlerin her birinin iki rakip tepki moduna sahip olduğunu" öne sürdü. "Bitki metabolizmasına benzeterek rakip tepki modlarını sırasıyla katabolizma ve anabolizma" diye tanımladı. (Hurvich ve Jameson).

Hering, ışık duyusu teorisi üzerine yazdığı incelemesinde şöyle der: "Görünür tayfın tüm ışınlarının siyah-beyaz madde üstünde ayrıştırıcı bir etkisi vardır ama farklı ışınlar farklı derecelerde bu etkiyi sergiler. Ancak belirli ışınlar mavi-sarı veya yeşil-kırmızı üstünde ayrıştırma etkisinde bulunur; diğer bazı ışınlar benzeştirme etkisine sahiptir; bazı ışınlarınsa hiç etkisi yoktur." Renk uzmanlarının görüşüne göre Thomas Young'ın üçlü reseptör teorisini tamamlamak için Hering'in karşıt süreçler teorisine ihtiyaç vardır. Renkleri görmede gözlemlenen gerçekleri açıklamak için Young'ın teorisine birazdan değineceğim.

Üretken Birincil Renkler

Mevcut amacımız için çeşitli renk teorilerindeki optik, fizyoloji ve psikolojinin altında yatan iki ilkeyi yani ana renkleri ve tamamlayıcı renkleri ele almalıyız. Birbirinden büsbütün farklı iki kavrama uygulanan "ana renkler" terimi, büyük bir kafa karışıklığına yol açmıştır. *Üretken birincil renkler* ile *temel birincil renkler* arasında kesin bir ayrım yapılmalıdır. Ben üretken birincil renklerle, fiziksel veya fizyolojik olarak geniş bir renk yelpazesi üretmek için gereken renkleri kastedeceğim. Temel birincil renklere gelince bunlar, görme duyusunun onlara dayanarak renk örüntülerinin düzenini algı yoluyla inşa ettiği temel saf renklerdir.

Üretken birincil renkler, renkleri meydana getiren süreçleri ifade eder; temel renklerse görsel alanda renkler belirdiğinde gördüğümüz şeyin öğeleridir. İkincisine, görsel sanatlarda renk kompozisyonunu ele alırken değineceğim; şimdi sadece ilkini söz konusu yapacağım.

Tüm renk kuramları ve renklerin üretilmesine yönelik tüm pratik yöntemler, az sayıda rengin karıştırması yoluyla tüm renklerin veya yeterince fazla sayıda rengin üretilebileceği ilkesine dayanmaktadır. Ne insan ne de doğa, her bir renk tonu için özel bir tür reseptör veya üretici sağlayacak bir mekanizmayı kullanmaya elverişlidir. Üretken birincil renklerin sayısı veya doğası hakkında dokunulmaz hiçbir şey yoktur. Daha önce bahsettiğim gibi Hering'in renkli görme kuramı altı temel renge duyarlılığı gerektirir: siyah ve beyaz, mavi ve sarı, yeşil ve kırmızı. Helmholtz, Thomas Young'ın üç renk kuramını benimseyerek, temel saf renklerin yani kırmızı, sarı ve mavinin bu iş için doğal olarak en uygun renkler olduğu yönündeki yaygın kanıya karşı uyarıda bulundu. Örneğin saf mavi ile saf sarı ışığın birleştirilmesiyle yeşilin elde edilemeyeceğine dikkat çekti. Aslında Young, bir ekrana yansıtarak birleştirdiği renkli ışıklarla yaptığı deneylerden, beyaz ışığın "yaklaşık iki birim kırmızı, dört birim yeşil ve bir birim eflatunun karışımından elde edilebileceği" sonucuna varmıştı.

Aynı üç renk; kırmızı, yeşil ve mor, önce Young, daha sonra Helmholtz tarafından renkli görme için en muhtemel üretken birincil renkler olarak önerildi. Hiçbir bilim insanı bunun böyle olduğunu anatomik olarak kanıtlama girişiminde bulunamadı. Sadece 1960'larda yapılan deneyler, "omurgalılarda renkli görmenin, retinada üç farklı türde reseptör hücresine ayrılan ışığa duyarlı üç pigment tarafından sağlandığını ve bu

pigmentlerden birinin esasen mavi ışığı, diğerinin yeşili ve üçüncüsünün de kırmızıyı algılamaktan sorumlu olduğunu" ortaya koydu (MacNichol). Burada "mavi" ve "eflatun" gibi renk adlarının, tam olarak hangi renk tonuna atıfta bulundukları bilinmedikçe pek bir anlam ifade etmediğine dikkatinizi çekerim. Yalnızca spektrumda onlara karşılık gelen dalga boyları ölçülerek nesnel tarifler elde edilebilir. Deneyler, üç tür renk reseptörünün mavi-eflatun için yaklaşık 447 milimikron, yeşil için 540 milimikron ve sarı için 577 milimikron ışığa en duyarlı olduğunu gösteriyor. Bu sayısal değerlerin her biri, spektrumun oldukça geniş bir aralığını kapsayan ve diğer iki değerle örtüşen bir duyarlılık eğrisinin zirvesini temsil eder. Böylece, sarı renkte zirveye ulaşan eğri yeterince uzayıp spektrumun kırmızı bölgesine girer; bu bölgeye karşılık gelen reseptör hücre tipinin kırmızıyı algılamasını sağlar. Elde edilen kesin dalga boyları deneyi yapan kişiye göre biraz değişir.

Bu üç üretken birincil rengin, biyolojik evrimde önemi kanıtlanmıştır. Bununla birlikte, James Clerk Maxwell'e göre, prensipte hiçbiri diğer ikisinin karışımıyla elde edilemediği sürece, herhangi üç renk de aynı görevi görecekti. Kaba bir sonuç isteniyorsa iki birincil renk yeterli olacaktır; daha fazla birincil renk, ayrıntılarıyla daha aslına uygun bir görüntü üretecektir. Bu, bir niteliği niceliğe karşı dengeleme meselesidir.

Ekleme ve Çıkarma

Hangi renklerin tüm yelpazeyi en iyi şekilde üreteceği, renklerin eklemeyle mi; yoksa çıkarmayla mı karıştırıldığına da bağlıdır. Burada yine yanlış bilgilendirme kol geziyor. Özellikle yanıltıcı olan husus, ışıkların eklenerek karıştığı, pigmentlerin ise çıkarılarak karıştığı yolundaki ifadedir. Aslında ışıklar, bir projeksiyon perdesi üzerine üst üste bindirilmek suretiyle ekleye ekleye karıştırılabilir; ancak onları elde etmek için kullanılabilecek renkli ışık filtreleri, içlerinden geçen ışık üzerinde eksiltici etkide bulunur. Aynı şekilde, sıraya sokulmuş iki veya üç renkli filtre ışıktan çıkarılır. Öte yandan, ressam tarafından karıştırılan pigment parçacıkları veya renkli baskıda kullanılan renkli noktalar, sonucu tahmin etmeyi zorlaştıracak kadar karmaşık bir toplama ve çıkarma kombinasyonunda kısmen yan yana konur, kısmen de üst üste bindirilir.

Eklemeli karışımda göz, örneğin bir projeksiyon perdesi üzerinde tek bir yerde toplanan ışık enerjilerinin toplamını görür. Bu nedenle sonuç, bileşenlerinin her birinden daha parlaktır. İdeal koşullar altında bileşenlerin uygun karışımı beyaz veya açık gri üretir. Örneğin, mavi ve sarı öğelerin eklemeli karışımı bu sonucu üretir. Farklı renk ve parlaklıktaki kesitler dönen bir disk üzerine dizilirse disk üzerinde kapladıkları yüzeyin genişliğiyle orantılı olarak birleşirler. Görme duyusuyla algılanan renkler, eklemeli bir sürecin sonucudur. Çünkü retina yüzeyinin merkezî alanında yan yana konumlanmış üç tür renk reseptörü, aldıkları uyarımları birleştirir. Dolayısıyla her üç tür reseptörü de uygun oranda uyaran ışık, beyazlık duyumuna neden olacaktır.

Çıkarma, emilimden sonra kalanlarla renk duyumları üretir. Vitray pencereler, dışarıdan gelip içlerinden geçen ışığı azaltan renkli filtrelerdir. Cisimlerin yerel renkleri, yüzeyleri aydınlatmadan kendilerine düşen payı emdikten sonra yansıttıkları ışıktan kaynaklanır. Kırmızı bir yüzey, kırmızıya karşılık gelen dalga boyları dışında her şeyi emer. Çıkarma filtreleri için en uygun olan üç üretken ana renk, yeşilimtırak mavi (camgöbeği), sarı ve mora çalan kırmızı; bunların herhangi ikisi, çıkarma yoluyla sırasıyla mavi, kırmızı ve yeşille karışır. Böylece en sonunda resmi oluşturan renkler, toplama işleminin üretken ana renkleriyle aşağı yukarı aynıdır.

Eklemeli renk karışımı, buna katılan renklerin gözde ürettiği uyarının türüne tastamam bağlı olan birkaç basit kurala göre gerçekleşir. Öte yandan, çıkarma işleminin sonucu, yalnızca renklerin nasıl göründüğüne değil, aynı zamanda spektral yapılarına da bağlıdır. Manfred Richter'in işaret ettiği gibi birbirine benzeyen iki renk, farklı spektral bileşenlerden oluşuyorsa aynı üçüncü renkle çıkarma usulüyle karıştırıldığında farklı sonuçlar verebilir. Eklemenin sonucu, tekil ışıkların spektrumlarının toplamına karşılık gelirken çıkarmanın sonucu, ilgili filtreler için geçirgenliklerin çarpımından elde edilir. Bu gerçeğin ışığında George Biernson, çıkarmalı renk karışımının daha yerinde bir ifadeyle "çarpımsal" diye nitelendirilebileceğini öne sürmüştür.

Üretken Tamamlayıcı Renkler

Okuyucu hâlâ benimleyse renklerin eklenmesi ve çıkarılması çok farklı süreçler olduğundan, tamamlanma için farklı koşullar içerdiklerini şimdi

belirtmek isterim. Bu farklılık göz ardı edildiğinde kişi kolaylıkla hatalı varsayımlarda bulunabilir veya aslında farklı gerçeklere atıfta bulunan ifadeler arasındaki bariz çelişkilerle kafası karışabilir. J. Carson Webster, izlenimcilerin tekniği üzerine yazdığı kayda değer bir makalede, bu ressamların mavi ve sarı fırça darbelerini yan yana vurarak ve onların resme bakanın gözünde kaynaşmasını sağlayarak parlak yeşil etkisini elde ettikleri yönündeki yaygın ama yanlış kanıya dikkat çekmiştir. Webster, izlenimcilerin mavi ve sarının yan yana gelmesinin beyaz veya grinin ekleyici etkisini yaratacağı yönündeki geçerli bir nedenden dolayı böyle bir şey yapmadıklarını tespit etmiştir. Sadece mavi ve sarı pigmentleri karıştırarak yeşil elde edilebilir.

Üretken birincil renkler ile temel birincil renkler arasında ayrım yaptık. Aynı ayrım şimdi tamamlayıcı renklere de uygulanmalıdır. *Üretken tamamlayıcı renkler*, birbirine karışarak tek renkli bir beyaz veya gri üreten renklerdir. *Temel tamamlayıcı renkler*se gözün nazarında birbirini gerektiren ve tamamlayan renklerdir. Bu iki kavramı birbirine karıştırmak, gereksiz bir soruna davetiye çıkarmak olur. Nitekim ışıkların optik yolla üst üste bindirilmesinin sonuçlarından elde edilen diyagramlı bir renk çemberi, sarı ve maviyi çapın üstünde karşı karşıya sunarak tamamlayıcı bir çift olarak belirleyecektir. Bu durum, renk sistemlerinde sarı ve mavinin eşleşmesinin kısmi ve eksik bir etki yarattığını iddia edecek olan ressamlar tarafından itirazla karşılanacaktır. Ressama göre sarı, eflatun veya morun tamamlayıcısı, maviyse turuncunun tamamlayıcısıdır. Burada bir çelişki yok. İki taraf farklı şeylerden bahsediyor.

Üretken tamamlayıcı renkler çeşitli yöntemlerle kanıtlanabilir. Işıkların birleştirilmesiyle birbirine eklenerek beyaz veya griyi oluşturan renklerle, renkli yüzeyler bir tekerlek üstünde döndürüldüğünde ortaya çıkan renklerin illa aynı olması beklenemez. Öte yandan yayımlanan sonuçlardan anlaşılabileceği kadarıyla farklı ekleme yöntemlerinin hepsi aynı sonuçları vermektedir. Woodworth ve Schlosberg aşağıdaki tamamlayıcı çiftleri veriyor:

kırmızı ve mavi-yeşil
turuncu ve yeşil-mavi
sarı ve mavi
sarı-yeşil ve eflatun
yeşil ve mor

Sonuçlar, sinir sisteminde işleyen fizyolojik mekanizmalar tarafından elde edilen tamamlayıcı çiftlerle de uyuşuyor gibi görünüyor. Bu durum, örneğin yeşil bir zemin üstüne yerleştirilmiş küçük bir gri kâğıt parçasının mor göründüğü eş zamanlı kontrast için ve Helmholtz'a göre aşağıdaki tamamlayıcı çiftleri veren ardıl görüntüler için de geçerlidir:

kırmızı ve mavi-yeşil
sarı ve mavi
yeşil ve pembe-kırmızı

Renk adlarının deneylerde gözlemlenen tam renk tonlarını yalnızca yaklaşık olarak işaret etmesi nedeniyle küçük farklılıklar gizlenmiş olabilir.

Üretken tamamlayıcı renkler için elde edilen sonuçların bu kadar tutarlı bir uyum içinde olması dikkat çekicidir. Çünkü en azından apaçık bir açıdan onlar sanatçıların haklı nedenlerle üstünde ısrar ettikleri temel tamamlayıcı renkler sistemine karşılık gelmiyor. Daha önce de belirttiğim gibi bu sistemde mavi ve sarı renkler, hiçbir surette tamamlayıcı olarak kabul edilemez. Zira karışımda üçüncü temel renk olan kırmızı eksiktir. Açıkçası burada biz, kontrast olgusunda ortaya çıkan temel fizyolojik zıtlıkları yansıtmayan ve hatta onlar tarafından bozulmayan bir görsel ilişkiler ilkesini ele alıyoruz.

Basitlik adına çoğunlukla tamamlayıcı renk çiftlerinden bahsettim. Ama tabii, uygun bir şekilde seçilirse herhangi bir sayıda renk karışarak tek renkli bir etki yaratabilir. Renkli görme, renkli baskı ve renkli televizyonda işleyen üçlü renkler birbirini tamamlayıcı niteliktedir: Üç renkten herhangi ikisi üçüncüyü tamamlar. Newton'un başlıca keşfi, spektrumun her renginin geri kalan hepsini tamamladığını söylemesidir. Son olarak, tamamlayıcılığın sadece renk için değil, aynı zamanda parlaklık için de geçerli olduğunu belirtelim. Siyah bir kare, ardıl görüntüsü olarak beyaz bir kare üretecektir ve açık yeşil, koyu kırmızıyla kontrast oluşturacaktır.

Yanardöner Bir Ortam

Resimsel düzenleme aracı olarak renk hakkında dikkate değer ölçüde az şey yazılmıştır. Belli ressamlar tarafından kullanılan paletlere dair açıklamalar vardır; keza bir sanatçının renk kullanımını öven veya yeren eleşti-

rel değerlendirmeler yapılmıştır. Ancak genel olarak sanat tarihçisi Allen Pattillo'nun şu sözüne katılmamak elde değil: "Resim hakkında yazılanların büyük bir kısmının, tablolar sanki siyah beyaz eserlermiş gibi kaleme alındığını söylemek doğru olur." Bazı üniversitelerin sanat bölümlerinde, ya renkler "dikkati şekillerden uzaklaştırdığı" için yahut daha mantıklı gerekçeyle reprodüksiyonlara güvenilemeyeceği için siyah beyaz slaytlar tercih ediliyor.

Renkli slaytlarla çalışan herkes, aynı nesnenin iki slaytının birbirine benzemediğini ve farklılıkların genellikle ihmal edilebilir olmadığını bilir. En uygun koşullarda bile şeffaflığın ekrana yansıtılması, resimlerin alttaki yüzey renklerini ışıltılı cümbüşe dönüştürür ve büyüklükteki değişiklik, kompozisyonun yanı sıra görünümü de etkiler. Sanat kitapları ve dergilerindeki renk üretimi mükemmelden berbata doğru farklılık arz eder. İzleyici çoğu zaman kendisine ne derece doğru ya da yalan söylendiğine karar veremez.

Yalancı tanıklık bir yana, bizzat orijinal eserler bizi hayal kırıklığına uğrattı. Resim sanatının şaheserlerinin çoğu, yalnızca çağların kirini tozunu emmiş koyu vernik katmanlarının arasından görülebilir. Bir akvaryumun çamurlu yeşil sularında yüzen balıkları Mona Lisa'yı gördüğümüzden daha emin görebiliriz. Titian ve Rembrandt tablolarını yüzyıllardır kimse görmedi ve resimlerin temizlenmesi ve restore edilmesi, herkesin bildiği gibi güvenilmez sonuçlara yol açıyor. Dahası, pigmentlerin kimyasal olarak değiştiği bilinmektedir. Saldırgan mavilerin Bellini veya Raphael kompozisyonlarını mahvettiğini gördüğümüzde veya bir Harunobu baskısının veya Cezanne sulu boyasının güneş ışığıyla tanınamayacak kadar ağartıldığını gördüğümüzde sahip olduğumuz resimlere ilişkin bilgimizin önemli ölçüde söylenti ve hayal gücüne dayandığını fark ederiz.

Rengin aydınlatmayla nasıl tamamen değiştirildiğinden bahsetmiştim. Bu tür değişiklikler salt yer değiştirmeler değildir: Verili bir rengin ışığı, bir resimdeki farklı renkleri farklı şekilde etkiler. Daha da önemlisi kontrast veya benzeşme yoluyla renkler arasındaki sürgit algısal etkileşimdir. Dikdörtgenin yanına bir üçgen yerleştirdiğinizde şekiller birbirini biraz etkilese de oldukları gibi kaldıklarını göreceksiniz. Ancak canlı bir kırmızının yanına konan mavi renk yeşile doğru kayar ve duvarda yan yana asılı duran iki tablo birbirinin rengini basbayağı değiştirebilir.

Boyahanedeki numune kitapçığında gayet sade görünen yeşil bir ton, duvarları kapladığında sizi bunaltacaktır. Renklerin ton, parlaklık ve doygunluğa göre sistematik sunumları olarak Munsell ve Ostwald tarafından tasarlanan renk ağaçları ve koniler, üç boyutun karmaşık etkileşimini anlamamıza takdire şayan bir şekilde hizmet ediyor. Ancak komşularıyla birlikte görülen bir renk farklı bir ortama yerleştirildiğinde değişecektir.

Bir renkten "gerçekte olduğu gibi" söz etmenin güvenilir bir yolu yoktur. Renk her zaman bağlamı tarafından belirlenir. Beyaz bir arka plan hiçbir surette sıfır bir arka plan değildir. Bilakis kendine has güçlü özellikleri vardır. Wolfgang Schone, 16. ve 18. yüzyıllar arasındaki Avrupa resimlerinde ışığın renkten daha önemli olduğuna ve bu nedenle resimlerin beyaz veya çok parlak duvarlarda sergilenerek kötü korunduğuna dikkat çekmiştir. Bu tür kötü muamelelerin, Londra'daki Louvre, Uffizi ve Ulusal Galeri ve Hamburg Kunsthalle gibi müzelerde, ışıktan çok rengi vurgulayan modern resmin etkisi altında meydana geldiğini söylüyor. Açık renkli duvarlarla pekiştirilen bir etkidir bu.

Tüm bu belirsizliklere, algısal ve sözel tarif sorunlarını da eklemeliyiz. Gözlemcilere, örneğin bir ışık spektrumuyla gökkuşağı renklerinin bir yelpazesi sunulduğunda, ana renklerin en saf hâllerinin nerede göründüğü konusunda anlaşamazlar. Bu temel renkler, özellikle de gözlemciler tarafından 660 ile 760 milimikron arasında herhangi bir yerde konumlandırılabilen saf kırmızı için bile geçerlidir. Keza herhangi bir renk adı, bir dizi olası tonu ifade eder, bu nedenle, doğrudan algının yokluğunda sözlü iletişim epey belirsizdir. Örneğin Newton, "eflatun" ve "mor" renklerini birbirinin yerine kullanmıştır. Bu, modern kullanıma göre eflatun ışık tayfında yer aldığı ama mor yer almadığı için es geçilebilecek bir konu değildir. Zamanımızda Hilaire Hiler, örneğin 600 milimikron dalga boyuna karşılık gelen rengin çeşitli yazarlar tarafından krom turuncusu, gelincik sarısı, spektrum turuncusu, yaban yasemini turuncusu, doğu kırmızısı, Satürn kırmızısı, kadmiyum turuncusu ve kırmızımtırak turuncu diye tarif edildiğini gösteren bir renk adları tablosu derledi.

Renk sorunlarının tartışılmasının neden engellerle dolu olduğu ve bu nedenle neden bu yararlı tartışmanın bu kadar az yapıldığı açıktır. Ancak bu gerçekler, bir tabloya baktığımızda gördüğümüz şeyin anlaşılması zor, rastlantısal veya keyfî olduğu yolunda anlaşılmamalıdır. Aksine, başarılı bir şekilde düzenlenmiş herhangi bir kompozisyonda, her renk ala-

nının tonu, yeri ve büyüklüğü ile parlaklığı ve doygunluğu, tüm renklerin birlikte ahenkli bir bütün içinde birbirini dengeleyecek şekilde ayarlanır. Parçalar arasındaki ilişkilerden kaynaklanan belirsizlikler, genel bağlamda birbirini telafi eder ve tamamlanmış eser, yeterince incelendiğinde, nesnel olarak tanımlanmış bir ifadeyi temsil eder.

Münferit renkler, soyutlayıcı genellemeye direnç gösterir. Onlar, kendi yerlerine ve zamanlarına bağlıdır. Ancak verili bir düzen içinde intizamlı davranır ve sezgisel yolla hissettiğimiz, ama şimdiye kadar hakkında çok az şey bildiğimiz yapısal kurallara uyar.

Uyum Arayışı

Renkler birbirleriyle nasıl ilişkilidir? Çoğu teorisyen bu soruyu sanki şu anlama geliyormuş gibi ele aldı: Hangi renkler uyumlu bir şekilde bir araya geliyor? Bu kişiler tüm öğelerin kolayca ve güzelce karıştığı renk karışımlarını saptamaya çalıştılar. Reçeteleri, tüm renk değerlerini standartlaştırılmış objektif bir sistem içinde sınıflandırma girişimlerinden kaynaklanır. Bu sistemlerin en eskisi iki boyutluydu ve renk tonlarının sırasını ve bazı karşılıklı ilişkilerini bir daire veya çokgenle gösteriyordu. Daha sonra rengin en az üç boyutla (ton, parlaklık ve doygunluk) belirlendiği anlaşılınca üç boyutlu modeller ortaya çıktı. J. H. Lambert'in renk piramidi 1772'ye kadar uzanıyor. Ressam Philipp Otto Runge 1810'da küresel bir modelin resimli bir gösterimini yayımladı ve bu modele dair şöyle yazdı: "Beş rengin (mavi, sarı, kırmızı, beyaz ve siyah) karışımından ortaya çıkan herhangi bir nüansı hesaba katmak imkânsız olacak, nitekim bu modelde de yer almayacaktır ve tüm sistem başka herhangi bir doğru ve eksiksiz şekille temsil edilemez. Ayrıca her bir nüansın tüm karışımlarla olduğu kadar tüm saf renklerle de doğru ilişkisi verildiği için bu küre, herkesin tüm renklerin genel bağlamına göre kendini yönlendirmesini sağlayan evrensel bir tablo olarak değerlendirilmelidir." Daha sonra Psikolog Wilhelm Wundt da bir renk küresinin yanı sıra Ostwald'dan sonra geliştirdiği çift koniyi öne sürdü. Ressam Albert Munsell'in 1915'te tasarladığı renk ağacı da prensipte küreseldir. Paul Klee'nin, Bauhaus'taki öğrencileri için tasarladığı genel sistem bilhassa ilgi çekicidir. O, bu sistemine "Renk Bütünlüğü Kanunu" adını verdi.

Şeklen farklılık gösterseler de çeşitli renk sınıflandırma modellerinin tümü aynı prensibe dayanmaktadır. Merkezi dikey eksen, en üstteki en açık beyazdan en alttaki en koyu siyaha kadar akromatik parlaklık değerleri ölçeğini sunar. Ekvator veya ona karşılık gelen çokgen kontur, orta parlaklık seviyesinde tonların ölçeğini içerir. Şekildeki her yatay kesit, verili bir parlaklık seviyesinde tüm tonlar için mevcut tüm doygunluk derecelerini sunar. Renk, kesitin dış kenarına ne kadar yakınsa o kadar doygun olur; merkez eksene ne kadar yakınsa aynı parlaklıktaki gri ile karışımı o kadar fazladır.

Çift piramitler, çift koniler ve küresel renk cisimlerinin tümünün, maksimum çevreleri orta yüksekliktedir ve açık renklere doğru incelir. Bu idealleştirmeler, farklı tonların en yüksek doygunluk yoğunluğuna farklı parlaklık seviyelerinde ulaştığı gerçeğini göz ardı eder. Bu nedenle sarı, nispeten yüksek bir parlaklık seviyesinde en saf hâldedir. Mora çalan maviyse daha düşük bir parlaklık seviyesinde en saf hâldedir.

Bir yandan koni ve piramit, diğer yandan küre, doygunluk aralığının değişen parlaklıkla birlikte değişme oranına ilişkin farklı teorileri ima eder. Keza koni ve kürenin yuvarlaklığıyla piramidin açısallığı arasındaki farklılık, tonlar dizisini sürekli kayan bir ölçek olarak sunan teoriler ile sistemin köşe taşları olarak üç veya dört temel rengi vurgulayan teoriler arasında ayrım yapar. Son olarak prensipte mümkün olduğu düşünülen tüm renkler için alan sağlayan düzenli şekillendirilmiş renk modelleri ile örneğin bugün yalnızca elimizdeki pigmentlerle elde edilebilen renkleri barındıran Munsell renk ağacı gibi düzensiz şekilli modeller arasında bir fark vardır.

Bu sistemlerin iki amaca hizmet ettiği varsayılmaktadır: Herhangi bir rengin objektif olarak tarif edilmesini sağlamak ve hangi renklerin birbiriyle uyumlu olduğunu belirtmek. Ben burada ikinci işlevle ilgileniyorum. Ostwald, "iki veya daha fazla rengin uyumlu olabilmesi için temel unsurlar açısından eşit olması gerektiği" yolundaki temel varsayımdan yola çıktı. Parlaklığın temel bir unsur olarak kabul edilip edilemeyeceğinden emin olmadığı için uyum kurallarını ton veya doygunluk özelliğine dayandırdı. Bu, doygunlukta eşit oldukları sürece tüm tonların uyumlu olduğu anlamına geliyordu. Buna rağmen Ostwald, belirli renk tonlarının, özellikle de renk çemberinde karşı karşıya gelen ve birbirini tamamlayan bir çifti temsil edenlerin iyi uyum sağladığına inanıyordu. Çemberin ve herhangi

bir düzenli üçlüsünün de özellikle uyumlu bir kombinasyon oluşturması bekleniyordu. Çünkü bu tür üçlüler de tamamlayıcıydı. Yani, eşit oranlarda karıştırıldıklarında gri rengi veriyorlardı. Burada, karıştırıldıklarında akromatik bir renk oluşturan renklerin aynı zamanda temel tamamlayıcı renkler olarak algılanacağı yolundaki temel varsayıma dikkat çekiyoruz.

Munsell de uyum teorisini ortak unsurlar ilkesine dayandırdı. Renk modelinin ekseni etrafındaki herhangi bir yatay daire, bir dizi uyumlu rengi temsil ediyordu çünkü eşit parlaklık ve doygunluktaki tüm tonları içeriyordu. Herhangi bir dikey çizgi, uyumu yalnızca parlaklıkta farklılık gösteren tüm renklerin kümesi diye tanımladı ve her yatay yarıçap, verili parlaklıktaki bir renk için tüm doygunluk derecelerini gruplandırdığından bu skalalar da uyumlu kabul edildi. Ancak Munsell daha da ileri giderek "kürenin merkezinin tüm renkler için doğal denge noktası olduğunu" öne sürdü. Böylece merkezden geçen herhangi bir düz çizgi uyumlu renkleri birbirine bağlayacaktı. Bu, iki tamamlayıcı tonun, birinin daha fazla parlaklığının diğerinin daha düşük parlaklığıyla telafi edileceği şekilde birleştirilebileceği anlamına geliyordu. Munsell; ayrıca muhtemelen büyük bir daire üstünde, küresel bir yüzey üstünde, "düz bir çizgide" uzanan renkleri de uyumlu olarak kabul etti.

Bir kompozisyonun tüm renklerinin birbirleriyle ilişki kurabilmeleri için birleşik bir bütün hâlinde bir araya gelmeleri gerektiği manasındaki geniş anlamdaki uyum gerçekten gereklidir. Başarılı bir resimde veya iyi bir ressam tarafından kullanılan tüm renklerin, bazı tonlar, parlaklık değerleri veya doygunluk seviyeleri hariç, belirli sınırlar içinde kaldığı da doğru olabilir. Artık oldukça güvenilir nesnel tanımlama standartlarına sahip olduğumuz için, belli sanat eserlerinin ve belli sanatçıların paletini incelemek değerli bir çaba olacaktır. Böyle bir çaba Egbert Jacobson tarafından sarf edilmiştir. Sanatçıların kullandığı renklerin çoğu durumda renk uyumu sistemlerinin önerdiği basit kurallara uymasıysa çok düşük bir ihtimaldir.

Öncelikle, renklerin karşılıklı ilişkisi diğer resimsel faktörler tarafından büyük ölçüde değiştirilir. Hem Ostwald hem de Munsell, büyüklüğün etkisini fark etmiş ve geniş yüzeylerin yumuşak renklere sahip olması gerektiğini, çok doygun renklerinse yalnızca küçük öbekler hâlinde kullanılması gerektiğini öne sürmüştür. Ancak öyle görünüyor ki bu ilave faktör bile önerilen uyum kurallarını pratikte işe yaramaz hâle getirecek

kadar karmaşıktır ve niceliksel ölçümle büyüklük kadar rahat kontrol edilemeyecek birçok faktör daha vardır. Etkili ressam Adolf Holzel yüzyılın başında şu görüşü öne sürdü: "Bir tablo ancak uygun sanatsal çeşitlilik ve düzenlemeyle sunulan tüm renklerinin karışımı beyaza ulaştığında ahenge kavuşur." Bu koşulun, yaklaşık bir değeri bir renk çarkı aracılığıyla deneysel yolla test edilirse sonuçların teoriyi doğrulamaması beklenebilir.

Bununla birlikte, renk uyumu kurallarının dayandığı ilkeye yönelik daha temel itirazlar söz konusudur. Bu ilke, bir renk kompozisyonunu her şeyin her şeye uyduğu bir bütün olarak tasavvur eder. Komşu renkler arasındaki tüm yerel ilişkiler aynı hoş uyumu sergiler. Açıkçası bu, çocuk odalarının ve bebek giysilerinin renk şemalarına en iyi uyan en ilkel uyum türüdür. Sanat tarihçisi Max J. Friedländer, vernik katmanlarının arasından görülen renklerin abartılı sıcaklığı ve koyuluğuyla elde edilen, resimdeki "en ucuz uyumdan" söz etmiştir. Böylesine ortak bir paydadan başka hiçbir şeye dayanmayan bir renk kompozisyonu, yalnızca tam bir barış dünyasını, eylemden yoksun, durağan hâldeki bir dünyayı tarif edebilirdi. Fizikçinin diliyle konuşacak olursak entropinin en üst seviyeye yaklaştığı o ölümcül dinginlik durumunu temsil ederdi.

Müziğe bir göz atış, meseleyi açıklığa kavuşturabilir. Müzikal ahenk, yalnızca hangi seslerin birlikte iyi gittiğini belirleyen kurallarla ilgili olsaydı, yemek eğlencesi için bir tür estetik norm olmakla sınırlı kalırdı. Müzisyene neyi, hangi yolla ifade edebileceğini söylemek yerine, ona yalnızca nasıl mütevazı olacağını öğretirdi. Aslında müzikal ahengin bu yönü, dönemin zevkine bağlı olduğu için kalıcı bir geçerliliğinin olmadığı anlaşılmıştır. Nitekim geçmişte yasaklanan etkiler bugün hoş karşılanıyor. Bazen bu tür kurallar söylendiği anda bile geçerliliğini yitirir. Bu durum, belli renk uyumu normlarının da başına geldi. Söz gelimi, 1919'da Wilhelm Ostwald, doymuş renklerin yalnızca küçük parçalar hâlinde sunulması gerektiğini savunan bir kural hakkında yorum yaparken Pompei'de bulunan ateş kırmızısına boyanmış geniş yüzeylerin kaba olduğunu ve "eskilerin sanatsal üstünlüğüne duyulan tüm boş inançların bu tür çirkinleri tekrarlamaya yönelik girişimleri canlı tutamadığını" dile getirir. Bugün, bu sözü okurken Matisse'in 3,8 m^2 ebadındaki tuvalinin neredeyse tamamının oldukça tatmin edici bir şekilde canlı bir kırmızıyla kaplandığı bir tablosunu hatırlayabiliriz ve tablonun 1911'de yapıldığının altını çizebiliriz.

Müziğe dönecek olursak uygun form kuralları bu tür meselelerle pek ilgilenmez. Arnold Schonberg *Theory of Harmony* [Armoni Kuramı] adlı kitabında şöyle der: "Müzik bestesi doktrininin konusu genellikle üç alana ayrılır: armoni, kontrpuan ve form teorisi. Armoni akorlar ve onların tektonik, melodik ve ritmik değerler ve bağıl ağırlıklarına göre olası bağlantıları doktrinidir. Kontrpuan, motifsel kombinasyona göre seslerin hareketi doktrinidir... Form teorisi, müzikal düşüncelerin inşasına ve gelişimine yatkınlıkla ilgilenir." Başka bir deyişle müzik teorisi, hangi seslerin birlikte iyi gittiğiyle değil, amaçlanan bir içeriğe yeterli şekli verme sorunuyla ilgilenir. Her şeyin birleşik bir bütün oluşturması ihtiyacı, bu sorunun yalnızca bir yönüdür ve müzikte, herhangi bir kombinasyonda pürüzsüzce karışan bir dizi öğeden kompozisyon yapmak tatmin edici değildir.

Resimsel bir kompozisyonda yer alan tüm renklerin, bir renk sisteminden türetilen basit bir dizinin parçası olduğunu söylemek, belli bir müzik parçasının tüm seslerinin, aynı ses perdesine ait oldukları için birbirine uyduğunu söylemekten öteye geçmez. Bu ifade doğru olsaydı bile eserin yapısı hakkında neredeyse hiçbir şey söylemezdi. Nitekim eserin bileşen parçalarının ne olduğunu veya bu parçaların birbirleriyle nasıl ilişkili olduğunu bilemezdik. Keza unsurların uzam ve zamandaki özel düzenlemeleri hakkında hiçbir şey bilinemezdi. Yine de aynı ses grubunun bir dizide anlaşılır bir melodi, rastgele karıştırıldığındaysa bir ses kaosu yaratacağı doğrudur. Tıpkı aynı renk grubunun bir düzenlemede anlamsız bir karmaşa, diğerindeyse düzenli bir bütün oluşturması gibi... Dahası, kompozisyon için bağlantılar kadar ayrımların da gerekli olduğunu söylemeye lüzum yok. Ayrılmış parçalar olmadığında, bağlanacak hiçbir şey yoktur ve sonuç, amorf bir karışım olur. Müzik gamının bestecinin "paleti" olarak işlev görebileceğini hatırlamakta fayda var. Zira seslerin tümü kolay bir ahenk içinde birbirine uymakla kalmıyor, aynı zamanda çeşitli derecelerde uyumsuzluklar sergiliyor. Geleneksel renk uyumu teorisi, yalnızca bağlantılar elde etmek ve ayrımlardan kaçınmakla ilgilenir, bu nedenle en iyi ihtimalle eksiktir.

Ölçeğin Unsurları

Rengin sentaksı yani düzenli renk örüntülerini mümkün kılan algısal özellikler hakkında ne biliyoruz? Her şeyden önce renk kompozisyonunun te-

mel birimleri nelerdir ve bunlardan kaç tane vardır? Ham madde, sürekli kayan ölçeklerde devreye girer. Renk tonlarının ölçeği en iyi güneş ışığının spektrumundan bilinir. Parlaklık ve doygunluk da bu özelliklerin en düşükten en yüksek derecesine kadar uzanan ölçekler üretir. Ortalama bir gözlemcinin siyah ve beyaz arasındaki ölçekte ayırt edebileceği maksimum gri tonu sayısı, bazı kaynaklara göre yaklaşık 200'dür. Eflatun ve morumtırak kırmızının iki ucu arasındaki saf renklerin spektrumunda ayırt edilebilir renk tonu sayısı, görünüşe göre biraz daha düşük olup yaklaşık 160'tır.

Müzikte kullanılan seslerin sayısı, insan kulağının ayırt edebileceği perde seviyelerinin sayısından çok daha azdır. Bu nedenle, müzik ortamının bir dizi standartlaştırılmış öğeyle sınırlı olduğu, oysa ressamın tüm renk yelpazesi boyunca özgürce gezindiği yolundaki bilindik iddia ortaya atılmıştır: Nelson Goodman'ın deyişiyle müziğin ayrık bir notasyonu varken resim sentaks açısından sıkıdır. Bir ressamın sürekli renk tonu geçişleriyle çalışabileceği salt mekanik anlamda doğrudur. Bununla birlikte yüzeyi, bir renkölçerle taramak yerine resmi gerçekten algılandığı gibi ele alırsak ince geçişlerin yer aldığı yapının iskeletini oluşturan sınırlı sayıda algısal değere dayanmadıkça hiçbir görsel düzenlemenin anlaşılabilir olmadığını görürüz. İnce karışımlar, bu temel ölçeğin ikincil çekimleri veya varyasyonları olarak görünür ya da ortak unsurların fark edilebilir kaldığı çeşitli akorları oluşturur. Böylece bir masa örtüsünün rengi, temel beyazlığından vazgeçmeden düzinelerce tondan oluşan nüanslarla değiştirilebilir yahut yeşil, eflatun ve sarı üçlüsü; sayısız oranda birleşebilir ve yine de resmin her noktasında temel renkler olarak görünür kalabilir.

Gerçek icra dinlenirse ve duyulan müzikle onun notaları karıştırılmazsa aynı tür geçiş elbette müzikte de bulunur. Özellikle şarkıcıların ve yaylı çalgıcıların icrasında, caz gruplarının özgürce detaylandırılan doğaçlamalarında ve armonilerinde, ilkellerin müziğinde ve halk müziğinde alışılmışın dışında tonlama, kaymalar ve hızlı geçişler oldukça yaygın ve gayet yerli yerindedir.

Örneğin bir spektrumda renk geçişlerinin ham maddesini inceleyecek olursak dizilim, bir tondan diğerine pürüzsüz bir şekilde geçse de belli renklerin, saflıklarıyla ayırt edildiğini görürüz. Saflık derken birbirinden ayrı tutulması gereken iki niteliği kastediyorum: (1) Bir turuncu veya yeşil, safi kendisi olduğunda yani örneğin kırmızımtırak turuncu veya sarımtırak yeşilden bahsetmemizi gerektirecek bir karışıma girmediğinde

saf görünür; (2) Mavi, sarı ve kırmızı saftır; çünkü indirgenemez birer öğedirler. Yani yeşilin mavi ve sarının bir karışımı gibi görünmesi veya morun kırmızı ve mavinin bir karışımı gibi görünmesi anlamında bir karışım gibi görünmezler.

Böyle bir algısal saflığın fiziksel veya spektral saflıkla hiçbir ilgisi yoktur. Spektrumda tek bir dalga boyu, bir karışıma çok benzeyen yeşilimtırak mavi üretebilir veya sarı ve morumtırak kırmızı filtrelerin üst üste binmesinden basbayağı bir kırmızı elde edilebilir. Saf renk tonlarının ayrımı, ne onlara fiziksel açıdan karşılık gelen dalga boylarına ne de onların retina reseptörlerinin eklemeli iş birliğiyle birleştirilmesine yansır.

Üç bölünmez saf renk -mavi, sarı, kırmızı- *temel birincil renkler yani ana renklerdir.* Yeşilin dördüncü bir ana renk olarak eklenip eklenmeyeceği bir tartışma konusu olmuştur. Bunun bir nedeni de temel birincil renkler ile üretken birincil renkler arasındaki farkın göz ardı edilmesidir. Örneğin Hering, mavi ve sarının tamamlayıcı bir çift olarak çemberin çapında karşıt noktalarda yer aldığı dört eşit dilime bölünmüş bir renk çemberi öne sürmüştür. Kendisi "duyusal bir nitelik olarak renk ile rengin ait gibi göründüğü malzemelerin" karıştırılmaması konusunda uyarıda bulunsa da fizyoloji teorisinde anlattığı retina reseptörlerinin karşı süreci gibi eklemeli ışık kombinasyonlarında renklerin üretilme biçiminden etkilenmiş görünüyor. Kesintisiz bir renk tonu ölçeği, saf yeşilde belirli bir dönüm noktasına sahip olurken kırmızının, turuncudan sarıya süreğen bir oran değişimiyle daha yumuşak bir şekilde kayabildiği doğru olabilir. Öte yandan, mavi ile sarı arasına bir yeşil yerleştirilirse aynı konumdaki kırmızıdan oldukça farklı davranır. Yeşil, o iki renk arasında ara ton olarak görünecek ama kırmızı böyle görünmeyecektir. Belki de yeşil, belirli koşullar altında sarı, diğer koşullarda ise sarı ve mavinin bir karışımı gibi görünüyor.

On sekizinci yüzyılda İngiliz ressam Moses Harris'ten Turner, Delacroix, Goethe, Van Gogh ve Albers'e kadar sanatçılar, ressamın renk sisteminin kırmızı, mavi ve sarı üçlüsüne dayandığı konusunda hemfikirdi. Nitekim dört ana renge dayanan renk çemberi hakkında Palul Klee, "Bu sahiden acı veriyor!" diye serzenişte bulunuyordu.

Üç temel birincil renk, bölünemeyecek kadar saf olduğundan ortak bir payda temelinde birbirleriyle ilişkilendirilemez. Her biri diğer ikisini tamamen dışlar. Birbirlerini çektiklerinin söylenebilmesinin tek yolu, tamamlayıcı bir üçlünün üyeleri olma rolleridir. Bu konuyu birazdan ele

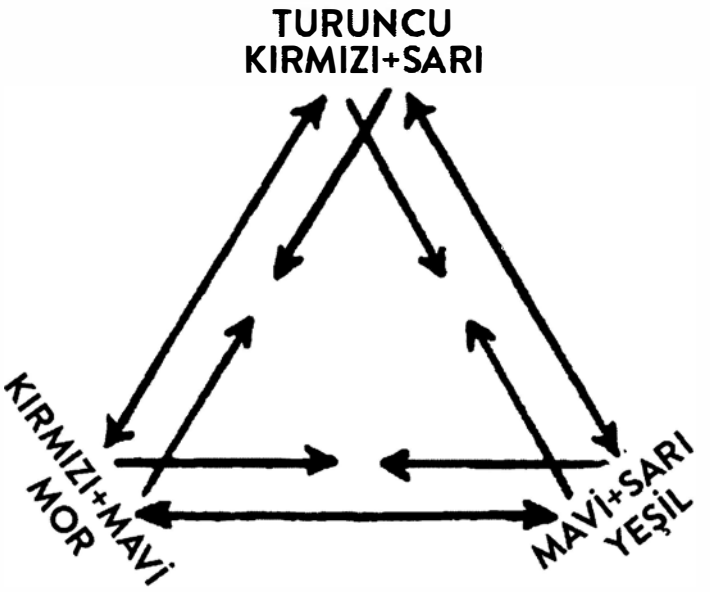
alacağım. Öte yandan tonlarıyla değil, yalnızca parlaklıkları veya doygunluklarıyla birbirleriyle ilişkilendirilebilir.

Gelgelelim karışımlar vasıtasıyla bu temel birincil renklerden herhangi ikisi arasında bir köprü kurulabilir. Turuncu, sarı ile kırmızı arasında böyle bir köprü sağlayacaktır. Sarı ile kırmızının tüm karışımları, iki bileşenin özel oranlarına göre sıralanabilir ve karşılaştırılabilir. Yeşil, mavi ve sarı için ve mor, kırmızı ve mavi için aynı işlevi görür.

Saf renkler asla bu tür geçişler olarak işlev görmez. Onlar, kutuplardır. İzole hâlde durur veya bir renk değerleri dizisinin başında veya sonunda görünür yahut dizinin başka bir yöne döndüğü bir doruk noktasına işaret eder. Corot'un manzaralarındaki kırmızı noktalar, onları çevreleyen renklerle tezat ve denge içindedir ama onlarla herhangi bir şekilde bağlantılı değildir. Cézanne genellikle bir dışbükeyliğin en yüksek noktasını -bir yanak veya elma- saf kırmızı bir noktayla gösterir yahut bir çukurun derinliğine, örneğin bir gözün köşesine saf bir mavi koyabilir.

Karıştırılmamış renkler ayrıca kompozisyona karışımlar için sabit bir referans noktası işlevi gören dayanaklarla dinginlik yerleri sağlar. Cézanne'ın karışmamış renklerden uzak durduğu son dönem sulu boyalarında, dayanaksız eflatunlar, yeşiller ve kırmızımtırak sarılar, bir bütün olarak resmin üstün dengesi dışında hiçbir yerde durmaksızın, sürekli bir akış içinde hareket ediyormuş gibi görünür.

İkincil renkler ve birincil renklerin diğer karışımları, niteliklerini karışım olarak algılanmalarından alır. İki kutuptan daha güçlü olanına doğru gerilen veya sürekli dinamik bir etkileşimle iki ana renk tonu arasındaki dengeyi korumaya çalışan titreşimli bir ikiliğe sahiptir. Turuncu, mor ve yeşilin ara üçlüsüne dayanan resimsel bir kompozisyonda, bu üç renk arasında kesintisiz bir etkileşim vardır. Her bir rengin diğer ikisiyle ortak bir ana rengi vardır, böylece her biri iki farklı yöne çekilir. Örneğin turuncu, yeşilde sarıya, morda kırmızıya doğru çekilir. Bu ortak unsur nedeniyle her bir çift diğer çiftle örtüşür ve bunların birbirlerinin içine kaydığı söylenebilir. Aynı zamanda turuncunun her iki komşusu da üçüncü ana rengi yani turuncunun dışlandığı ama tamamlanmak için ona yöneldiği maviyi içerir (Şekil 223). Böylece şöyle bir şemadaki çekme ve itmelerin son derece dinamik modeli ortaya çıkar:



Şekil 223

Saf ana (birincil) renkler, üç ara (ikincil) renge dayanan bir kompozisyonda bağımlı öğeler olarak hareket ettiklerinde, müzikteki gamının temel üçlüsü gibi işlev görür: çeşitli kombinasyonlar için çerçeve sağlarlar ve ayrıca karışımların ondan saptığı temeli vurgulayarak gerilimi artırır. Buna karşın, üç ana renk baskın temayı oluşturduğunda, örneğin Poussin'in tercih ettiği o klasik denge (kararlılık) elde edilir. Bu durumda, bağımlı konumdaki ara renkler, temanın statik duygusunu canlandırmaya yardımcı olur.

Kombinasyonların Sentaksı

İki ana rengi dengede tutan karışımlar ile iki ana renkten birinin baskın olduğu karışımlar arasındaki farka tekrar değineceğim. Eğer basitlik adına, siyah veya beyazla karışımlardan elde edilen ilave tonları -kahverenginin tonları gibi- hariç tutarsak dokuz ana karışımdan oluşan bir sistem elde ederiz:

MAVİ	eflatun	mavi + kırmızı	mor	KIRMIZI
KIRMIZI	sarı kırmızı	turuncu	kırmızı sarı	SARI
SARI	yeşil sarı	yeşil	yeşil mavi	MAVİ

Bu karışımlar, ana renkler arasında geçiş aşamaları olarak işlev görebilir. Birinci ve üçüncü karışım sütunlarıyla karşılaştırıldığında orta sütundaki dengeli karışımlar, az evvel belirtilen karşılıklı ilişkilere rağmen gayet kararlı ve müstakil karışımlardır. Bir ana rengin diğerine baskın çıktığı diğer altı karışım, "öncü tonların" dinamik özelliklerine sahiptir. Yani bunlar, baskın ana renkten sapmalar olarak görünür ve o ana rengin saflığına doğru bir gerilim sergiler. Tıpkı do anahtarında 'si'nin do olmaya yönelik baskı yapması gibi, kırmızı-sarı ölçeğinde de kırmızı sarı, sarı olmaya; sarı kırmızı ise kırmızı olmaya yönelik baskı yapar.

Karışımların ortak unsurları nedeniyle birleştiğini ama aynı zamanda birbirlerini itebileceklerini gördük. Burada bileşenlerin her bir karışımdaki rolünü dikkate almalıyız. Kırmızımtırak sarı ile kırmızımtırak mavinin yan yana gelmesini, kırmızımtırak sarı ile mavimtırak kırmızının yan yana gelmesiyle karşılaştırın. İlk çiftin sorunsuz bir şekilde birleştiği görülecektir, oysa ikinci çift genellikle karşılıklı itme yaratıyor gibi görünür. O hâlde aradaki fark nedir? Her ikisi de ortak bir öğe içerir: kırmızı. Ancak ilk çiftte kırmızı, her iki renkte de aynı yapısal konumu korur; o bağımlıdır. İkinci çiftte yapısal konumlar tersine çevrilir; kırmızı bir renkte bağımlı, diğerinde baskındır. Görünüşe bakılırsa bu yapısal çelişki genellikle bir çatışma veya uyuşmazlık ve dolayısıyla karşılıklı itme yaratırken ilk çiftte, yapısal benzerliğin uygunluğu kırmızının, sarı ile mavi arasında bir köprü kurmasını sağlar.

İki renk çifti, iki tür karışıma örnek teşkil eder. Birinci tip "Bağımlının Benzerliği" (Şekil 224), ikincisi "Bir Ortak Öğedeki Yapısal Çelişki" (Şekil 225) diye adlandırılabilir. Şekil 224'de her çiftin bağımlıların rengini belirleyen kutuplara eşit uzaklıkta -yani simetrik ilişki içinde- uzandığı görülecektir. Her bir çiftin iki baskın rengi de kutuplarından eşit uzaklıktadır. Şekil 225'te böyle basit bir yapı yoktur. Her bir karışım çifti, üç kutba göre asimetrik şekilde konumlanmıştır. Her bir çiftin iki karışımının paylaştığı renk, kutbuna, bir karışımda (baskın) yakın, diğer karışımda (bağımlı) uzak durur.

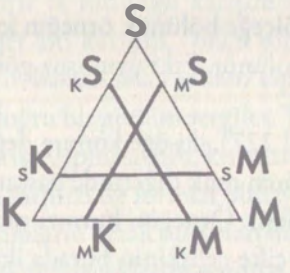
Bu değerlendirmeleri biraz daha ileriye taşıyalım. Karışımları "Baskının Benzerliği" kıstasıyla eşleştirdiğimizde ne olur? (Şekil 226) Örneğin, sarı kırmızıyı, mavi kırmızıya göre konumlandırıyoruz. Burada yine her bir çift bir kutba göre simetrik şekilde konumlanır. Ancak bu sefer iki karışım o kutba yakın durur yani baskın rengi paylaşır. Burada Şekil 224'te gösterilen durumdan farklı olan husus şudur: Bağımlı renklerin benzerliği, aynı karışımla ilişkilendirilen esasen iki farklı renk üretirken baskın rengin benzerliğinin farklı karışımlarla ayırt edilen esasen aynı iki renk üretmesidir. Bir renk iki farklı ölçeğe bölünür, örneğin kırmızı, kırmızı-sarı ve kırmızı-mavi ölçeklere bölünür. Etki uyumsuz görünüyor ve karşılıklı bir itme yaratıyor.

"Yapısal Tersine Çevirme" (Şekil 227), iki öğe konum değiştirdiğinde yani bir karışımda bağımlı işlev gören renk diğerinde baskın olduğunda ve bunun tersi olduğunda gerçekleşir. Örneğin, kırmızı mavi ve mavi kırmızıyı birleştiriyoruz. İlk bakışta, çifte çelişkinin burada iki kat güçlü bir itmeye yol açacağı beklenebilir. Öte yandan bir ortak öğe için yapısal çelişkide (Şekil 225), iki karışım her zaman iki farklı ölçekte yer alırken burada aynı ölçekte yer alıyor. Ayrıca, yapısal konumların değişiminde bir simetri unsuru söz konusudur. Deneyler bunun uyumlu bir ilişkiye yol açtığını gösterebilir.

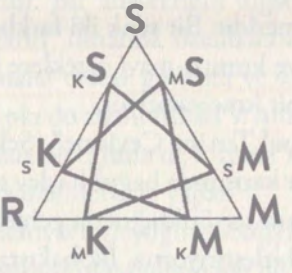
Saf bir ana rengin, onu içeren öncü bir tonla yan yana gelmesine ne dersiniz? İki olasılık söz konusudur burada. Ana renk, karışımda baskın görünebilir, örneğin sarı ile mavi sarı birleştirildiğinde (Şekil 228) yahut ana renk bağımlı görünebilir, örneğin sarı ile sarı mavi birleştirildiğinde (Şekil 229). Her iki durumda da birleştirilecek iki renk aynı ölçekte bulunur. Dahası, ilkinde onlar esasen benzerdir. Renk çiftinde bir renk baskındır. Fakat bu tür iki renk etkileşime sokulduğunda birinin saf ana renk olması, diğerinin ise başka bir rengin karışımına sahip olması nedeniyle biraz pürüz ortaya çıkar. Bu renkler asimetriktir. İkinci çiftte çatışma için daha da büyük bir neden vardır. Saf ana renk, asimetriye ilaveten yapısal çelişki üreten karışımda bağımlı renk olarak yeniden ortaya çıkar. Burada yine, izleyicilerin nasıl tepki verdiğini bize anlatacak sistematik deneylere ihtiyaç var. Üç dengeli karışımı (turuncu, yeşil ve mor) içeren kombinasyonlar gibi başka kombinasyonların da test edilmesi gerekir.

Çatışma veya karşılıklı itmenin etkisi "kötü" değildir, yasaktır. Buna karşın söz konusu etki, renkte belirgin ifade yaratmak isteyen sanatçı için

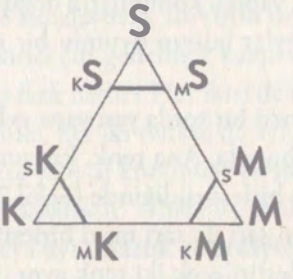
değerli bir araçtır. Bu etki, ön planı arka plandan ayırmada, bir ağacın yapraklarını gövdesinden ayırmada veya gözün kompozisyonda istenmeyen bir yolu takip etmesini engellemede sanatçıya yardımcı olabilir. Öte yandan uyumsuzluk, diğer algısal faktörler ve konu tarafından belirlenen eserin genel yapısına uymalıdır. Bir bağlantının gerekli olduğu yerde uyumsuzluk meydana geliyorsa veya yan yana gelme keyfî görünüyorsa bunun sonucu karışıklık olur.



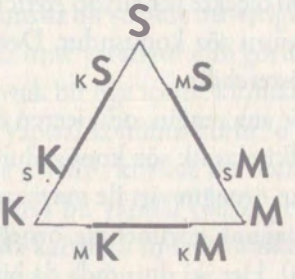
Şekil 224



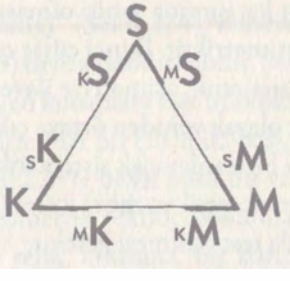
Şekil 225



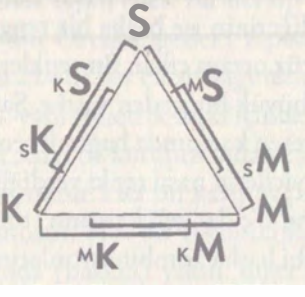
Şekil 226



Şekil 227



Şekil 228



Şekil 229

Tamamlayıcı Ana Renkler

Konumuzla ilgili çoğu yazıda, tamamlayıcı renkler, akromatik bir gri veya beyaz oluşturma kapasiteleriyle tanımlanır. Belli renk çiftleri veya grupları, eklemeli veya çıkarmalı olarak birleştirildiğinde bu etkiyi optik, kimyasal veya fizyolojik olarak üretecektir. Bu mekanizmaların, birazdan ele alacağım tamamen algısal yakınlıklar üstünde bir etkisi olması kuvvetle muhtemeldir. Ne de olsa deneyimde gözlemlenen her şeyin, sinir sisteminde bir yerde karşılığı olması gerektiğini varsayarız. Bilhassa, belli renkler yan yana getirildiğinde deneyimlediğimiz birbirini tamamlamanın tuhaf etkisini, bilinçli farkındalık hiçbir surette açıklamadığından bu olgunun fizyolojik kaynaklı olması kaçınılmazdır. Bununla birlikte, daha önce de belirttiğim gibi, örneğin ardıl imgeler aracılığıyla elde edilen tamamlayıcı çiftler ile ressamların görsel deneyimleri aracılığıyla oluşturdukları tamamlayıcı çiftler arasında çarpıcı farklılıklar vardır. O hâlde üretken ana renkler ile tamamlayıcı ana renkler arasında basit bir ilişki yoktur ve ikincisi hakkında konuşurken ilkini göz ardı etmek en iyisidir.

Belli çiftler, üçlüler veya daha büyük renk grupları söz konusu olduğunda birbirini tamamlamanın etkisini ancak hassas bir incelemeyle fark ederiz. Hangi sayıda olursa olsun bu tür kombinasyonlar aynı etkiyi yaratır ancak hepsi sonuçta aynı üçlüye; yani kırmızı, sarı ve mavi üçlüsüne indirgenebilir.

Bu üç ana renk, bir taburenin üç ayağı gibi davranır. Tam dayanak ve denge oluşturmak için üçüne de ihtiyaç vardır. Sadece ikisi verildiğinde üçüncüyü isterler. Üçlünün tamamlanmamış olmasının yarattığı gerilim, boşluk dolar dolmaz yatışır. Bu gerçek, bizi şimdi bile genelleme yapmaya ve her renkte eksik bir şeyler olduğu sonucuna varmaya teşvik ediyor. Böyle bir eksiklik sonucu, bir renk kendiliğinden ortaya çıktığı anda görme alanının dengesini bozabilir. O rengin kendine özgü karakteri, soğukluğu veya sıcaklığı, göze batması veya uzaklığı bizi tek taraflı olarak etkiler ve salt varlığıyla görsel deneyimimizde dengeyi yeniden kurabilecek bir karşıtının varlığına işaret eder.

Bütünlük oluşturan tüm renk grupları arasında üç ana renk benzersizdir. Bunlar, tüm bileşenlerinin saf tonlar olduğu ve bu nedenle diğer ikisini tamamen dışladığı yegâne tamamlayıcı kümedir. Saf mavide sarı, saf kırmızıda mavi yoktur, vb. Aynı zamanda üç renk de birbirini gerekti-

rir. Karşılıklı itme ve çekmenin bu özel yapısal birleşimi, tüm renk düzenlemesinin temelidir. Tıpkı diyatonik gamın özel yapısının geleneksel Batı müziğinin temeli olması gibi...

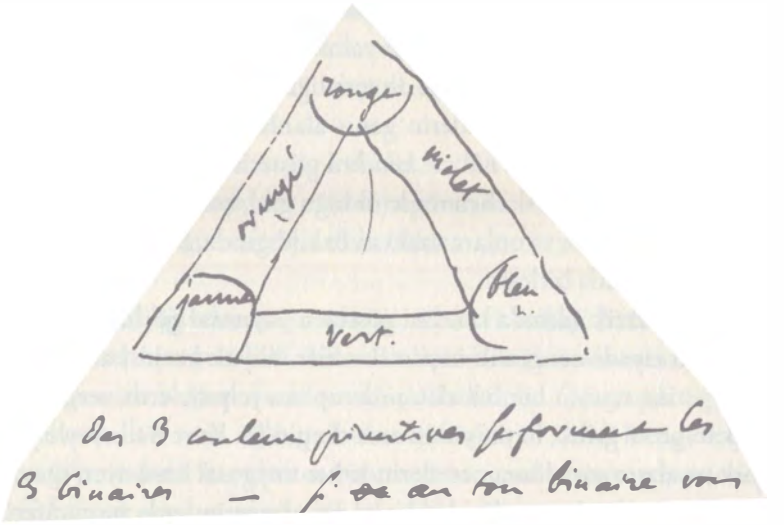
Bu renk yapısının, düzenlemenin bir sonraki daha yüksek düzeyinde, her iki ana rengi üçüncüye karşı gruplandırdığını gördüğümüzde tabanından evrildiğini anlarız. (Şekil 230) Bu, iç içe geçmiş üç tamamlayıcı çiftten oluşan simetrik bir sistem üretir. Her bir çift saf bir renkten ve diğer iki rengin dengeli bir karışımından oluşur: mavi ve turuncu, sarı ve mor (veya eflatun, dengeli bir kırmızı-maviyi tarif etmek için hangi kelime tercih ediliyorsa işte), mavi ve turuncu. Bu durum, üç ana saf renk ve üç ara dengeli karışımdan oluşan iki seviyeli bir hiyerarşi anlamına gelir. Goethe, *Renk Teorisi*'nde bu altı rengin karşılıklı ilişkisini şöyle anlatır: "Tekil renkler, bizi âdeta patolojik olarak etkiler; bizde belli duygular uyandırır. Hummalı bir uğraş veya hafif bir özlemle asalete doğru yükseldiğimizi veya bayağılığa doğru alçaldığımızı hissederiz. Ancak organımızda saklı bulunan bütünlük ihtiyacı bizi bu sınırlamanın ötesine götürür, kendisine dayatılan tikellerin karşıtlarını üreterek kendini özgürleştirir ve böylece tatmin edici bir bütünlük meydana getirir."



Şekil 230

Bu sistem, ressamın üç temel tamamlayıcı çiftten oluşan sistemidir ve belki de en açık biçimde Delacroix'in eskiz defterlerinden birinde çizdiği üçgen modelde görselleştirilmiştir. (Şekil 231) Sinir sistemindeki fizyolojik temeli ne olursa olsun, bu sistem görsel mantığının sadeliğiyle sanatçıya kendini sevdirir. Descartes, doğuştan kör olan bir kişinin herhangi bir akıl yürütme yoluyla renkleri zihnen algılayamayacağını tespit etmiştir:

"Ama bir insan ara veya karışık tonları hiç görmemiş olsa bile ana renkleri bir kez sahiden algılamışsa, görmediklerinin imgelerini, gördüklerine benzeterek bir tür tümdengelimle inşa edebilir."



Şekil 231. Eugene Delacroix. Fas'a yaptığı yolculuğun eskiz defterinden, 1832.

Birbirini tamamlayan renklerin nasıl kullanılacağını anlatan sanatçıları dinlediğimizde oldukça çelişkili görünen iki uygulama olduğunu fark ediyoruz. Bir yandan tamamlayıcı çiftler, karşıtların barışçıl birliğini betimliyor. Nitekim Van Gogh, dört mevsimin ruh hâlini dört çiftle ifade etmeyi düşünmüştü: kırmızı ve yeşil (elma çiçekleri ve baharın taze mısırları), mavi ve turuncu (yaz göğü ve olgun tanelerin altın bronzları), sarı ve mor (sonbahar yaprakları) ve kışın siyah beyazı. Ayrıca 1888'de iki sevgilinin aşkının "birbirini tamamlayan iki rengin birleşimi, karışımı, karşılıklı tamamlanmaları ve yakınlaşan tonların gizemli titreşimi" ile tasvir edilebileceğini yazmıştı.

Lakin aynı Van Gogh, *Gece Kahvesi* tablosunda insanların korkunç tutkusunu kırmızı ve yeşil renklerle ifade etmeye çalıştığını söylemişti. Muhtemelen şiddet ve dehşetin sembolü olarak kırmızı ve yeşilin karşıtlığını sık sık kullanan Delacroix'ten etkilenmişti. Aslında Van Gogh, Delacroix'in *Genezareth Gölü'ndeki İsa*'sını şu şekilde tarif eder: "Soluk limon sarısı halesiyle uykudaki [Hz.] İsa, yükselen, ta çerçeveye kadar

yükselen ürkütücü zümrüt denizinde, korkmuş müritleri tarafından oluşturulan dramatik bir eflatun, kasvetli mavi ve kan kırmızısı bir ortamda ışık saçıyor."

Aynı aracın bu kadar farklı iki uygulaması arasındaki çelişki, tamamlayıcılıkla elde edilen tamamlamanın yalnızca azami kontrastı değil, aynı zamanda karşılıklı nötrleştirmeyi de içerdiğini hatırlarsak, daha az kafa karıştırıcı görünecektir. Renklerin geniş alanları karşı karşıya getirildiğinde kontrast en belirgin hâliyle kendini gösterir. Aynı renkler, örneğin noktacı resimlerin fırça darbelerinde olduğu gibi, çok küçük dozlarda bir araya getirildiğinde veya onlara uzaktan bakıldığında, birbirine eklene eklene gümüş grisinde birleşir.

Pek çok nazik adımda kendini gösteren yaşamsal güçlerin çeşitliliği, kontrasttan ziyade zenginlik üretir. Renkler, büyük karşıt kamplara bölünmek yerine resmin her bir alanında toplam yelpazelerini sergiler. Ortaya çıkan genel grilik, hayat yüklü ama dingindir. Kurt Bade şöyle yazar: "Büyük ustaların son dönem eserlerinde her duygusal hususiyet, tüm karşıtların birlikteliğiyle ortadan kaldırılır. Bu tür resimlerde ne zarafet, ne azamet, ne ihtişam vardır. Her şeye sahiptirler ama her türlü sınırın ötesine geçerler. Bu son dönem eserlerinde ayrıntılar çözülür, melodiler dağılır ve hatta ortalama yaşamın başarıları; yani berraklık, zenginlik, renk güzelliği kaybolur. Sonuçta etki ve tepkinin, maneviyat ve maddenin, yüzey ve uzamın, renk ve çizginin nihai yalınlığı kalır. Artık hiçbir şey kendi başına olmadığı gibi baskın da değildir."

Birbirini tamamlayan çiftlerin karşıt ilişkisi, Denise Levertov'un *A Vision* adlı şiirinde güzelce ifade edilmiştir. Söz konusu şiirde biri kırmızı, diğeri yeşil kanatlı iki melek birbirlerinin eksikliğinin açığa çıkması tehdidini sezdikleri için "münakaşanın eşiğinde duraksarlar." İkisi de şu dizelerde anlatılanları görünce münakaşa çözülür:

diğerinin melek kanatlarında,
büyük meleklere özgü o akıl kanatlarının içine uçtu,
zihinsel sevgi denen akıl,
yani kırmızının mükemmelliğini anlayan,

güçlü gövdeleriyle maviler ve yeşiller arasında sıçradı,
ve aşağıda kehribar sarısının arasında safir mavisini aydınlattı,

böylece iki melek de görülmedik tuhaf renklerle
yanardöner hâlde birbirini seyre daldı
ve keşfedici duraksamaları
ve konuşmaları, sessizce mükemmelliği paylaşmaları

zıtlara doğru bir büzülme olmadı asla

ve göksel enginlikte özgür kaldılar,
melekler olarak kaldılar ama rüya gören melekler,
biri diğerinin gizemleriyle dolu hâlde.

Göz kendiliğinden tamamlayıcı renkleri bulup birbirine iliştirdiğinden, bu renkler genellikle bir resim içinde aralarında mesafe bulunan alanlar arasında bağlantılar kurmak için kullanılır. Öte yandan güçlü bir tamamlayıcı ikili veya üçlü, o kadar müstakil ve kendi kendine yeterli olma eğilimindedir ki yalnızca bir resmi bir arada tutmaya yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda bir kompozisyon sorunu da ortaya çıkarır. Bir bağlama kolayca uymayan ve bu nedenle kendisine genellikle merkezî veya açıkça izole edilmiş bir konum verilen mükemmel dairesel şekil gibi tamamlayıcı örüntü de kendini daha büyük bir renk şemasına ancak zorlukla tabi kılar. O nispeten bağımsız bir alt bütün olarak veya etrafında başka renk değerlerinin düzenlendiği merkezî bir çekirdek ya da tema olarak en iyi şekilde işlev görür.

Son olarak, birbirini tamamlayan çiftlerle elde edilen tamamlama, ressamlar arasındaki renkçilerin, meyve veya insan vücudu gibi nesnelerin üç boyutlu hacmini daha belirgin hâle getirmelerine yardımcı olmuştur. Bir yanda nesnelerin yerel renkleri, diğer yanda ışık ve gölge sanatının [*chiaroscuro*] getirdiği ışıklar ve gölgeler arasındaki garip rekabetin, Batı resminde renkli gölgelerin ortaya çıkmasıyla çözüldüğünü belirtmiştim. Rubens veya Delacroix'in eserlerinde bu teknik, yalnızca yerel renklendirmeyi ve aydınlatmanın parlaklık değerlerini aynı araçla işleyen birleşik bir temsil ortamı yaratmaya hizmet etmez; aynı zamanda resimsel bir nesnenin yuvarlaklığını gayet inandırıcı bir yolla şekillendirir. Tek renkli gölgeleme, hacmi grinin tonlarıyla ifade etmede kesinlikle etkilidir. Ancak renkçilerin, bir uyluğun veya elmanın aydınlık alanındaki pembeyi, gölgedeki yeşilin karşısına koyarak veya sarı ışıkla eflatun karanlığı beraber

kullanarak yaptıkları gibi, gri tonlama ışık ve karanlığın karşıt kutuplarını keskin kontrast oluşturan iki renkle gösteremez. Ayrıca, tamamlayıcı renk çiftinin eksiksizliği, nesnenin sınırlarını onaylarken gri tonlama âdeta sınırsızdır: Nesnede tonlama için kullanılanlardan daha parlak bir beyaz ve daha koyu bir gölge olabilir, bu nedenle gölgelendirme yoluyla modelleme, hacme nihai kesinliğini kazandırmaz.

Azami oranda kontrast oluşturmak için tamamlayıcı renkler gerekse de birbirini dışlayan tonlar da sunan mavi ve sarı gibi başka karşıtlıklar da vardır. Saf mavide sarı, saf sarıda mavi yoktur. Bu nedenle bu iki renk, farklarını düzgün, hatta keskin bir şekilde belli eder. Bununla birlikte, renk sisteminin sınırlı bir bölümünde yer aldığı için böyle bir karşıtlıkta hakiki bir kutuplaşma yoktur. Her iki renk de aynı kısmi ifadeye sahiptir: Belki mavi ve sarıda metalik bir soğukluk veya kırmızı ve mavide tatlı bir sıcaklık... Daha önce herhangi bir renkte tek taraflı bir hava olduğunu öne sürmüştüm. Tek taraflı bir hava, aynı şekilde ana renklerden birini dışlayan bir palete dayanan bir resmi sarar. Rembrandt'ın son dönem eserlerinde mavinin bulunmayışı, insan deneyimini belli bir mizaç aracılığıyla sunar.

Renk Etkileşimi

Renklerin şaşırtıcı değişkenliğinden daha önce bahsetmiştim. İki farklı bütünde aynı parçanın aynı şey olmadığının en etkileyici kanıtıdır onlar. İki farklı bağlamda aynı renk, aynı renk değildir. Nitekim John Ruskin ressamları şöyle uyarmıştı: "Çalışmanızdaki her renk, başka yerlere eklediğiniz her dokunuşla değişir; öyle ki bir dakika önce sıcak olan renk, başka bir yere daha sıcak bir renk koyduğunuzda soğur ve bıraktığınızda uyumlu olan renk, yanına başka renkler koydukça uyumsuz hâle gelir." Bu aşırı kararsızlık ve karşılıklı bağımlılık nedeniyle psikolojik deneylerde rastgele izole edilmiş renk dizilerinin veya çiftlerinin deneklere sunulduğunda kaotik sonuçlara yol açması şaşırtıcı değildir. Öte yandan araştırması bu belirsizliği en açık şekilde ortaya çıkaran Johannes von Allesch'in, herhangi bir rengin doğurganlığının veya değişkenliğinin bir bağlama oturtulduğunda azaldığını belirtmesi önemlidir. Burada bir kez daha resimsel bir kompozisyonun düzeninin, her bir rengin niteliğini dengeleyerek onu, sanatsal ifadenin geçerli olabilmesi için gerektiği kadar açık hâle getirdiğini vurgulayalım.

Bu da bir rengin niteliğinin bizatihi rengin kendisinde bulunmadığı, kurduğu ilişki tarafından tesis edildiği anlamına gelir. Tıpkı bir kemerin taşlarının birbirini yerli yerinde tutması gibi, her rengi diğerlerinin tümünün desteğine bağımlı kılan bu karşılıklı başkalaşımın farkındayız. Ancak taşlar birbirlerinin ağırlığını fiziksel olarak dengelerken, etkileşim hâlindeki renklerden oluşan ağ yalnızca göz tarafından yaratılır ve bu öznellik -şekillerin sağlam nesnelliğinden epey farklı olan- onlara hayalet niteliği kazandırır. Nitekim Kandinsky *Hatırat*'ında şöyle yazmıştı: "Herhangi bir geniş yüzeyin kendi başına büyülü bir yanı olmadığını ve böyle herhangi bir yüzeyin paletten kaynaklandığını hemen açığa vurduğunu gördüm; öyle ki onun paletteki kaynağı ilk izlenimde inanılmaz görünüyordu."

Etkileşim olguları arasında en öne çıkanı elbette renk kontrastıdır. İlkenin klasik formülasyonu, Fransız kimyager ve Gobelin halıcılık işlerinin yöneticisi Michel Eugene Chevreul tarafından yapıldı. Kendisi eş zamanlı kontrastı şu şekilde açıklamıştır: "Şayet bir kişi; aynı anda, farklı parlaklıkta fakat aynı renkte veya aynı parlaklıkta ya da farklı renkte iki alanı yan yana yani birbirinin sınırında görürse göz (alanların çok büyük olmaması koşuluyla) ilk durumda rengin yoğunluğuna, ikinci durumdaysa yan yana duran iki rengin optik kompozisyonuna dayanan değişiklikler gözlemler."

Renk kontrastının etkisi fizyolojik tamamlayıcılık yönünde işlediğinden zaten var olduğu yerde, örneğin mavi ile sarı arasındaki ilişkide, kontrastı artırır ya da renkleri makul ölçüde ona yakınsayarak bu tür tamamlayıcılık yönünde değiştirmeye hizmet eder. Von Allesch, yeşilimtırak sarı ve kırmızımtırak sarıyla deneyler yaptı; bu renklerin karışımları o kadar seyreltiktir ki ayrı ayrı incelendiğinde her iki renk de saf sarı gibi görünürdü. Bir araya geldiklerinde bariz yeşilimtırak ve kırmızımtırak görünerek ve muhtemelen daha önce bahsettiğimiz "Baskın Olanın Benzerliği" etkisindekine benzer türde bir çatışma yaratarak farklılıklarını belli etme eğilimindeydi. Ancak ikisinin arasına üçüncü bir ara renk sarı konulduğunda kontrast azalır ve genel görünüm daha birleşik bir sarıyı gözler önüne serer. Bu tür benzeyiş etkileri, örneğin bir resimdeki güçlü kırmızı bir alan, etrafındaki renklerde ince kırmızı bileşenleri ortaya çıkardığında da gözlemlenir.

Renk kontrastı çok ilgi çekmiş ve Josef Albers'in *Interaction of Color* [Renk Etkileşimi] adlı kitabında gayet iyi anlatılmıştır. İki algısal mekanizmanın çatışması, birinin diğeri olmadan düşünülmemesini zorunlu

kılsa da karşı etki yani *benzeşim* oldukça ihmal edilir. Algısal örüntüler mevcut olan en net düzenlemeye yöneldiğinden renklerin konfigürasyonu, verili uyarım bilgisine hangisinin daha yakın olduğuna bağlı olarak ya kontrast ya da benzeşim yönünde olacaktır. Şekillerdeki değişiklikleri tanımamıza yarayan keskinleştirme ve düzleştirme kavramlarını da bu noktada kullanabiliriz.

Benzeşim, renklerin eklemeli kombinasyonuyla yakından ilintilidir. Birbirine komşu renkler yeterince benzer olduğunda veya renkleri taşıyan alanlar yeterince küçük olduğunda renkler kontrastı vurgulamak yerine birbirine yaklaşacaktır. Jameson ve Hurvich, bu olgunun en azından bazı yönlerini açıklayan bir fizyolojik teori öne sürdüler. Bu araştırmacılar, retinadaki mikroskobik ölçüde küçük reseptörlerin tek başına hareket etmediklerini, her birinin çok sayıda reseptörün çalışmasını birleştiren ve bir birim olarak münferit bir gangliyon hücresine rapor eden reseptör (alıcı) alanların bileşenleri olarak hareket ettiklerini bizlere hatırlatıyorlar. Her bir alan içinde reseptörler karşıt tepki verir; merkezî alanda ışığın yoğunluğuna ve rengine tepki pozitiftir, çevredeki reseptörlerdeyse negatiftir. Bu reseptör alanları nispeten küçük olduğunda hatırı sayılır genişlikteki uyarım alanları arasında keskin bir ayrım yapar ve aralarındaki kontrastı vurgular.

Uyarım alanları küçük olduğunda, örneğin noktacı bir tabloda göze çarpabileceği gibi ince taneli bir nokta deseni oluşturduklarında, çözünürlük olmayacak ve sonuç hakiki bir eklemeli karışımı olacaktır. Öte yandan birimler biraz daha büyük olduğunda reseptör alanlarının genişliğinin değişmesi nedeniyle benzeşim olgusu (bazen Bezold Yayılma Etkisi olarak adlandırılır) meydana gelebilir. Bazı reseptör alanları diğerlerinin altı katından daha geniştir. Sonuçta, daha dar alanlar, değişik renklerdeki alanlar arasındaki farkı gösterecek kadar ayırt edici olurken daha geniş alanlar, farklı alanları kapsayacak ve böylece eklemeli etkileşim yoluyla aralarındaki parlaklık ve renk farkını azaltacaktır.

Renkler arasındaki ilişkiler, doygunluk ve parlaklığa atıfta bulunulmadan yeterince açıklanamaz. Deneyler, rengin farklılığının tondan çok parlaklığa bağlı olduğunu göstermiştir. Örneğin Susanne Liebmann, tamamen eşit parlaklığa sahip yeşil bir arka plan üstüne kırmızı bir figür konduğunda sınırların akışkan, yumuşak ve pelteli hâle geldiğini saptamıştır. Bu durumda şekil-zemin ayrımı ortadan kalkar, nesneler maddi-

likten sıyrılır ve uzaklık farklılıklarını ayırt etmek zorlaşır. Şekil erime eğilimi sergiler, yıldızların noktaları kaybolur, üçgenler yuvarlak hâle gelmiş görünür, nokta dizileri birleşir. Bu nedenle ressamların genellikle farklı renkleri farklı parlaklıklarla takviye etmeleri şaşırtıcı değildir. Komşu bölgeler arasındaki ayrımı yalnızca renklendirmeye havale ettiklerinde çoğunlukla benim çatışma veya karşılıklı itme dediğim şeye bel bağlarlar. Örneğin, yaklaşık aynı parlaklık ve doygunluğa sahip kırmızımtırak mavi bir kaplamanın bitişiğinde mavi-yeşil bir arka plan olabilir. Bu durum, renkler arasındaki en etkili ayrımın çatışmadan kaynaklandığı görüşünü doğruluyor görünecektir.

Matisse ve El Greco

İki resimdeki renk şemalarının kısa bir analizi sentaks ilkelerimizden bazılarını açıklamaya hizmet edebilir. Birinci örneğimiz, Matisse'in bir manzara içinde üç kadını gösteren *Lüks, Dinginlik ve Keyif* isimli tablosudur. Figürlerden ikisi yakın ön planda, üçüncüsü daha geride. Hafif bir örtüşme, öndeki figürleri birbirine bağlıyor ve aynı zamanda onların uzamsal ilişkisini tanımlıyor. Üçüncü figür daha küçük, fakat derinlik farkını önemsiz göstermek için bu figür için örtüşmeden uzak durulmuş. Aynı renkler, üç kadını da aynı düzleme yerleştirme eğiliminde. Çevre üç ana alana ayrılmış: beyaz örtülü turuncu ön plan, ortada yeşil su ve hafif eflatun gökyüzü, beyaz bulut ve biri mavimtırak kırmızı, diğeri turuncu olan iki dağ. Şu hâlde, üst ile alt arasında bir tür renk simetrisi var. En yakın ön plandaki beyaz giysi, en uzak arka plandaki beyaz buluta karşılık gelir; turuncu her iki alanda da görünür; keza çıplak vücutların sarısı da öyle. Bu simetrinin hemen hemen merkezi çiçek buketiyle gösterilir. Küçük kadının tüm şaşırtıcı enerjisini ve konsantrasyonunu resmin eksenini elinde tutmak için harcadığını düşünmeden edemiyoruz. Buket küçük ama dikkat çekiyor çünkü şekli bir dairenin sadeliğine sahip ve resimde benzersiz olan saf lacivertle ana hatları çizilmiş. Buket, uzun figürün göbeğine paralel, dolayısıyla bu figürün merkezinin genel kompozisyonun simetri eksenini oluşturmaya yardım ettiğini açıkça ortaya koyuyor.

Simetri, şeklin üst üste bindirmeleriyle yaratılan manzaranın derinliğini dengelemeye yarıyor. Toplam uzam genişliğinin uç noktalarındaki iki beyaz, aynı düzlemde uzanma ve böylece üç boyutlu genişliği sıkıştırma eğilimindedir. Turuncu alanlar da aynısını yapıyor. Üç sarı figür, tüm manzarayla örtüşüyor ve onun önünde yer alıyor. Fakat onlar parlaklık değerlerinin dağılımıyla uzamsal bağlama geri döndürülüyor. Resimdeki en parlak noktalar olan iki beyaz alan öyle güçlü bir çıkıntı yapıyor ki nispeten daha koyu olan insan figürlerini uzaklık ölçeğindeki bir yere geri taşıyor ve onları en parlak tonlarla en koyu tonlar arasına hapsediyor.

Beyazlar ve küçük siyah ve mavi noktalar dışında resimde saf ana renk yok. Vücutların sarısı kırmızımtırak bir renk tonuyla ısıtılmış. Üç figür tarafından kompozisyonun baskın rengi olarak belirlenen sarı, turuncu ve yeşilin içinde de bulunuyor ama muhtemelen gökyüzünde ve mavimtırak kırmızı dağda yok. Böylece sol üst köşede ortak renk unsuru, gökyüzünde zayıf ve figürde bariz soluk olmasına rağmen kırmızıyla sınırlı. Esasen bu alandaki renkler birbirini dışlayacak kadar farklı.

Tıpkı sarının arka plan manzarasının üst köşesinden dışlanması gibi, en açık şekilde gökyüzünde ifade edilen ve mavimtırak kırmızı dağda ve yeşil suda bulunan mavi, resmin alt kısmında yoktur. Bu iki renk, ortadaki yeşilde dengeli bir oranda buluşuyor. Yegâne renk çatışması, dağın sarı kırmızısı ile yanındaki mavi kırmızı arasında meydana geliyor gibi görünüyor (Baskın Olanın Benzerliği). Bu çatışma, genel kompozisyondaki işleviyle onaylanıyor mu; yoksa çözülmemiş bir sorun mu?

Neredeyse dışlayıcı bir ayrımın tek örneği, daha önce de söylediğim gibi, gökyüzü ile sarı yüz ve omuzlar arasında görülüyor. İşte burası aynı zamanda en büyük derinlik aralığı. Figürler, sarı ve bir dereceye kadar kırmızının paylaşıldığı resmin alt kısmındaki manzarayla birbirlerine iyice bağlanıyor. Diz çökmüş figürün saçları portakal rengine bile bürünüyor. Orta planda daha fazla ayrım söz konusu. Vücutlar ve su, ortak ana renk olarak sarıyı içeriyor ama tenin kırmızımtırak karışımı ve yeşilde bulunan mavi, birbirini dışlamayı vurguluyor. Küçük figürün siyah saçları ve buketin renkleri, kopukluk hissine katkıda bulunuyor. Ayrılık sol üst köşede doruk noktasına ulaşıyor. Öte yandan baş ve omuzlarla gökyüzü arasındaki uzamsal sıçrama, insan derisinin kırmızımtırak sarısının gökyüzünün menekşe mavisini neredeyse tamamlamasıyla telafi ediliyor. Renkler

güçlü bir yarık yaratır ama aynı zamanda birbirlerini tamamlamalarının uyumuyla yarığı doldurur.

İkinci bir örnek olarak El Greco'nun *The Virgin with Santa Inés and Santa Tecla* tablosunu seçtim. Kompozisyonun temel iskeleti simetriktir. İki yanında birer meleğin durduğu Bakire Meryem, resmin üst yarısının ortasını kaplar; iki aziz alt yarıda karşı karşıya durmaktadırlar. Bununla birlikte şekillerin temel simetrisi, birazdan bahsedeceğim sapmalarla canlandırılmıştır. Bakire Meryem ve çocuğun hareketleri eğimli bir eksen oluşturur. Sağ üstten sol alta doğru eğim, bulutlardaki figürü doğrudan soldaki azize bağlar. Bu bağlantı, Bakire Meryem'in mantosunun solda yukarı bakan ve eliyle candan bir jest yapan kadının başıyla yakın temasıyla iyice vurguluyor. Buna karşılık, sağdaki kadın merkezdeki figürden daha uzakta, gözleri düşüncelere dalmış gibi yere bakıyor ve eliyle kendini işaret ediyor.

Resmin renk şeması, kompozisyonun motifini yansıtıyor. Bakire Meryem'in müstakil oval şekli, çocuk [Hz.] İsa etrafında bir tür merkezî simetri oluşturan dört ana bölüme ayrılmıştır. Mavi mantosunun iki parçası karşı karşıya gelmiş, kırmızı elbisesinin parçaları da öyle. Mavi ve kırmızı, birbirinden bariz farklıdır ama aynı zamanda kırmızı biraz mavimtırak ve mavi biraz kırmızımtırak olduğu için benim yapısal tersine çevirme dediğim şey gereği birbiriyle bağlantılıdır. Meryem'in renk aralığı kırmızı ve mavi alanlar içinde tutulmakta, bu nedenle tamamlanması gerekir. Eksik sarı, çocuğun saçından sağlanır. Çocuk, yalnızca merkezî konumu nedeniyle değil; aynı zamanda ana renkler üçlüsünü oluşturmak için gereken renge sahip olduğu için anahtar rol oynar.

Meryem'in ayaklarının dibindeki dört çocuk meleğin sarı saçları, soldaki azizin sarı paltosu ve saçı, hurma dalı ve aslanla renk benzerliği dolayısıyla ilintilidir. Meryem'in mantosunun mavisi mavi kollukla pekiştirilir. Üstteki figürün mavi ve kırmızısı birbirine eklenerek moru oluşturur; alttaki figürün mavi ve sarısı yeşilin bileşenleridir; mor ve yeşil birbirini tamamlar. Ortadaki figür ile soldaki kadın arasındaki kolay birlik bundan kaynaklanır. Bunu sağdaki kadının turuncu mantosu ile Meryem'in mor şeması arasındaki uyumla karşılaştırın. Her ikisinde de baskın olan kırmızı, kırmızı-mavi ve kırmızı-sarı ölçeklere bölünüyor; bu çatışmanın yarattığı engel, gözün iki figür arasındaki aralıkta kaymasını engelliyor.

Orijinal resimde, soldaki sarı mantonun gölgelerinde, sağdaki mantonun turuncu kırmızısıyla gerçek bir çatışmayı önlemeye yetecek kadar altın rengi var. Tıpkı öndeki iki elin teması, diğer iki elin paralelliği, iki kadın grubunun simetrik şekli ve aslan ve kuzunun barışçıl krallık temasının, bütün bunların yatay bağı güçlendirmesi gibi, göz iki rengi yapısal ters çevirme yoluyla birbirine bağlayabilir.

Özetle, El Greco'nun resminin alt yarısında şekil ve rengin, dinsel tutumun iki birleşik veçhesinde; ilham ve tefekkürde, alma ve aracılık etmekte, inayete bağlılığı ve irade özgürlüğünü temsil etmekte birleştiğini görüyoruz. Eserin genel simetrisi, iki taraflı insani tutumun karşıtlığını, tanrılık ile kulluğun, yüce hâkimiyet ile yeryüzünde boyun eğişin büyük ahengine uygun hâle getirir.

Renge Gösterilen Tepkiler

Renklerin güçlü bir ifade taşıdığını kimse inkâr etmez ama böyle bir ifadenin nasıl oluştuğunu da kimse bilmez. Elbette, ifadenin çağrışımlara dayandığı yaygın kabul görür. Kırmızının heyecan verici olduğu söylenir çünkü bize ateşi, kanı ve devrimi hatırlatır. Keza yeşil, doğanın canlılık veren düşüncesini çağrıştırır ve mavi, su gibi soğuktur. Ancak çağrışım teorisi burada diğer alanlarda olduğundan daha fazla aydınlatıcı değildir. Rengin etkisi, yalnızca öğrenme yoluyla algıya bağlanan bir yorumun ürünü olamayacak kadar doğrudan ve kendiliğindendir.

Öte yandan, rengin etkisini açıklayabilecek türden bir fizyolojik süreç hakkında önerebileceğimiz bir hipotezimiz bile yok. Güçlü parlaklık, yüksek doygunluk ve uzun dalga titreşimine sahip renkler heyecan yaratır. Parlak, saf bir kırmızı, hafif, grimtırak bir maviden daha etkilidir. Ancak yoğun ışık enerjisinin sinir sistemine ne yaptığı veya titreşimlerin dalga boyunun neden önemli olduğu hakkında hiçbir bilgimiz yok. Bazı deneyler, bedenin renge tepki verdiğini ortaya koymuştur. Féré, "maviden (en az), yeşil, sarı, turuncu ve kırmızıya doğru uzanan sırada" renkli ışığın kas gücünü ve kan dolaşımını artırdığını saptadı. Bu tespit, bu renklerin etkilerine ilişkin psikolojik gözlemlerle uyumludur. Fakat burada algısal deneyimin ikincil bir sonucuyla mı; yoksa ışık enerjisinin motor davranış

ve kan dolaşımı üzerindeki daha doğrudan sinirsel etkisiyle mi karşı kaşıya olduğumuza dair kesin bir bilgi yok.

Aynı şey, nöroloji uygulamalarında, örneğin beyinciğinde hastalığı olan bir hastanın kırmızı bir elbise giydiğinde denge duyusunun bozulduğunu, başının döndüğünü ve düşme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını saptayan Kurt Goldstein'ın gözlemleri için de geçerlidir. Hastanın bu belirtileri yeşil giydiğinde kaybolmaktadır. Goldstein takip edilmeyi hak eden deneylerle bu olguyu incelemiştir. Benzer beyin kusurları olan hastalardan kollarını öne doğru uzatarak renkli bir kâğıda bakmalarını istemiştir. Kollar yatay bir panoyla gözlerden gizlenmiş; hasta, sarı bir kâğıda baktığında kusurlu beyin merkezi tarafından kontrol edilen kolları orta hattan yaklaşık 55 santimetre sapmıştır. Sapma kırmızı için 50 cm, beyaz için 45 cm, mavi için 42 cm, yeşil için 40 cm'dir. Hasta gözlerini kapattığında sapma 70 santimetre olmuştur. Goldstein, uzun dalga boylarına karşılık gelen renklerin geniş çaplı bir reaksiyona yol açtığı, kısa dalga boylarının ise daralma yarattığı sonucuna varmıştır. "Bütün organizma, (...) farklı renklerle dış dünyaya doğru salınır veya ondan çekilir ve organizmanın merkezine doğru yoğunlaşır."

Bu fiziksel tepki, Kandinsky'nin renklerin görünümüne ilişkin açıklamalarıyla paraleldir. Nitekim sarı bir dairenin "izleyiciye belirgin bir şekilde yaklaşan merkezden dışarıya doğru bir yayılma hareketini" sergileyeceğini iddia etmiştir; mavi bir daireyse "eş merkezli bir hareket geliştirir (kabuğunda saklanan bir salyangoz gibi) ve izleyiciden uzaklaşır."

Sıcak ve Soğuk

Çeşitli renkleri genel ifadesel nitelikleri açısından gruplamak için neredeyse hiç girişimde bulunulmamıştır. Sıcak ve soğuk renkler arasındaki ayrım fevkalade yaygındır. Sanatçılar bu terimleri kullanır ve bu renklere yapılan atıflar renk teorisi üstüne yazılmış kitaplarda bulunur. Ancak öznel izlenimlere dayanan kabataslak açıklamalar bizi fazla uzağa götürmez. Bu noktada Von Allesch'in deneysel gözlemleri, yaptığı kısa göndermelerden anlaşıldığı kadarıyla kesin olmayan sonuçlara yol açmış görünüyor. Bu koşullar altında ben kendi görüşümü ortaya koyabilirim. Bu görüş sistematik olarak test edilmemiştir ve basbayağı yanlış olduğu ortaya çıkabilir ama en azından içten bir çabanın ürünü.

Saf ana renklerin ne sıcak ne de soğuk olduğu söylenemez. Saf kırmızı, eşit doygunluktaki saf maviden bariz daha mı sıcaktır? Saf sarı soğuk mu, sıcak mı? Ancak bir renk karışımına uygulandığında sıcaklık niteliği daha anlamlı görünmektedir. Mavimtırak sarı veya kırmızı, soğuk görünme eğilimindedir, keza sarımtırak kırmızı veya mavi de öyle. Buna mukabil, kırmızımtırak sarı veya mavi sıcak görünür. Benim görüşüm, ana rengin değil de onun yöneldiği rengin etkiyi belirlediği yolundadır. Bu görüş, kırmızımtırak mavinin sıcak, mavimtırak kırmızının soğuk görünmesi gibi beklenmedik bir sonuca yol açacaktır. Johannes Itten, birbirini tamamlayan kırmızı turuncu ve mavi yeşil çiftini sıcaklık kutupları olarak belirlemiştir. Bu, kırmızı bir karışımın rengi ısıtacağı, mavinin bir tonunun onu soğutacağı yönündeki gözlemimizi destekler. Eşit oranda dengelenmiş iki rengin karışımları, etkiyi net bir şekilde göstermese gerek. Her ne kadar sarı ve mavinin karışımı soğuğa en yakın karışım olabilse de... Kırmızı ve mavi veya kırmızı ve sarının dengeli karışımları nötr veya belirsiz olma eğilimi sergileyebilir.

Renklerin kararsızlığı sıcaklıklarını doğal olarak etkileyecektir. Bir renk, komşularının tonlarına tepki olarak tonunu değiştirdiği gibi sıcaklığı da değişebilir. Keza parlaklık ve doygunluğun da söz konusu olgu üstünde bir etkisi olabilir. Albers'in renk çemberinde, soğuk ve sıcak alanlar, karanlık ve aydınlık alanlarla kabaca örtüşür ve Itten soğuğu gölge olmakla, sıcağı ise güneşli olmakla ilişkilendiriyor.

Şayet benim yaklaşımım geçerliyse daha genel anlamda renklerin ifadesel niteliklerine uygulanabilir. Belki de bir renge karakterini veren baskın renk tonu değil, onun "dertleri"dir.* Saf ana renklerin, karışımların dinamik niteliklerinden yoksun olduğunu belirtmiştik; onlar, ifade açısından da daha nötr olabilirken başka bir renge yönelerek dinamik gerilim etkisi yaratan bir renk daha ifadeli olabilir. Kırmızımtıraklık, sarımtıraklık ve mavimtıraklık, başka bir rengi kendi temel karakterinden uzaklaştırarak onsuz hiçbir ifadenin mümkün olmadığı gerilimi üretebilir. Burada öne sürülen görüşler, deneyle doğrulanmayı beklemektedir.

Son olarak, renkleri tanımlamak için sıcaklık duyumlarını kullanma alışkanlığı üstüne biraz kafa yoralım. Burada ortak payda nedir? Bir gülün koyu kırmızısını algıladığımızda sıcak bir banyoyu veya yaz sıcağını neredeyse hiç hatırlamayız. Doğrusu renk, ısı uyarımı tarafından da tetiklenen bir reaksiyona neden olur ve "sıcak", "soğuk" sözcükleri renkleri

tanımlamak için kullanılır. Çünkü ifade edilen söz konusu nitelik ısı alanında en güçlü ve biyolojik olarak en hayati karşılığını bulur.

Nesneden kaynaklanan bir niteliği ve bu niteliğe verdiğimiz tepkiyi tarif ediyoruz. Deneyimin algısal olması gerekmez. Ayrıca soğuk bir insandan, sıcak bir karşılamadan, hararetli bir tartışmadan söz ederiz. Soğuk bir insan bizi geri çeker. Zarar verici bir güce karşı kendimizi savunuyormuşuz gibi hissederiz, gardımızı alıp kapıları kapatırız. İçimiz rahat değildir, düşüncelerimizi ve tepkilerimizi açığa vurmakta zorlanırız. Sıcak bir insan, içimizi açan kişidir. Ona doğru çekiliriz, vermemiz gereken her şeyi özgürce açığa vurmaya istek duyarız. Fiziksel soğuğa veya sıcağa tepkilerimiz açıkça benzerdir. Aynı şekilde sıcak renkler bizi kendilerine davet eder, soğuk renklerse iter. Sıcak renkler dışa dönüktür, soğuk olanlarsa geri çekilir. Sanatçının amaçları doğrultusunda, elbette her ikisi de hoş karşılanır. Onlar farklı tepkiler gerektiren gerçekliğin farklı yanlarını ifade eder.

Renklerin ifadesini buraya kadar anlatılanların ötesinde irdelemek isteseydik çeşitli sanatçılar, yazarlar ve uygarlıklar tarafından belli renklere atfedilen nitelikler hakkında bilgi vermemiz gerekirdi. Bu kitabın önceki baskısında bu tür atıflardan örnekler vermiştim. Eğlenceli bir konu bu ve Goethe ya da Kandinsky'nin kırmızı ya da sarının karakterine ilişkin gözlemleri şiirsel bir cazibe taşıyor. Ancak böyle anekdotlarla yeterince iyi bir amaca hizmet edilmiş gibi görünmüyor. Her şeyden önce bu nitelendirmeler, kişisel veya kültürel faktörlerle o kadar yoğun örtüşüyor ki pek de genel bir geçerlilik iddiası taşımıyorlar. Kandinsky, Bauhaus seminerinde sarı rengin üçgene, mavinin daireye ve kırmızının kareye benzediğini söylediğinde, kişisel bir izlenimden daha fazlasını mı dile getiriyordu? Sarı, Çin'de imparatorluğun görkemini ama Avrupa Orta Çağ'ında utancı ve küçümsemeyi sembolize ediyor. Goethe'nin sandığı gibi Çinlilerin altın sarısından söz ederken hayat kadınlarının ve zulüm gören Yahudilerin renginin bayağı yeşilimtırak bir tona sahip olduğundan emin olabilir miyiz?

Gözün ne gördüğünü belirleyen biçimsel faktörleri algılanan nesnede araştırmaksa renk yapısının faktörlerini en azından kabataslak incelediğimizi iddia edebiliriz. Ancak şeklin ifadesi ile ilgili bölümde yaptığım gibi belli şekillere bürünen ruh hâlleri üstüne uzun değerlendirmelerde

---

Yazar burada Geothe'nin bir sözüne atıfta bulunuyor: Bkz, s. 203. (ç. n.)

bulunmaktan kaçınacağım ve burada renk tercihi olgularını tekrarlamayacağım. Şekil söz konusu olduğunda, biçimsel özellikleri büyük bir kesinlikle analiz edebiliriz. Bu nedenle, şekillerin neye benzediğiyle neyi ifade ettiği arasındaki analojiler nispeten güvenilir bir şekilde incelebilir. Buna göre, sanat tarihçilerinin yaptığı gibi, eğer Raphael'in şekillerinin Dürer'inkinden neden farklı olduğunu sorsaydık, nispeten sağlam bir zeminde olurduk. Ama renk söz konusu olduğunda, yüzyılımızın ilk yıllarında Picasso'nun neden maviyi tercih ettiği hakkında belli belirsiz düşünmekten ya da Van Gogh'un sarı derken neyi kastettiğini bize söylemesinden daha iyisi olabilir mi?

Çeşitli toplumların renk tercihleri üzerine yapılan nicel araştırmaların sayısı çoktur; bunun bir nedeni, pazar araştırmacılarının ilgisini çeken geçici modalarsa diğer nedeni de deneycinin analiz edilmemiş uyarımlara verilen tepkileri, yapısal analiz gerektiren çalışmalara göre daha kolay ele almasıdır. Geleneksel sanat felsefesinde önemli kabul edilen "estetik haz" kavramının, filozoflar tarafından psikologlara empoze edildiği de doğrudur. Kimin hangi renklerden hoşlandığını tespit etmek uygun görüldü. Sonuçlar pek verimli olmadı. Genel geçerliği olan hiçbir şey ortaya çıkmadı. Ayrıca, tercihin sanat üstünde çok az etkisi vardır. Picasso, Christian Zervos'a şöyle demiştir: "Sarışınlara bayılan bir ressam için ne kadar sefil bir kaderdir; meyve sepetine uymadıkları için onları bir resme yerleştirmekten kendini alıkoymak zorunda olmak!"

8

HAREKET

Hareket, dikkate şayan en güçlü görsel cazibedir. Bir köpek ya da kedi, etrafındaki hareketsiz ortamı oluşturan tüm ışıklardan ve şekillerden etkilenmeden huzur içinde dinleniyor olabilir ama herhangi bir şey hareket eder etmez, gözleri o noktaya dönecek ve hareketin gidişatını takip edecektir. Yavru kediler, sanki gözleri ona bağlıymış gibi hareket eden herhangi bir şeyin insafına kalmış gibi görünür. İnsanlar da benzer şekilde hareketten etkilenir. İster yanıp sönen neon tabelalar ister televizyon reklamları olsun isterse de hareketsiz fotoğraf, resim, heykel ve mimariye kıyasla hareketli performansların çok daha popüler çekiciliği olsun, hareketli reklamcılığın etkisinden dem vurmak yeterli olacaktır.

Hayvan ve insanda harekete karşı güçlü ve otomatik bir tepkinin gelişmiş olması anlaşılır bir durumdur. Hareket, çevre koşullarında bir değişiklik anlamına gelir ve değişiklik, tepki vermeyi gerektirebilir. Hareket, tehlikenin yaklaşması, bir arkadaşın veya arzu edilen bir avın ortaya çıkması anlamına gelebilir. Görme duyusu, bir hayatta kalma aracı olarak geliştiğinden görevine kilitlenmiştir.

Olaylar ve Zaman

Şeyler ile olaylar, hareketsizlik ile hareketlilik, zaman ile zamansızlık, varlık ile oluş arasında ayrım yaparız. Bu ayrımlar, tüm görsel sanatlar için çok önemlidir ama anlamları açık değildir. Havaalanını bir şey olarak gö-

rürüz ama uçağın gelişi bir olaydır. Olup bitenler neredeyse her zaman şeylerin faaliyetleridir. Saf, bağımsız eylem nadirdir ama vardır. Wertheimer, stroboskopik hareketle yaptığı deneylerde, gözlemcilerinin belirli koşullar altında algıladıkları şeyin, bir konumdan diğerine hareket eden bir nesne değil, iki nesne arasında gerçekleşen ve ikisiyle de ilgisi olmayan "saf hareket" olduğunu bulguladı. Uzaktaki bir kırlangıcın, uçuş düzenini bir uçağınkinden ayırt ettiğimizde nesne şekilsiz bir noktaya indirgenir ve saf hareketi gördüğümüz söylenebilir; bu, bir müzikal sesin, bir melodinin iniş çıkışları boyunca hareket ettiğini duymaya benzer bir deneyimdir.

Çoğunlukla bize sabit varlıklar olarak görünen nesnelerin ve onlar tarafından gerçekleştirilen eylemlerin yanında yöresinde bulunuruz. Bir konuşmacının jestleri eylemdir ama biyologlar ve fizikçiler ne kadar aksini iddia ederse etsinler, konuşmacının kendisi kalıcı bir şey olarak algılanır. Bir bulut bile bir olay olarak değil, dönüşüm hâlindeki bir nesne olarak deneyimlenir; keza aynı şey değişimin harekete bağlı olmadığı örnekler -kırmızıya dönen bir ıstakoz, yumuşayan bir patates- için de geçerlidir.

Fiziksel olarak her şey ve her olay zamanın içinde konumlanır. Heykelin hava kirliliğine maruz kaldığı günümüzde, mermerin ya da bronzun bile bugünkü hâlini dünkünden ayıran kendi yaşam çizgisi üstünde hareket ettiğini dehşetle fark ediyoruz. Ne var ki heykel psikolojik açıdan zamanın dışındadır. Yayaların ve arabaların heykelin yanından geçerken sergiledikleri türden süreğen meşguliyeti heykelde algılamıyorum. Herhangi bir anda yaya, meydan boyunca yaptığı yürüyüşün belirli bir aşamasındadır. Heykel için farklı anlardaki durumlarının böyle bir karşılaştırması yapılmaz; o "aynı kalmaz" veya "hareketsiz kalmaz". Benzer şekilde, John Keats'in Yunan vazosunda resmedilen figürler de oldukları yerde durmaz. Çünkü bu örneklerin her birinde dekor bir bütün olarak -şehir, oda, vazo- zaman boyutunun dışında algılanır. Ortamda belirli değişiklikler veya eylemler meydana gelebilir. Bunları nasıl tarif ederiz? Onları zaman içinde meydana geliyormuş gibi mi deneyimliyoruz?

Hareketsiz ve hareketli şeyler arasındaki ayrım yeterince açıktır. Ama zamansızlık ve zaman arasındaki ayrım öyle mi? Bir dansçının performansını bir tablonun varlığından ayıran gerçekten de zamanın geçişini deneyimlemek midir? Dansçı, sahne boyunca sıçradığında bu sıçrama esnasında zamanın geçişi deneyimizin en önemli veçhesi olmak bir yana, bir veçhesi midir? Dansçı gelecekten gelip şimdiki zamandan geçmişe mi

atlıyor? Performansının tam olarak hangi kısmı bugüne ait? En yakın saniyesi mi, yoksa o saniyenin bir kısmı mı? Tüm sıçrama şimdiki zamana aitse performansın sıçramadan önceki hangi noktasında geçmiş durmuştur?

Sorular saçma geliyor. Elbette dansçının eylemini bir dizi aşama olarak algılarız. Resimde olmayan bir şey vardır performansta. Fakat performansın gerçekten zamanında gerçekleştiği söylenemez. Bir macera filmindeki şu iki olayı karşılaştıralım. Bir dedektif, helikopterin penceresinden bakıp gangsterin arabasının otoyolda hızla ilerlediğini görür. Adam yan yola mı sapacak, yoksa dümdüz mü devam edecek? Bu epizot, tıpkı dansçının sıçraması gibi gözlemlenen durumun bir parçası olmayan kendi gerilim duygumuzu saymazsak zamanda değil, mekânda gerçekleşen bir olay olarak deneyimlenir. İlgili tüm boyutları mekânsaldır. Şimdiyse kurtarıcının, kurbanın kulübesine doğru koştuğunu görüyoruz. Kötü eylemi önlemek için "zamanında" yetişecek mi? Burada zaman unsuru esastır. Birbirinden bağımsız iki mekânsal sistem, kurtarıcının yaklaşması ve kulübedeki olaylar, yalnızca zaman içindeki konumları dolayısıyla ilişkilidir ve bu, istenen rastlantıya yol açacak veya açmayacaktır.

Bir mağarayı keşfeden bir adamı seyrederken onun ilerlemesini mekânda bir olay olarak deneyimleriz. Mağaranın yeni yerleri peş peşe ortaya çıkar. Fiziksel bir ortamın çerçevesini oluşturduğu böyle bir olay, prensipte böyle bir çerçevenin bulunmadığı başka olaylardan pek farklı değildir. Ateşli bir tartışmada yapılan savlama da bir yol boyunca ilerler ve bir düşünce mantıksal bir sıra içinde bir diğerine götürür. Argümanın adım adım ilerlemesini, mağaranın keşfedilmesinden daha fazla zaman içinde gerçekleşiyormuş gibi algılar mıyız? "Zaman dolmadıkça" ve tartışmanın sonucu merakla beklenmedikçe, hayır.

Şaşırtıcı keşfimizin, sanatsal performansların kavranması açısından ciddi sonuçları vardır. Şurası açık ki bir filmin ya da bir senfoninin yapısını yaratmak ya da anlamak için, tıpkı bir tablonun kompozisyonu gibi, onu bir bütün olarak kavramak gerekir. O bir dizi olarak kavranmalıdır; gelgelelim bu dizi, sonraki aşama bilincimizi meşgul ederken şimdiki aşamanın kaybolması anlamında zamansal olamaz. Burada onun gelişimini, tutarlılığını ve parçalar arasındaki karşılıklı ilişkileri anlamak istiyorsak tüm eserin aynı anda zihnimizde mevcut olması gerekir. Bu sinopsisin nesnesine uzamsal bir yapı deme eğilimindeyiz. O, her hâlükârda eş zamanlılık gerektirir ve bu nedenle de zamansal değildir.

Mozart'a atfedilen ama muhtemelen onun tarafından bu biçimde yazılmamış olan 1789 tarihli bir mektupta, müzikal eş zamanlılık olgusu hayranlık uyandıracak şekilde anlatılır. Bir tema bestecimizin dikkatini çektiğinde, "gittikçe büyüyor ve onu gitgide daha geniş ve açık bir şekilde açımlıyorum ve beste uzun da olsa kafamda basbayağı neredeyse tamamlanıyor, böylece daha sonra güzel bir resme ya da biçimli bir kişiye bakar gibi bir bakışta onu zihnimde çözüyorum ve onu daha sonra serpilip açılacağı tarzda art arda değil de hemen bir bütün olarak hayalimde duyuyorum (*wie gleich alles zusammen*)."

Bir senfoniyi, bir filmi ya da bir dansı gerçekten anlamak için buna çok benzeyen bir şey gerekir. Herhangi bir anda ondan sonra ne olacağını bilemeyebiliriz, ama daha önce duyduklarımızı veya gördüklerimizi bilincimizden atmamalıyız. Yapıt adım adım bir bütün hâline gelir ve biz onun ilerlemesine eşlik ederken kulak veya gözle, doğrudan algıdan kaybolan ama bellekte varlığını sürdüren şeye devamlı geri dönmeliyiz. Zihin bu hâliyle geçmişe asla erişemez. Yalnızca dünün değil, bir saniye öncesinin algıları ve duyguları da gitmiştir. Onlar ancak içimizde kalıntılar yani hafıza izleri bıraktıkları ölçüde varlığını sürdürür. Beyindeki bu izlerin doğası ne olursa olsun, kesinlikle mekânsal eş zamanlılık içinde devam ederler, birbirlerini etkilerler ve yeni gelenlerle değişikliğe uğrarlar. Bir dansın giriş ölçüleri, koreografinin geri kalanını gördükten sonra artık aynı olmaz. Performans devam ederken olan biten şey, basitçe zincire yeni boncukların eklenmesi değildir. Daha önce gelmiş her şey, daha sonra gelenler tarafından sürekli değiştirilir.

Böylece yeni gelen her algı, belleğin uzamsal yapısında yerini bulur. Beyinde her izin bir adresi vardır ama tarihi yoktur. Bir performansın yapısı, onun bizde bıraktığı izlerin etkileşiminden doğar.

İmdi, olayların algılanmasını nesnelerin algılanmasından ayıran şeyin, ilkinin geçen zaman deneyimini içermesi olmadığını, fakat bir olay sırasında, aşamaların birbirini anlamlı tek boyutlu bir sırada takip ettiği düzenli bir diziye tanık olmamız olduğunu anlıyoruz. Olay, düzensiz veya anlaşılmaz olduğunda dizi sadece bir ardışıklığa indirgenir. Ana karakterini kaybeder ve ardıllık bile ancak öğeleri yakın mevcudiyet geçidinde sıkıştırıldığı sürece devam eder. Performans çabuk değişir: Sürekli değişim meydana gelir ama ilerleme olmaz ve belki de çeşitliliğine hayran olmak dışında gösterinin geçmiş aşamalarını hatırlamak için hiçbir neden

kalmaz. Hiçbir zaman bağı bu anlık evreleri birbirine bağlamaz çünkü zaman kendi başına ardıllık yaratabilir ama düzen yaratamaz. Oysa, herhangi bir zaman deneyimi bir tür düzeni gerektirir.

Eş Zamanlılık ve Sıra

İki sanat türü arasındaki farkı açıklamaya çalışıyoruz. Birinde bir kompozisyonun parçalarının onun içinde kavrandığı sıra, eserin kendisi tarafından belirlenirken diğerinde önemli değildir. Biri ressam, diğeri müzisyen olan iki öğrenci arasındaki bir tartışmayı hatırlıyorum. Ressam şöyle demişti: "Bir müzik eserinin parçalarını nasıl bir arada tutabildiğini anlayamıyorum çünkü onlar sana hiçbir zaman aynı anda verilmiyor!" Müzisyen, bunun çok da zor olmadığını kendinden emin bir hâlde dile getirdi ama "benim anlamadığım husus, nereden başlayıp nerede bitireceğinizi ve herhangi bir noktadan sonra nereye yöneleceğinizi bilmeden bir resimde nasıl yolunuzu bulduğunuz!"

İki sanat türü arasındaki fark, hareketlilik ile hareketsizlik arasındaki farkla örtüşmez. Öngörülen bir sırayla, örneğin yazı yazmak gibi soldan sağa okunması gereken resimler vardır. Çizgi romanlar bu türdendir ve on beşinci yüzyılda popüler olan ve anlatılara yer veren bazı resimler de öyle. Bu resimlerde soldan sağa doğru, [Hz.] Havva'nın [Hz.] Âdem'in kaburga kemiğinden nasıl yaratıldığı, ona elmayı nasıl sunduğu, Tanrı tarafından nasıl cezalandırıldıkları ve sonunda melek tarafından nasıl cennetten atıldıkları anlatılır.

Buna karşın, sıralı olmayan hareketli işler de söz konusudur. Bir dans koreografisinin başından sonuna kadar mantıklı bir şekilde ilerlemesi muhtemeldir ama balo salonunda icra edilen vals böyle değildir. Benzer şekilde, belirli bir ruh hâli oluşturmaya yönelik bazı müzik türleri durağandır, başı, sonu veya gelişimi yoktur. Seyyar bir heykelin hareketlerinde ilerleme yoktur. Onun hareketleri eklemli bir dizi öğe içindeki uzamsal ilişkinin çeşitlerini açığa vurur. Çeşitli seviyelerdeki yer değiştirmelerin düzeni ve koordinasyonu şansa bırakılmıştır ve bizim keyif aldığımız şey, öngörülemeyen konfigürasyonların sürprizleridir.

Sıralama ile hareketlilik karıştırıldığında yanlış yorumlar ortaya çıkar. Örneğin, resim ve heykelin müzik ve drama kadar "zaman sanatı" olduğu iddia edilmiştir. Çünkü izleyicinin yapıtın tüm yüzeyinde gözlerini

gezdirmesi ve dolayısıyla parçalarını sırayla algılaması gerekir. Aslında bir resmin düzeni yalnızca uzamda, eş zamanlılıkta söz konusudur. Resim, geri kalan her şeyin ona veya onlara tabi olduğu bir veya birkaç baskın tema içerir. Bu hiyerarşi ancak içerdiği tüm ilişkilerin bir arada var olduğu kavrandığında geçerli ve anlaşılır hâle gelir. İzleyici, resmin çeşitli alanlarını arka arkaya tarar çünkü ne göz ne de zihin her şeyi aynı anda algılayabilir ama incelemenin gerçekleşme sırası önemli değildir. Bakış yolunun, kompozisyon tarafından yaratılan vektörel yönlere bağlı olması gerekmez. Kompozisyonda soldan sağa doğru giden bir "ok", göz ters yönde hareket etse veya basbayağı bir zikzak çizerek ilerlese bile doğru algılanabilir. Resimde konturlar veya renk çatışmasıyla dikilen engeller gözü durdurmaz. Aksine onlar aşılırken fark edilir ve deneyimlenir. Göz hareketleriyle ilgili son zamanlarda yapılan birçok çalışmadan daha önce bahsetmiştim. Bu araştırmalar, tahmin edilebileceği üzere izleyicinin çoğu zaman birincil ilgi alanlarına kilitlendiğini gösteriyor. Ancak bu kilitlenmelerin sırası büyük ölçüde tesadüfi ve alakasız.

Buna karşın, bir oyunda ya da müzik bestesindeyse sıra esastır. Olayların sırasını değiştirmek, eseri değiştirmek ve muhtemelen yok etmek demektir. Sıra izleyiciye ve dinleyiciye empoze edilir; sıraya uyulmalıdır. Tıpkı bir resimde olduğu gibi bir dansta da bir ya da birkaç baskın tema vardır; ancak onların ortaya çıkma sırası, bütün gelişimin belirli aşamalarına bağlıdır ve farklı anlamlar, algısal sırada farklı konumlara bağlanır. Bir tema en başta sunulabilir ve ardından bir dizi değişiklik veya çeşitleme gösterilebilir ve keşfedilebilir yahut bir tema başka temalarla karşılaşabilir ve doğasını sonuçta ortaya çıkan çekmeler veya itmeler, zaferler veya yenilgiler yoluyla açığa vurabilir. Ancak belki de baş dansçıda somutlaşan tema, bir kreşendoyla doruğa götüren yavaş bir takviyenin ardından geç bir tezahür de gösterebilir. Zamandaki bu farklı düzen tamamen farklı bir yapı oluşturur.

Bir heykel parçasının nesnel hareketi bile onun çevresinde dolaşırken deneyimlediğimiz veçhelerin değişmesinden prensipte farklıdır. Aksi hâlde heykeltıraşlar, bazılarının yaptığı gibi eserlerini motorlu döner tablalara monte etme zahmetine girmezdi. Bu gibi durumlarda, dönüşün hızı ve yönü, heykel gösterisinin önceden belirlenmiş özellikleridir. Dahası, kişinin bir şeyi hareket hâlinde mi gördüğü, onun yanından, etrafından veya içinden mi geçtiği algı ve ifade için büsbütün farklılık yaratır.

Çizgisel ardışıklığa dayalı bir eser, bir hikâye anlatırken aslında iki sıra içerir: anlatılacak olayların sırası ve ifşa etme yolu. Bu ikisi basit bir peri masalında çakışır. Anlatı, olayların sırasını çoğaltır. Daha karmaşık yapıtlarda, yazarın izleyici ya da okuyucu için öngördüğü yolculuk olay örgüsünün nesnel diziliminden oldukça farklı olabilir. Örneğin, *Hamlet*'te saklı olan sıra, kralın öldürülmesinden kraliçe ve erkek kardeşinin düğünü aracılığıyla *Hamlet*'in suçu keşfetmesine ve böylece sona doğru uzanır. İfşa etme yolu, bu dizinin ortasında bir yerde başlar ve önce geriye, sonra ileriye doğru hareket eder. Sorunun çevresinden merkezine doğru ilerler; önce bekçileri, sonra *Hamlet*'in arkadaşını, sonra da gizemli hayaleti tanıtır. Böylece oyun, dramatik çatışmayı gözler önüne sererken aynı zamanda insanın hayatın gerçeklerini keşfetme yollarını da ele alır. İzleyicinin başkahraman olduğu ikincil bir olay örgüsüdür bu. Tıpkı bir gezginin bilinmeyen bir şehre giden rotasının, karşılaşacağı şehre dair tahayyülünü etkileyeceği gibi ifşa yolu da bir eserin konusunun belli yanlarına öncelik vererek ve diğerlerini geri planda tutarak belli bir tepkiyi teşvik edecektir. Shakespeare'in *Hamlet* hikâyesine dolaylı yaklaşımı, suçun kendisini sunmadan önce etkilerini vurgular ve gecenin ilk işaretlerini, huzurun kaçmasını, gizemi ve gerilimi sergiler.

Bir adım daha atmalı ve son tahlilde sıraya dayalı bir eserin bile yalnızca bir olayı değil, o olay aracılığıyla bir varoluş durumunu temsil ettiğini anlamalıyız. Lessing'in *Laocoon* hikâyesinde sunduğu formülü kullanacak olursak anlatısal resim ya da heykel, eylemi nesneler aracılığıyla sunarken, dram yazarı ya da romancı, vaziyeti veya gidişatı sunmak için eylemi kullanır. ("Yan yana var olan veya parçaları yan yana olan şeylere nesne denir. Bu nedenle, görünür özellikleri olan nesneler resmin esas içeriğidir. Birbirini takip eden veya parçaları birbirini izleyen şeylere eylem denir. Bu nedenle eylemler edebiyatın esas içeriğidir.")

Hamlet draması, düşman güçlerin, sevgi ve nefretin, sadakat ve ihanetin, düzen ve suçun altında yatan bir konfigürasyonu ortaya koyuyor. Örüntüsü, hikâyenin olay sırasına hiçbir referans içermeyen bir diyagramla gösterilebilir. Bu örüntü, oyun tarafından yavaş yavaş açığa çıkarılır, çeşitli ilişkileri içinde incelenir; can alıcı durumların devreye girmesiyle sınanır. Bir insanın doğumundan mezarına kadar olan hayatını anlatan biyografisi, yaşam ve ölüm kutuplaşmasıyla sürekli etkileşimi içinde bir karakterin, bir varoluş hâlinin ve davranış tarzının sunumuna katkıda bulunmalıdır. Genç

Michelangelo'nun şimdi San Pietro Katedrali'nde bulunan *Pietà* heykelinin, çocuğunu kucağına alan bir anneyi ve aynı zamanda annesini geride bırakan bir adamı göstermesi gibi yani her büyük anlatı gibi, İncil'in hikâyesi de sonunu başlangıcında, başlangıcını da sonunda içerir.

İster sıralı olsun isterse olmasın sanat, varoluşu kalıcılık ve değişim gibi iki boyutuyla yorumlar. Bu tamamlayıcılık, uzam ile kuvvet arasındaki karşılıklı ilişkide kendini ifade eder. Bir resimde temsil edilen kuvvetler öncelikle uzamla tanımlanır. Bu kuvvetleri taşıyan şekillerin yönü, şekli, boyutu ve konumu, söz konusu kuvvetlerin nereye uygulanacağını, nereye gideceğini ve ne kadar güçlü olacağını belirler. Uzamın genişliği ve yapısal özellikleri -örneğin merkezi- kuvvetlerin niteliği için bir referans noktası işlevi görür. Buna karşın, bir tiyatro veya dans sahnesinin mekânı, onu dolduran motor güçlerle tanımlanır. Alan, dansçı üzerinden koştuğunda gerçek olur; mesafe, birbirinden geri çekilen oyuncular tarafından yaratılır ve merkezî konumun özel niteliği, ete kemiğe bürünmüş güçler onun için mücadele ettiğinde, ona yaslandığında, ondan güç aldığında gün ışığına çıkar. Kısacası, uzam ve kuvvetin etkileşimi farklı vurgularla yorumlanır.

Hareketi Ne Zaman Görüyoruz?

Hareketi hangi koşullar altında algılarız? Bir tırtıl sürüne sürüne caddeden karşıya geçiyor. Kendimiz de dâhil olmak üzere tüm manzaranın ters yönde yer değiştirdiğini ve aynı noktada yalnızca tırtılın kaldığını görmek yerine neden tırtılı hareket hâlinde, sokağıysa hareketsiz görüyoruz? Bu olay basitçe öğrenme veya bilgiyle açıklanamaz çünkü daha fazla bilgimize rağmen güneşin gökyüzünde ve ayın bulutların arasından hareket ettiğini görüyoruz. Dante, bir bulut ters yönde hareket ederken bir kişi Bologna'nın eğik kulelerinden birine "eğiğin altından" baktığında kulenin devriliyor gibi göründüğünü söyler. Sallanan bir sandalyede otururken kendimizi hareket hâlinde, odayıysa hareketsiz buluruz. Ama bir deney bütün odayı dönen bir varil gibi döndürdüğünde ve gözlemcinin sandalyesi tamamen hareketsiz durduğunda, sandalyenin döndüğü duyumu o kadar inandırıcı gelir ki gözlemci sandalyeye bağlı olmadığı takdirde ondan düşecektir. Bu düşme, gözlemcinin kinestetik duyumları olayın gerçek yüzünü gösterse bile gerçekleşir.

Bu karmaşık durumun en azından birkaç unsuruna, görsel hareket deneyiminin şu üç faktöre bağlı olabileceğine dikkat çekerek açıklık getirebiliriz: fiziksel hareket, optik hareket, algısal hareket. Bunlara, örneğin vertigo gibi belli koşullar altında hareket duyumunu kendi başına üretebilen kinestetik faktörleri eklemeliyiz.

Tırtılı hareket hâlinde görüyorum çünkü gerçekten sürünüyor; bu algı, fiziksel harekete dayalı hareket algısıdır. Fakat örneklerimizin gösterdiği gibi fiziksel hareket illa gözlerde veya algıda olan bitene karşılık gelmez. Nesnelerin veya tüm görme alanının izdüşümleri retinada yer değiştirir. Bu tür bir optik yer değiştirme, gözlemci gözleri algılanan nesnelerin hareketlerini takip etmediğinde meydana gelir. Ancak fiziksel hareket optik durma olarak kaydedilebilir. Bu durum, örneğin gözlerim caddeden sürünerek geçen tırtıla kilitlendiğinde veya hem uçak hem de ben hareket ediyor olmamıza rağmen etrafımdaki uçağın kabinini tam bir dinginlik hâlinde gördüğümde gerçekleşir. Öte yandan, hareketsiz çalışma odamın izdüşümü, gözlerimi veya başımı hareket ettirdiğim veya sandalyemden kalktığım anda retinaları optik olarak tarar. Ben duvardaki bir tablonun çeşitli bölümlerini incelerken biri benim gözlerimden ne olup bittiğini görse, bakışımı her değiştirdiğimde tüm resmin retinalarda ters yönde hareket ettiğini görecektir. Yine de çoğu zaman bu tür hatalı optik bilgiler algısal deneyime yansımaz. Gözlerim ona kilitlenmiş olsa da böceğin süründüğünü görüyorum ve gözlerim onu taramasına rağmen tablo hareketsiz kalıyor.

Bu tür yanıltıcı girdileri telafi eden en güçlü faktör kinestetik algıdır. Gözler, kafa veya vücut tarafından yapılan herhangi bir hareket beynin duyusal motor merkezine bildirilir. Aslında salt hareket etme dürtüsü bir beyin olayıdır. Bu motor süreçlerin geri bildirimi görsel algıyı etkiler. Başımı hareket ettirdiğim bilgisi, görme duyusunun hareketi görsel olarak başa atfetmesine ve çevreyi hareketsiz olarak algılamasına neden olur. Bununla birlikte, bir filmde, gezici kamera tarafından çekilen ortam, çoğunlukla izleyici vücudunun hareketsiz olduğuna dair kinestetik bilgiyi aldığı için ekran boyunca hareket ediyormuş gibi görünür. Yalnızca uç durumlarda, örneğin, tüm ortamın hatırı sayılır bir kısmının hareket ettiği görüldüğünde görsel girdi kinestetik bilgiyi geçersiz kılar.

Buna ek olarak, görme duyusunun motor belirsizliklerle nasıl başa çıktığını belirleyen algısal alanda iş başında olan özel *görsel* faktörler var-

dır. Karl Duncker, görsel alanda nesnelerin hiyerarşik bir bağlılık ilişkisi içinde göründüğüne dikkat çekti. Fil sivrisineğe değil, sivrisinek file bağlıdır. Sahne ortamı dansçının bir dış uzantısı değil, dansçı sahne ortamının bir parçasıdır. Başka bir deyişle görsel alanın hareketten tamamen ayrı olarak kendiliğinden düzenlenişi, belli nesnelere, diğerlerinin bağlı olduğu görülen çerçeve rolü verir. Alan, bu tür bağlılıkların karmaşık bir hiyerarşisini temsil eder. Oda masa için, masa meyve kâsesi için, meyve kâsesi meyveler için çerçeve işlevi görür. Duncker kuralı, motor yer değiştirmede çerçevenin hareketsiz, ona bağlı nesneninse hareketli olarak algılanmaya elverişli olduğunu gösteriyor. Bağlılık olmadığında iki sistemin her ikisinin de simetrik olarak hareket ettiği, birbirine yaklaştığı veya uzaklaştığı görülebilir.

Duncker ve daha sonra Erika Oppenheimer, "bağlılığa" yol açan bazı faktörleri saptadı. Kapalılık bunlardan biridir. "Şekil" hareketsiz durmak için "zemini" hareket ettirme eğilimindedir. Değişkenlik başka bir faktördür. Bir nesnenin şekli ve boyutu değişir, bir diğeri sabit kalırsa -örneğin, bir kareden "çıkan" bir çizgi- değişken nesne hareketi üstlenir. İzleyici, karenin hareketsiz bir çizgiden geri çekildiğini değil, çizginin kareden ileriye doğru uzandığını görür. Büyüklük farkı, nesnelerin bitişik olması durumunda etkilidir: İki nesne, yan yana veya üst üste binmiş pozisyonda birbirine yakın durduğunda daha küçük olan nesne hareketi üstlenecektir. Yoğunluk da bir rol oynar. Daha sönük olan nesne, ışığa bağlı olarak görüldüğü için yer değiştirme olduğunda daha sönük nesne hareket eder; daha parlak olan hareketsiz kalır.

İzleyicinin kendisi bir referans çerçevesi işlevi görür. Bir köprünün üstünde durup akan suya baktığında algısı "doğru" olacaktır; fakat köprüyü sabitlediğinde kendisinin ve köprünün nehir boyunca hareket ettiği görülebilir. Duncker, bu olguyu, sabitlenen nesnenin "figür" niteliğini üstlendiğine, alanın sabitlenmemiş kısmınınsa zemin hâline geldiğine işaret ederek açıklıyor. Genelde "figür" hareket ettiği için sabitleme harekete neden olur.

Herhangi bir özel durumda, çeşitli faktörlerin etkileşimi nihai algısal etkiyi belirleyecektir. Nesnenin fiziksel hareketi, yalnızca retina üzerinde optik harekete yol açtığı ölçüde katkıda bulunur. Metelli'nin daha önce bahsettiğimiz deneyi (Şekil 44), diskin dönen bölümünün hareket ediyormuş gibi görünmediğini çünkü kesitler art arda açılıyor olsa da bir

bütün olarak diskin yer değiştirmediğini göstermiştir. Bu tür koşullar altında algı hareketsizlik bildiriminde bulunur.

Sahnede oyuncular genellikle hareketsiz bir dekorun önünde hareket hâlinde görülürler. Bunun nedeni, ortamın geniş ve kapalı olması ve ayrıca seyircinin oturduğu tiyatronun daha da geniş ortama bağlı olmasıdır. Sahne, oyuncular için referans çerçevesi olma işlevini görür. Sonuçta sahne, fiziksel ve zihinsel faaliyetin çoğunu şeylerin dünyasının karşısında insana tahsis eden bir yaşam anlayışını sunar; şeylerin dünyası esasen bu tür bir eylemin zemini ve hedefi olarak işlev görür. Aslında, daha önce de belirttiğim gibi onu dolduran motor kuvvetlerle tanımlanır. Filmde farklı bir anlayış aktarılabilir. Sokakta dolaşan bir kameranın çektiği fotoğraf, sokakta yürürken yaşadığımız deneyimin aynısını üretmez. Ayrıca sokak, geniş bir çevre olarak etrafımızı sarar ve kaslarımızla edindiğimiz deneyimler, bize hareket hâlinde olduğumuzu söyler. Ekrandaki sokak, seyircinin kendini durgun bulduğu daha büyük bir ortamın nispeten küçük, çerçeveli bir parçasıdır. Bu nedenle sokak hareketli olarak görülür. Sokak filmdeki karakterlerin yanı sıra izleyiciyle de bilfiil karşılaşıyormuş gibi görünür ve oyuncular arasında bir oyuncunun rolünü üstlenir. Hayat, insan ile şeylerin dünyası arasında bir güç alışverişi olarak tezahür eder ve şeyler genellikle daha enerjik bir rol oynar.

Bu aynı zamanda filmin, sahnede pek mümkün olmayan sokak trafiğini veya okyanusun gelgitlerini kolaylıkla temsil etmesinden kaynaklanmaktadır. Robert Flaherty'nin *Man of Aran* [Aran Adamı] filmi gibi bir filmde dalgaların doğal hareketi, hareketli kameranın sahneye soktuğu sinematografik hareketle pekiştirilir. Film, şeylerin dünyasına, onun doğasında var olan güçlerini ortaya koyma ve insanla birlikte ya da ona karşı hareket etme fırsatı verir. Ayrıca ekrandaki nesnelerin istenildiği zaman görünüp istenildiği zaman kaybolması sağlanabilmektedir ki bu da bir tür hareket olarak algılanmakta ve irili ufaklı her türlü nesnenin bir oyuncu gibi sahneye girip çıkmasına olanak sağlamaktadır. Örneğin bir dans filmi, dansçıların, hareketi tekelinde tutmayacağı şekilde düzenlenebilir. Onun yerine, ortamla ve diğer nesnelerle etkileşime girebilirler. Hareket kamera hareketi ve kurguyla yaratılabilir.

Bu, deneysel filmlerde denenmiştir. Örneğin, Maya Deren imzalı filmlerde ve ayrıca bazı "müzikal" filmlerin koreografisi yapılmış sahnelerinde... Böyle bir görsel kompozisyonda dansçının rolü, orkestradaki

bir çalgınınkinden daha bağımsız ya da daha eksiksiz değildir. Bir bütün olarak ekrandaki görüntü, hareketleri yalnızca bütünün birbirine bağlı öğeleri olarak algılanan hareketli alanların, ortamların, nesnelerin ve insan figürlerinin karmaşık bir etkileşimi olarak sunar. Sadece sahnede olan biteni olduğu gibi kaydetmeyi amaçlayan bazı televizyon programları, yalnızca sıkıcı değil, aynı zamanda anlaşılmaz ölçüde çarpıktır. Çünkü gösterilen performans ekran için değil, sahne için tasarlanmıştır.

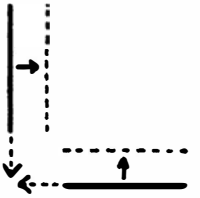
Baskın çerçeve hareketsiz kaldığı sürece, herhangi bir hareketsiz nesne, tıpkı çerçevenin kendisi gibi "zamanın dışında" olarak algılanır. Bununla birlikte hareketli bir çerçeve, tüm ortama ve onun içerdiği nesnelere hareket kazandırır; zamansızlığı harekete karşı aktif dirence çevirebilir. Tıpkı hızla akan bir nehrin ortasındaki bir kayanın harekete inatçı bir direnç göstermesi gibi, yürüyen veya koşan insanlardan oluşan bir akıntının içinde hareketsiz duran bir kişi de hareket boyutunun dışında algılanmayacak, aksine hareket açısından tutuk, taşlaşmış, dirençli görünecektir. Aynı olgu, bir film sekansına fotoğraflar eklendiğinde de gözlemlenir. Fotoğraflar donmuş, oldukları yerde durmuş görünür veya koşarken bir an için duran bir dansçı, durmuş gibi değil de tutuk gibi görünür. Müzisyen, ölü ve canlı sessizlik aralıkları arasındaki farkı bilir. Bir senfoninin iki ölçüsü arasındaki duraklama, bağlamdan dışlandığı için ölçüden muaftır. Ancak bir parçanın yapısı sessizlikle kesintiye uğradığında müziğin kalp atışları durmuş gibi görünür ve hareket olması gereken şeyin hareketsizliği gerilim yaratır.

Yön

Yön ve hız gibi hareketin daha spesifik yönleri de görsel alanda hüküm süren koşullara göre algılanır. Belirli koşullar altında hareketin nesnel yönünün algıda tersine çevrildiğinden bahsetmiştim. Fiziksel olarak bulutlar doğuya doğru hareket ediyor olsa da bunun yerine ayın batıya doğru hızla ilerlediğini görebiliriz. Gangsterin arabasının arka camından çekilen bir film, takipçisinin arabasının aslında ileri gidiyor olmasına rağmen kovaladığı arabadan daha yavaş ilerlediği için geriye gittiğini gösterebilir.

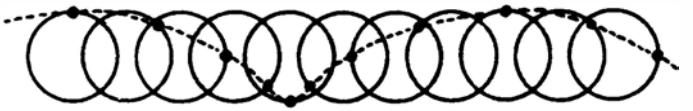
Erika Oppenheimer, karanlık bir odadaki karanlık bir ekrana iki parlak çizgiyi Şekil 232'de gösterilen pozisyonda yansıttı. Gerçekte dikey çizgi sağa, yatay çizgi yukarı doğru hareket etti. Böylece bir süre sonra

noktalı çizgilerle gösterilen konumlara geldiler. Ancak gözlemciler, dikey çizginin aşağı doğru hareket ettiğini, yatay çizginin ise sola doğru hareket ettiğini gördüler (noktalı oklar). Görünen o ki bu koşullar altında bir çizginin kendi uzantısına dik açı yapmaktansa onun yönünde hareket ediyormuş gibi algılanması yapısal açıdan daha basittir.



Şekil 232

Algılanan yönün hareketin meydana geldiği bağlamla ilişkisi, tekerleklerin dönüşü üstüne yapılan çalışmalarda da gösterilmiştir. Bir tekerleğin göbeği, elbette tüm tekerleğin yoluna paralel bir yol boyunca hareket edecektir. Tekerleğin diğer herhangi bir noktası iki harekete tabi olacaktır: yer değiştirme hareketi ve göbek etrafında dönüş. Bu iki hareketin birleşimi, Şekil 233'de gösterildiği gibi, fiziksel olarak dalgalı bir yolla sonuçlanacaktır. Bu aslında tekerlek karanlık bir odada hareket ettiğinde görülen bir şeydir ve merkezin dışında bir yerdeki bir ışıklı nokta dışında hiçbir şey görünmez. Bununla birlikte, göbek görülebiliyorsa, tüm hareketin modeli daha basit yapıda iki parçaya bölünecektir: tekerlek kendi etrafında döner ve aynı zamanda kendi yolu boyunca ilerler. Bu durum, basitlik kuralının yalnızca şeklin bölümlenmesini değil, aynı zamanda hareketin bölümlenmesini de yönettiğini gösterir.



Şekil 233

Basitlik kuralı işlemeseydi izleyiciler birçok dans hareketini seyrederken tuhaf deneyimler yaşardı. Dansçı takla attığında, vücudunun zemin boyunca hareket ettiği ve aynı zamanda merkezin etrafında döndüğü görülür. En basit hareket bile bağımsız olarak işlev gören ve bir bütünü oluşturan alt sistemlerin bir birleşimidir. Vücut öne doğru koşarken kollar yukarı ve aşağı hareket ettirildiğinde iki tema ayırt edilebilir olmalıdır ve ayırt edilebilir. Bununla birlikte, kısmi hareketler her zaman kesinkes bağımsız gibi görünmez. Şekil 234, bir yay ile bir koşu birleştirildiğinde fiziksel olarak ne olduğunu şematik bir şekilde göstermektedir. Ortaya çıkan eğriye ait bir şey algıda belirir. Ayrılmayı ve birleşmeyi belirleyen yapısal ilkeler, dans hareketlerinin film çekimleri ile karanlıkta gerçekleştirilen ve vücudun tek bir noktasının bağlanan bir fenerle işaretlenen aynı hareketlerle karşılaştırılarak verimli bir şekilde incelenebilir. İşaret feneri tekniği ilk kez Fransız Fizyolog Jules-Etienne Marey tarafından geliştirilmiş bir tekniktir. Vücudun herhangi bir bölümünün fiziksel olarak katettiği yol, stroboskopik fotoğrafçılıkla hemen hemen izlenebilmektedir.



Şekil 234

Hız Deneyimi

Hareket, diğer herhangi bir değişiklik gibi ancak sınırlı bir hız aralığında algılanabilir. Güneş ve ay, o kadar yavaş hareket eder ki hareketsiz duruyormuş gibi görünür. Bir şimşek çakması o kadar hızlıdır ki tüm rotası bir çizgi gibi aynı anda görünür. Saatimize baktığımızda algılanabilir hızın alt sınırının, hareketi fark edilmeyen yelkovan ile gözle görülür şekilde ilerleyen saniye ibresi arasında bir yerde olduğunu anlarız. Mark Twain'ın saati, tamircisi tarafından tamir edildikten sonra bir gün içinde bütün mevsimleri gösteren saatinde, akrebin hareketi elektrikli bir vantilatörün kanatları gibi bulanık olsa gerekti. Bir çocuğun büyüdüğünü veya bir in-

sanın yaşlandığını göremeyiz ama bir tanıdıkla kısa bir süre sonra karşılaşırsak onun hatırımızda kalan anısıyla şimdiki anın algısı arasındaki bir tür stroboskopik hareketle uzadığını veya kısaldığını anında görebiliriz.

Besbelli ki duyu organlarımızın tepki verdiği değişim hızı, evrim sırasında gözlemlenmesi bizim için hayati önem taşıyan türden olaylara göre ayarlanmıştır. İnsanların ve hayvanların bir yerden başka bir yere hareket ettiğini görmemiz biyolojik olarak önemlidir ama çimlerin büyüdüğünü görmemize gerek yoktur.

Yavaş bir yaşam süren bir kaplumbağa, nesnelerin bizim gördüğümüzden daha hızlı hareket ettiğini mi görür? Bir süre taşrada kaldıktan sonra büyük bir şehrin trafiği daha hızlı gelir bize. Müzik ve dans da hız için uyum seviyeleri belirler. Bir hareket yavaş bir bağlamda meydana geliyorsa hızlı görünür, bunun tersi de geçerlidir. Bazı deneyler, vücudun kimyasal işlemlerinin hızının zaman algısını etkileyebileceğini öne sürüyor. Bu nedenle Piéron, insanlardan bu zaman birimini tahmin edebilecekleri kadar seri bir hâlde saniyede üç kez Mors alfabesinin tuşuna basmalarını istedi. Deneklerinin vücut ısısını hafifçe yükselttiğinde tuşa daha hızlı bastılar, bu da öznel zamanın hızının arttığını gösteriyordu. Lecomte du Noüy, bu ve diğer deneylerden alıntı yaparak bir kişinin yaşamı boyunca "kimyasal saatin" yavaşlamasının, kişi yaşlandıkça yılların daha hızlı aktığı gerçeğini açıklayabileceğini düşünüyor. Bununla birlikte, bu olgudan psikolojik faktörlerden ziyade kimyasal faktörlerin sorumlu olduğu şüphe götürmektedir.

Sinema filmi, diğer türlü algımız için çok hızlı veya çok yavaş olan hareketi görmemizi sağlayarak, yalnızca bilgimizi değil, aynı zamanda yaşam deneyimimizi de zenginleştirdi. Şayet çekim hızı, projeksiyon hızından daha düşük olursa; örneğin, saatte yalnızca bir kare çekilirse ekrandaki hareket hızlanır ve diğer türlü ancak zihnen yeniden kurabileceğimiz şeyi gerçekten görebiliriz. Öte yandan eğer film kameradan yüksek hızda geçerse seyirci bir süt damlasının güzel beyaz bir taç şeklindeki bir yüzeyden geri sektiğini veya bir merminin ahşap bir paneli yavaşça delip geçtiğini görebilir.

Özellikle doğal hareketin ivmesi, en iyi ihtimalle hakkında sadece teorik bilgiye sahip olduğumuz organik dünyanın birliğiyle gözlerimizi etkiledi. Bir bitkinin bir dakika içinde büyüyüp öldüğünü görme olasılığı, süreci incelenebilir kılmaktan daha ötesine geçti. Tek kare çeken kame-

ra, tüm organik davranışların, daha önce insan ve hayvanın bir ayrıcalığı sandığımız anlamlı ve ifadeli jestlerle ayırt edildiğini gözler önüne serdi. Tırmanıcı bir bitkinin etkinliği yalnızca mekânda bir yer değiştirme olarak görülmez. Asmanın tam da endişe, arzu ve mutlu doyumu işaret eden türden bir hareketle uygun bir desteği aradığını, el yordamıyla aradığını, uzandığını ve sonunda onu tuttuğunu görüyoruz. Cam bir levha ile kaplanan filizler, makinelerin mekanik çalışmasına benzemeyen bir hareketle engeli ortadan kaldırır. Gözü kara bir mücadele söz konusu burada; görünür bir çaba, baskıdan özgürlüğe gururlu ve muzaffer bir kaçış. Organik süreçler, bu "insani" meziyetleri mikroskobik düzeyde bile sergiler. Sherrington, kemiği oluşturan bir hücre kitlesini gösteren bir filmi anlatan bir fizyologdan şu alıntıyı yapıyor: "Hücre kitlelerinin ekip çalışması. Yapım hâlindeki kemiğin tebeşire benzeyen spikülleri, sanki işçiler iskele direklerini kaldırıyormuş gibi ekrana yansıdı. Bu sahne, tek tek hücrelerin ve dahası doku ve organ olarak düzenlenmiş hücre kolonilerinin amaçlı davranışını akla getiriyordu."

Organik hareketin kendine has çekiciliğinin olmadığı durumlarda bile uzun vadeli değişimlerin görünür harekete dönüşmesi, doğa güçlerine hayat verir, onların üstünde etkide bulunur. Güneşin gökyüzündeki yerini değiştirdiğini biliyoruz ama bir günü bir dakikaya sıkıştıran bir film, hızla hareket eden gölgelerin oyununu gösterdiğinde, mimari biçimin plastik kabartmasını yorumladığında ışığın, günlük yaşamın diğer üretken devinimleri arasında yerini alan bir olay olduğunu düşünmeye bizi sevk eder.

Film kamerasının hâlâ elle çevrildiği dönemde, kameraman hızlı hareketleri filme alırken hızını biraz artırmaya alışmıştı. Bu da ekrandaki hareketleri yavaşlatarak daha rahat algılanabilmelerini sağladı. Buna karşın biraz yavaş çevirme hareketiyle çekilen yavaş bir sahne, ekrandaki eylemi billurlaştırdı ve böylece görünür değişikliklerin genel yapısını daha inandırıcı hâle getirdi. Bununla birlikte, hızdaki değişiklik yalnızca görsel hareketi insanın algı aralığına uydurmaya yaramakla kalmadı, aynı zamanda bir eylemin ifadesel niteliklerini de değiştirdi. İlk kaba komedileri için sokak sahneleri normalin altında hızda çekilirken arabalar sadece daha hızlı hareket etmekle yetinmiyordu. Saldırgan bir panik içinde oradan oraya vınlıyorlardı. Normal davranışlarının pek akla getirmediği bir ruh hâli. Buna karşın yüksek hızda çekimler, bir sporcunun veya dansçının hareketlerini yalnızca daha yavaş değil, aynı zamanda akıcı ve yumuşak kılar.

Hareket eden nesnenin ifadesel özelliklerinin yanı sıra görünmeyen ortamın özelikleri de etkilenir. Yavaşlayan futbolcu, suyun içinde hareket ediyormuş gibi görünür. Yani harekete karşı direnç oluşturan ve yerçekiminin etkisini azaltan daha yoğun bir ortamdaymış gibi... Çıplak gözle bakıldığında bile hızlı hareket eden bir balık sürüsü suyu hava kadar ince gösterirken tembel bir Japon balığı yağın içinden geçiyormuş gibi görünür. Bu olgu, görsel dinamiklerin belirsizliğinin bir sonucudur. Bir nesnenin yüksek hızı, nesnenin büyük motor gücünden, ortamın zayıf direncinden veya her ikisinden kaynaklanıyormuş gibi algılanabilir. Yavaşlık, nesne tarafından sarf edilen çabanın zayıflığı, ortamın büyük direnci veya her ikisi olarak görülür.

Frenlenmiş hareketin [*movimento frenato*] bu etkisi, Gian Franco Minguzzi tarafından araştırılmıştır. Kendisi yarısı beyaz, diğer yarısı gri olan bir tarlada siyah bir disk yürütmüştür. Disk gri alana ulaştığında hızı aniden önceki hızının yaklaşık yedide birine düşürüldü. Çoğu gözlemci, diskin "daha yapışkan, yoğun, jelatinimsi" görünen gri bölgede karşılaştığı daha güçlü sürtünme tarafından frenlendiğini gördü. Minguzzi'nin diski gri alanda yavaşça yürütmeye başlatıp beyaz alana girdikten sonra aniden hızını artırması durumu tersine çevirdiğinde sonucun oldukça farklı çıkması ilginçti. On denekten yalnızca biri, hızdaki artışı beyaz alandaki sürtünmenin azalmasına bağladı. Dört denek, hız değişimiyle arka plan parlaklığının değişimi arasında hiçbir ilişki kurmadı ve beşi, diskin "hızlanmaya başladığını" kesinkes bildirdi. Hızlanmak, yavaşlamaktan daha inandırıcı bir şekilde nesnenin inisiyatifine atfedildi.

Görsel hız aynı zamanda nesnenin büyüklüğüne bağlıdır. Büyük nesneler küçük olanlardan daha yavaş hareket ediyor gibi görünür. Daha küçük bir çevre alan daha hızlı hareket sağlar. J. F Brown, dikdörtgen çerçeveler içinde hareket eden sıra sıra figürlerle deney yaptı. Figürlerin büyüklüğünün yanı sıra çerçevenin büyüklüğü de iki katına çıktığında hız yarı yarıya azalmış gibi görünüyordu. Eşit görünmesi için hızların büyüklük boyutlarıyla tam orantılı olması gerekiyordu. Bu, eğer görüntüleri gözlemcinin retinasından aynı hızla geçiyorsa dar bir sahnede dansçıların daha hızlı hareket ediyor gibi görünmesini ve film ekranındaki insan figürleri veya diğer nesneler ne kadar büyükse hareketlerinin o kadar yavaş görünmesini beklememize yol açar.

Stroboskopik Hareket

Tüm hareket algısı temelde stroboskopiktir. Bir kuş, görüş alanımdan geçtiğinde, onun fiziksel yer değişimi süreklidir. Bununla birlikte uçuşla ilgili gördüklerim, retinadaki münferit reseptörler veya "alıcı alanlar" tarafından yapılan bir dizi kayıttan kaynaklanmaktadır. Kuş soldan gelirken retinanın önce sağ tarafında bulunan reseptörler, sonra sol taraftakiler aktive olacaktır. Sinir sistemi, hiçbiri statik bir değişiklikten başka bir şey kaydetmeyen bu anlık uyarımlar dizisini birleştirerek sürekli hareket hissi yaratır. H. L. Teuber, belli beyin hasarlarında, hareket hâlindeki bir motosikletin, her biri hareketsiz duran ve üst üste binen çemberler zinciri olarak göründüğünü belirtmiştir. Birleştirme ister retina isterse de kortekste gerçekleşsin, temel gerçek şudur ki hareket deneyimi bir dizi hareketsiz girdiden kaynaklanır.

Bu nedenle, fiziksel olayın kendisi süreksiz olduğunda, prensipte değil de büyüklükte bir farklılık görülür. Bunun en bariz örneği sinema filmidir. Saniyede en az yaklaşık yirmi kareye maruz kaldığımızda sürekli hareket görebiliriz. Aynı şey, gerçekte hiçbir şey hareket etmese de üstünde ampullerin yanıp sönmesinin harflerin, geometrik şekillerin veya insan figürlerinin hareketli görüntülerini ürettiği reklam tabelalarının ışıklı panelleri için de geçerlidir.

Stroboskopik hareket üzerine öncü deneyler Max Wertheimer tarafından yapılmıştır. Kendisi örneğin karanlıkta iki çizgi gibi iki parlak nesnenin art arda yanıp sönmesinin neden olduğu algısal etkileri araştırdı. Uçakların sinyal ışıklarından ve trafik ışıklarından aşina olduğumuz bir olgudur bu. İki uyaran boşlukta birbirine yakın durduğunda veya çok kısa bir zaman aralığında yanıp söndüğünde eş zamanlı görünür.

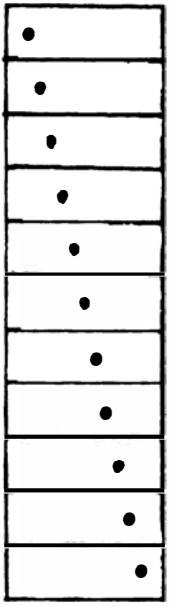
Aralarındaki uzay veya zaman mesafesi büyük olduğunda iki ayrı nesne birbiri ardına görülür. Ancak koşullar uygun olduğunda tek bir nesnenin ilk konumdan ikinci konuma hareket ettiği görülür. Örneğin, dikey bir çizginin devrildiği ve yatay bir konumda durduğu görülür. Dolayısıyla bu gibi durumlarda, fiziksel anlamda yalnızca hareketsiz uyaranların birbirini izlemesi vuku bulmuş olsa bile gözlemciler hareketi görür. Bu, iki uyaranın beyinde bir yerde geniş çaplı birleşik bir yer değiştirme süreci doğurduğunu varsayar. Wertheimer şu sonuca varmıştı: Bazı durumlarda, zaman ve mekânda birbirine yakın meydana gelen iki uyarım,

uyarımın birinci noktadan ikinciye akmasını sağlayan bir tür fizyolojik kısa devreye neden olur. Bu farazi beyin sürecinin psikolojik karşılığı, algılanan harekettir.

Wertheimer'ın deneyleri, 1834'te W. G. Horner tarafından icat edilen ve ilk kez tanımlanan bir çocuk oyuncağından ilham aldı. Bir nesnenin, örneğin zıplayan bir atın hareketinin birbirini izleyen aşamalarını temsil eden bir dizi resim, bir silindirin içine yerleştirildi ve silindir dönerken arka arkaya yarıklardan görüntülendi. Mucidi tarafından Daedaleum olarak adlandırılan bu cihaz ve aynı türden diğerleri sonunda sinema filmine yol açtı. Bu cihazlardan herhangi birinde görüntülerin birleştirilmesi genellikle yalnızca retina uyarımlarının oluştuktan sonra bir an daha devam etmesi ve böylece daha sonraki uyarımlarla uyumlu bir akış içine girmesi eğilimine atfedilir. Bununla birlikte film yapımcıları, uygun koşullar altında, tek kare kesitinin bile net bir şekilde ayırt edilemese de ayrık görüntüler dizisi olarak deneyimlenebileceğini bilirler. Wertheimer'ın deneylerinin gösterdiği gibi burada birleştirmeden ziyade zaman boyutunda uyumlu bir şeklin yaratılmasıyla ilgileniyoruz. Yapısal düzenlemenin kuralları bu noktada geçerlidir.

Karanlıkta iki parlak şeklin yarattığı uyaranlar neden tek bir uyarılma akışına karışıyor? Her şeyden önce olgunun ancak iki şekil birbirine oldukça yakın durduğunda ortaya çıktığını fark ediyoruz ve konum benzerliğinin komşular arasında görsel bir bağlantı oluşturduğunu hatırlıyoruz. İkincisi, iki uyaran boş bir alanda yalnızdır. Onlar, bütün içinde benzer bir rol oynar. Benzerliğin uzaydaki öğeleri ilişkilendirdiği saptandığı için bunun zaman içinde de gerçekleştiği sonucuna varıyoruz.

Uçan bir top düşünün. Görsel alanda topun ardışık konumları, sanki bir filmin kareleri üzerinde fotoğraflanmış gibi Şekil 235'te gösterilmiştir. Bu şekilde zaman boyutunu ortadan kaldırırsak cismin basit şekildeki bir yolu izlediğini açıkça görürüz ve şu sonuca varırız: Hareketsiz örüntülerin öğelerini gruplandıran uyumlu şekil ilkesi, hareket eden nesnenin niteliğini zaman içinde korumada da etkili olabilir.



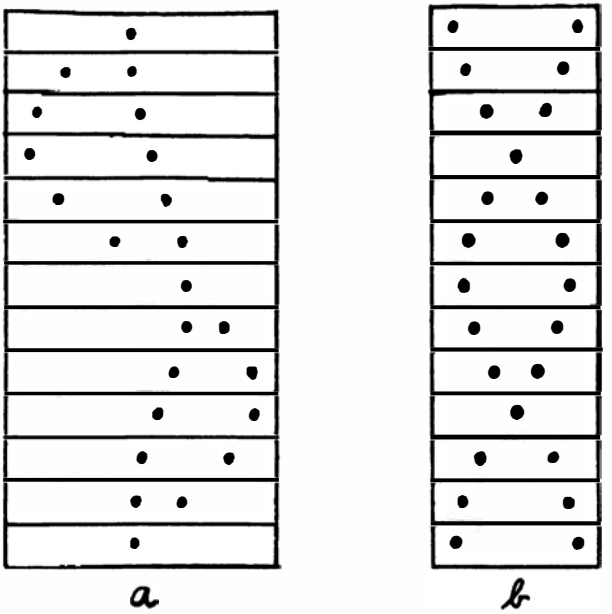
Şekil 235

Albert Michotte'nin "tünel etkisi" üstüne yaptığı deneyler, hareket eden bir nesnenin örneğin tünelden veya bir duvarın arkasından geçerken görüş alanından çıkması gibi hareket güzergâhı kesintiye uğradığında da algısal niteliğin korunabileceğini göstermiştir. Elverişli uzay ve zaman koşulları altında gözlemci, aynı nesnenin geçici olarak gizlenmiş olsa da tek bir yol izlediğini görür. Bu, engelin arkasından çıkan nesnenin aynı kaldığını basitçe bilmekten veya varsaymaktan oldukça farklı bir deneyimdir.

Gruplandırmanın diğer bilindik ilkeleri de kendi rollerini oynar. Hareket hâlindeki bir nesnenin boyutu, şekli, parlaklığı, rengi veya hızı ne kadar az değişirse niteliğini koruma olasılığı o kadar artar. Hareket eden bir nesne yön değiştirirse, örneğin Şekil 235'deki top aniden geriye dönerse, nesnenin niteliği tehlikeye girer. Her zaman olduğu gibi, herhangi bir özel durumda, bu faktörler birbirlerini ya güçlendirecek ya da etkisiz hâle getirecek ve sonuç, bunların göreceli güçlerine bağlı olacaktır. Avlanan bir tavşan, aniden yolundan geri dönerse yön değişikliği onu hâlâ aynı hayvan olarak görmemizi engellemeyebilir. Dönüş anında hindiye

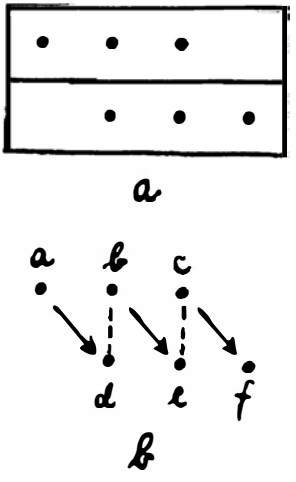
dönüşürse mahiyeti bozulabilir ve ilkinin kaybolduğu yerden ikinci bir hayvanın havalandığını görebiliriz. Ancak şekil ve renk dönüşümü, yön değişmeden gerçekleşirse yol ve hızın tutarlılığı, aynı hayvanın kovalama sırasında dönüştüğünü görmemizi sağlayacak kadar güçlü olabilir.

İki veya daha fazla hareketli nesne birbirinin yolundan geçtiğinde ne olduğunu öğrenmek isteyen W. Metzger şekil ve hareketin etkileşimini incelemiştir (Şekil 236a). Buluşma noktasında her bir nesne ya keskin bir U dönüşüyle yön değiştirip geri dönerken ya da karşı tarafa geçerek tutarlı bir şekilde rotasına devam ederken görülebilir. İkinci versiyonun genelde galebe çaldığı görülmüştür. Bu, tutarlı bir şekle göre gruplama ilkesine uygun bir sonuçtur. Başka şeylerin yanı sıra deneyler, nesneler kesinlikle simetrik bir şekilde hareket ettiğinde (Şekil 236b) sonucun daha belirsiz olduğunu ortaya koydu. Bu durumda çoğu gözlemci, nesneleri karşılaşma noktasına geri götürür ve alanın kendi taraflarındaki kısmında kalır. Bu, hareketsiz örüntülerde olduğu gibi harekette de simetrinin kendi ekseni boyunca bir alt bölümleme yarattığını ve yolun yerel sürekliliğinin simetriyi desteklediği yerlerde bile kesişmeleri caydırdığını gösterir.

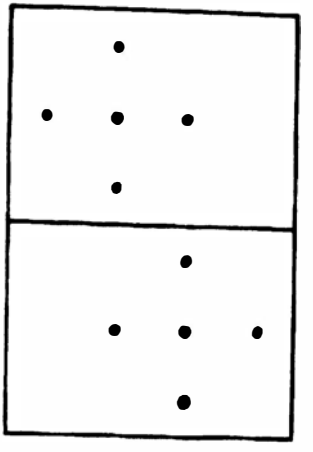


Şekil 236

Wertheimer'ın deneyleri, elverişli yapısal koşullar altında, farklı konumlarda birbirini izleyen anlarda ortaya çıkan nesnelerin, aynı nesnenin iki hâli olarak algılanacağını göstermiştir. Temel düzenek yalnızca iki uyaran içeriyordu. Uyaran sayısı artırıldığında ve daha karmaşık bir düzenek birkaç olası bağlantı arasından bir seçim yapmayı gerektirdiğinde ne olur? Şekil 237, 238 ve 239, Josef Ternus tarafından bu problem üzerine yapılan bir çalışmadan üç örnek sunmaktadır. Şekil 237'de üst sıra ile gösterilen konumdaki üç parlak noktanın, uzayda aynı seviyede görünen alt sıradakilerle değiştirildiğini varsayalım. Noktalardan ikisinin konumları çakıştığı için b ve c'nin d ve e ile özdeşleşmesini yani hareketsiz kalmasını ve a'nın yerine f'nin gelmesini veya belki de a'nın f konumuna sıçramasını bekleyebiliriz (Şekil 237b). Bunun yerine üç nokta da eğik oklarla gösterilen şekilde hareket eder: a, d olur, b, e olur ve c, f olur. Daha doğrusu, tüm üçlü sağa doğru hareket eder. Başka bir deyişle örüntü, ikinci konfigürasyonda yapısal olarak benzer konuma hareket eder. Her bir nokta, yapısal muadiliyle özdeşleşir. Bu, alanın toplam düzeni içinde mevcut olan en basit değişikliktir.



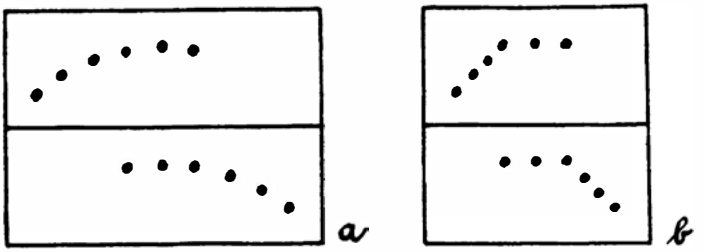
Şekil 237



Şekil 238

Aynı nedenden dolayı Şekil 238'in ilk aşamasındaki tüm örüntü, ikinci aşamadaki örüntünün konumuna geçer. Yine de davranışları bütün

örüntünün taleplerinden etkilenmemiş olsaydı noktalardan ikisi yerinde kalabilirdi. Şekil 239 faydalı bir karşılaştırma yapmamıza olanak tanıyor. Soldaki a şeklinin altı noktası, sımsıkı birleşmiş bir yay oluşturur. Sonuçta tüm yay kavisli bir yolda sağa doğru hareket ediyormuş gibi görünür. B şeklinde açısal kırılma, iki üçlüyü birbirinden biraz bağımsız kılan bir alt bölümleme yaratır. Bu koşullar altında, yatay üçlü, olduğu yerde kalmanın rahat çözümünü benimsemekte özgürken soldaki üçlü karşı tarafa sıçrayıp sağ tarafta kendi muadili olur.



Şekil 239

Victor Zuckerkandl'ın işaret ettiği gibi görmedeki stroboskopik hareketin müzikteki ses sıralamasıyla doğrudan bir paralelliği vardır. Bir melodinin ilerleyişi, her biri hareket etmeden bir perde seviyesinde duran seslerden oluşur. Bir ses diğerinin yerini alırken duyduğumuz hareketin yukarı ve aşağı adımlarının fiziksel bir karşılığı yoktur. Aslında, göze her sesi ayrı bir varlık olarak bildiren müzik notasyonu, duyduğumuz şeyin aslında melodinin seyri boyunca yukarı ve aşağı hareket eden tek bir ses olduğu yolundaki psikolojik gerçeği yalanlamaktadır.

Film Kurgusunun Bazı Sorunları

Bir nesne aynı yerde kaldığı ve görünüşünü değiştirmediği sürece, örneğin film kamerası yerini değiştirmeden bir binanın fotoğrafını çektiğinde, görsel mahiyet sorun teşkil etmez. Aynı şekilde, ekran boyunca yürüyen bir aktör, basit bir yolda hareket ettiğinde aslını koruduğu (Şekil 237) ve şeklini veya boyutunu fark edilir şekilde değiştirmediği görülecektir. Fakat bunun hiç amaçlanmadığı yerde görsel koşullar mahiyeti akla getirdiğinde veya bunun tam tersi olduğunda sorun başlar.

Çizgi roman sanatçısı gibi film kurgucusu da zaman ve mekânda farklı noktalara atıfta bulunan sahneleri bir araya getirirken iki sorunla karşılaşır. Sıçrayışlar boyunca mahiyeti korumalı ve farklı öğelerin farklı olarak görüldüğünden emin olmalıdır. İzleyici sadece gördüğünü bilir. Hızlı ardışıklık birliği akla getirir. Bu nedenle, bir kopuşu görünür kılmak için güçlü araçlara ihtiyaç vardır. Stroboskopik hareket, görsel malzemenin fiziksel kaynağını göz ardı eder. Ekranın sol tarafında karakoldaki bir polis belirirse ve hemen ardından ekranın aynı tarafında oturma odasında benzer genel şekil ve duruşa sahip bir kadın belirirse polisin kadına dönüştüğü görülebilir. Konumları tıpatıp aynı olmadığında ama diğer koşullar yeterince benzer olduğunda polis stroboskopik bir sıçrama yapacak ve kadına dönüşecektir. Bu olgu, George Melies'in 19. yüzyılın başlarında yaptığı türden sihirbazlık hilelerinde kullanılabilir. Algısal faktörlerin sürekliliği, uzay-zaman boşluğunu kapatacaktır. Maya Deren'in deneysel filmlerinden birinde, bir dansçının sıçrayışı bir sahnede başlayıp diğerinde tamamlanıyor. Sıçramanın iki aşaması o denli mükemmel birleştiriliyor ki ortamdaki değişikliğe rağmen birleşik bir hareket olarak görülüyor. Bununla birlikte, genellikle, çekimler arasında böyle enine birleştirmenin görülmemesi arzu edilir.

Bunun tam tersi bir sorun da aynı ölçüde önem taşıyor. Bir sahne farklı kamera açısıyla çekilmiş çekimlerden oluşuyorsa aynı nesneler, karakterler ve ortamlar farklı görünecektir. Birinci çekimde sol tarafta ön cepheden görünen figür ile ikinci çekimde sağda arkadan gösterilen figürün aynı figür olduğunu izleyiciye göstermek gerekir. Benzer şekilde, ilk çekim bir odanın pencere ve piyano olan bir köşesini gösteriyorsa sonraki çekimde kapı ve masanın olduğu köşenin aynı yere ait olduğu anlaşılmalıdır. Bununla birlikte stroboskopik sıçramalar yaratacak kadar yakın olmaması gereken bir algısal bağlantı kurulmalıdır.

Diğer pek çok alanda olduğu gibi burada da pratik yapan sanatçılar tarafından geliştirilen pratik kurallar, psikologlar tarafından sistematik deneylere tabi tutulmalıdır. Sonuçlar her iki taraf için de faydalı olacaktır. Bu arada birkaç örnek işimize yarayabilir. Nesneler, ekranda birbirinden yeteri kadar uzakta göründükleri sürece skroboskopik kısa devre oluşması muhtemel değildir. Konumları aynı veya benzerse yalnızca kayda değer bir görünüm değişikliği birleşmeyi önleyecektir. Nesne kameradan iki farklı mesafeden çekildiğinde elde edilen salt büyüklük değişikliği yeter-

siz kalır. Bu durumda nesne sihirli bir şekilde küçülmüş veya büyümüş gibi görünecektir. Başın, örneğin otuz derecelik bir dönüşü muhtemelen harekete yol açacaktır. Ancak ön yüzden yan profile yapılan bir kesme, benim "yapısal iskelet" dediğim şeyi o denli değiştirir ki geçiş biraz daha güvenli olabilir.

Bir adam ekranda önce soldan sağa, bir sonraki çekimdeyse sağdan sola doğru yürürse hareket görsel açıdan kesintili olacaktır. Bu nedenle, doğru bir okumayı sağlamak için diğer teşhis araçları devreye girmelidir. Aydınlatmadaki güçlü farklılıklar da mahiyeti bozabilir. Bir martı önden aydınlatıldığında beyaz, ışığa karşı alındığında siyah görünür. Uçuş tarzının benzerliği, ruh hâlinde ani değişiklik sürse bile aynı kuşu görmemiz için yeterli olabilir.

Konum sorunlarını aydınlatan son bir örnek, Rudy Bretz'in bir makalesinden alınabilir. Bir spor karşılaşması, arenanın zıt taraflarına yerleştirilmiş iki televizyon kamerası tarafından görüntüleniyorsa bir kameradan diğerine yapılan bir kesme doğal olarak görüntüyü tersine çevirecektir. Soldaki boksör aniden sağda olacaktır ya da tam tersi... Bu sorunun üstesinden gelmenin en iyi yolu, kesmeyi göze çarpan bir eylem sırasında gerçekleştirmektir. Bu eylem, rakiplerin rollerini o kadar net bir şekilde tanımlar ki çelişik konum ve harekete rağmen doğru tanımlama korunur.

Görünür Motor Kuvvetler

Geometrik açıdan hareket, sadece bir yer değişikliği olarak tanımlanabilir. Fakat tıpkı fizikçi için olduğu gibi salt gözlemci için de yer değiştirme dinamiktir. Kuvvetlerin davranışı her zaman hikâyenin daha önemli kısmıdır. Sanatsal açıdan bir olaya görsel ifade veren ve ona hayat katan işte bu kuvvetlerdir. Ancak bu kuvvetler kendi içlerinde ve kendi başlarına görünür değildir; gördüğümüz nesnelerin eylemlerinde somutlaşır. Bu etkileri üreten koşulların incelenmesi gerekir.

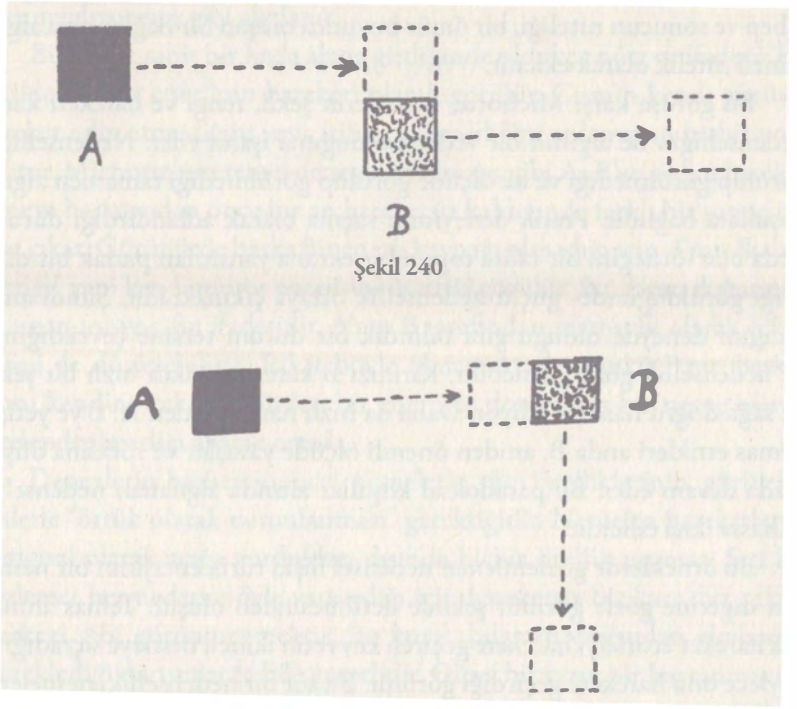
Genellikle, belli bir mesafeden bakıldığında, otomobillerin veya uçakların hareketi "ölü" bir niteliğe sahiptir. Bu araçlar, kuvvetler tarafından ele geçirildiğine dair hiçbir işaret sergilemez. Sihirli ve anlaşılmaz bir şekilde harekete geçirilen bu nesneler, ilham vermeyen sade bir hareket sergiler: kuralı doğrulayan bir istisna. Buna karşılık, uzak tarlalarda dörtnala koşan atlar veya havada süzülen kırlangıçlar gözle görülür şekilde ak-

tiftir ve doğrusunu söylemek gerekirse otomobil yarışlarında ve kaba komedilerdeki arabalar veya hava muharebesindeki avcı uçakları da öyledir.

İnsan davranışı söz konusu olduğunda hareketin ifadesel nitelikleri, anlamı hakkında bildiklerimizle karışır. Belki de izleyici, Orpheus'un ellerini ovuşturma hareketinden, sırf insanların çaresizlik içindeyken aynı şeyi yaptığını bildiği ve hikâye ona Orpheus'un Eurydice'i kaybettiğini söylediği için etkilenmiştir. Bu nedenle, iliştirilmiş anlamdan yoksun olan ifadeli hareketi gözlemlemek en çok arzu edilen durumdur. Mimetik olmayan ("soyut") animasyon filmlerinde bu konuda iyi malzeme bulunabilir. Sistematik deneyler, çalışmaları burada biraz ayrıntılı olarak açıklanacak olan Albert Michotte tarafından başlatıldı. Önümüzdeki satırlarda seçtiğim malzeme ve değindiğim teori özel amacımıza bir ölçüde uygun düşmektedir.

İlkel bir teknikle kendini sınırlandıran Michotte, çok basit şekillerle, çoğunlukla düz çizgiler boyunca hareket eden karelerle çalıştı. Bazı deneyler özdeşlik problemini ortaya koymaktadır. Daha önce dediğim gibi süreğen tutarlı bir hareketin birleştirici gücü öyle büyüktür ki hareket eden nesne aniden şekil değiştirse bile aynı kalıyormuş gibi görünür. Michotte'nin daha önceki tavşan ve hindi örneğini test eden deneylerinden birinde beyaz bir alanın sol tarafında küçük, siyah bir kare belirir ve bu kare yatay eksende merkeze doğru hareket eder. Belirli bir anda kaybolur ve onun yerini, yanında beliren ve hemen aynı yönde ve aynı hızda hareket eden, aynı boyutta kırmızı bir kare alır. Bu durumda gözlemciler, tek bir hareket sırasında rengi değişen bir nesne görürler.

Aşağıdaki gösterimdense farklı bir sonuç elde edilir (Şekil 240). Yine solda bulunan siyah A karesi yatay eksende hareket etmeye başlar ve yerinde hareketsiz duran kırmızı B karesinin hemen üstünde veya altında durur. A'nın B'ye vardığı anda B de aynı yönde hareket etmeye başlar. Bu deneyde gözlemciler, birbirinden neredeyse tamamen bağımsız olan iki hareket gerçekleştiren iki nesne görürler. Aynı sonuç, B'nin A'ya dik açı oluşturacak şekilde hareket ettiği Şekil 241'in düzeneği için de geçerlidir.



Şekil 240

Şekil 241

Bir yanda bölünmemiş, birleşik bir hareketle diğer yanda bir ölçüde ya da tamamen bağımsız bir hareket gibi iki uç arasında, görsel nesneler arasında nedensel ilişkiler olarak algılanan çeşitli etkileşim türleri meydana gelebilir. Algısal nedensellik üzerine Michotte'nin temel deneyi şöyledir: Kırmızı kare (B) alanın ortasındadır; siyah kare (A) ondan biraz uzakta, soldadır. Belirli bir anda A, B'ye doğru hareket etmeye başlar. İkisi birbirine değdiğinde A durur ve B hareket etmeye başlar. Gözlemciler, A'nın B'yi hareket ettiren bir itmede bulunduğunu görürler. Bir başka deyişle, olay sebep ve sonucu içeriyor gibi görünmektedir.

Elbette burada fiziksel bir nedensellik yoktur. İki kare bir ekrana çizilmiş veya yansıtılmıştır. O hâlde gözlemciler, neden nedensel bir süreç görüyorlar? Hume'un iyi bilinen görüşüne göre algının kendisi olayların tarafsız bir şekilde birbirini izlemesinden başka bir şey içermez. Bir olayın ardından bir diğerinin gelmesine alışmış olan zihin, bağlantının gerekli

olduğunu varsayar ve her seferinde bağlantı kurulmasını bekler. Böylece sebep ve sonucun niteliği, bir ömür boyunca oluşan bir bağlantıyla algıya ikincil nitelik olarak eklenir.

Bu görüşe karşı Michotte, nesnelerin şekli, rengi ve hareketi kadar nedenselliğin de algının bir veçhesi olduğuna işaret eder. Nedenselliğin görülüp görülmediği ve ne ölçüde görülüp görülmediği tamamen algısal koşullara bağlıdır. Pratik deneyimin saçma olarak adlandırdığı durumlarda bile -örneğin, bir tahta topun bir ekrana yansıtılan parlak bir diski ittiği görüldüğünde- güçlü nedensellik ortaya çıkmaktadır. Şimdi anlatacağım deneyde olduğu gibi bilindik bir durum tersine çevrildiğinde de nedensellik gözlemlenebilir. Kırmızı B karesi oldukça hızlı bir şekilde sağa doğru hareket ediyor. Daha da hızlı hareket eden A, B'ye yetişir. Temas ettikleri anda B, aniden önemli ölçüde yavaşlar ve rotasına düşük hızda devam eder. Bu paradoksal koşullar altında algılanan nedensellik bilhassa ikna edicidir.

Bu örneklerde gözlemlenen nedensel ilişki türü, enerjinin bir nesneden diğerine gözle görülür şekilde iletilmesinden oluşur. Temas anında ana hareket ettiriciyi harekete geçiren kuvvetin ikincil nesneye sıçradığı ve böylece onu harekete geçirdiği görülür. Bu tür bir nedensellik, nesnelerin aynı değilmiş gibi görünmeleri için birbirlerinden yeterince ayırt edildiklerinde ve aynı zamanda etkinliklerinin dizisi tek bir birleşik süreç olarak görünsün diye yeterince birleştirildiğinde ortaya çıkar. Temas anında küçük bir durgunluk aralığı hareketin devamlılığını bozacak ve nedensellik deneyimini ortadan kaldıracaktır.

Hareketin birliği zayıflasa da yine de yeterli olduğunda başka nedensellik biçimleri ortaya çıkar. Örneğin, A hareketsiz ortağına ulaştığı anda, B daha önce A'da görülenden çok daha büyük bir hızla hareket etmeye başlarsa B'nin motor enerjisi artık A'dan alınmış gibi görünmez. B kendi gücüyle hareket etmeye başlar. Burada hâlâ nedensellik vardır ama A'nın B'ye "başlangıç sinyalini vermesi" ile sınırlıdır. Nitekim Michotte'nin gözlemcileri de bu salıverme etkisini çeşitli ifadelerle anlatıyorlar. "A'nın gelişi, B'nin gidişinin sebebidir." "A, B'nin gitmesine neden olan bir elektrik düğmesine basıyor." "B, A'nın gelişinden korkuyor ve kaçıyor." Bu son açıklama, salıverme olgusunun sıklıkla ürettiği mizahi etkinin bir örneğidir. Michotte, bunu küçük öncülle büyük sonuç arasındaki orantısızlıkla açıklar. Öte yandan, hız sırası tersine çevrildiğinde yani A, B'den daha

hızlı hareket ettiğinde aktif itme etkisi güçlü olur. B, A'nın enerjisinin bir kısmını alıyormuş gibi algılanır.

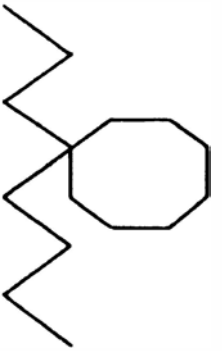
Bir nesne sabit bir hızla alana girdiğinde oldukça nötr ve ifadesiz bir şekilde bir tür enerjinin hareketi olarak görülür. Cismin kendi gücüyle hareket edip etmediğini veya itilip çekilmediğini anlamanın hiçbir yolu yoktur. Michotte'nin temel deneyinde olduğu gibi A, B'ye doğru hareket etmeye başlamadan önce bir an hareketsiz kaldığında farklı bir sonuç ortaya çıkar. Görünürde başka bir enerji kaynağı olmadığı için A'nın "kalışa geçtiği" yani kendi motor enerjisini ürettiği görülür. Bu, A'nın doğasında bulunan inisiyatifin ifadesidir. A'nın B tarafından manyetik olarak çekildiğini de düşünebiliriz. Fakat böyle olmamaktadır çünkü B'nin başkalarını kendine çekecek türden bir enerjiyle donatılmış bir nesne olarak nitelendirilmediği apaçık ortada.

Deneylerin başlıca sonucu, nesnelerin tüm özelliklerinin, görülebilenlerle "örtük olarak tanımlanması" gerektiğidir. Nesneler, hareketleriyle algısal olarak açığa vurdukları dışında hiçbir özellik taşımaz. Sırf bir gözlemci her nedense öyle varsaydığı için hareketsiz bir kare, bir çekim merkezi gibi görünmeyecektir. Bu kural, bilginin doğrudan algılananı desteklediği durumlarda bile geçerlidir. Güzel bir kızın bir hayranını cezbettiği görüldüğünde ancak ve ancak her iki failin de davranış ve şekillerinin ifadesel özellikleri çekme ve çekilme dinamiği taşıyorsa sahne "çalışır".

Michotte'nin tekniği, dinamik etkinin yalnızca temas anındaki yerel koşullara değil, tüm olayın daha geniş bağlamına bağlı olduğunu göstermek için de kullanılabilir. Deneylerinden birinde B'nin kendini harekete geçirdiği görülüyor. Yatay eksende ileri geri hareket ediyor ve bu eylemi birkaç kez tekrarlıyor. Sonra A yola çıkıyor ve B, son bir salınım için hareket noktasına döndüğü anda B ile buluşuyor. Gözlemciler, her ne kadar performansın son aşaması daha önce anlattığımız temel deneyi tekrarlasa da buluşma noktasına odaklanmadıkça bu koşullar altında bir itme görmezler. Salınımlarıyla B, kendini kendi gücüyle hareket ediyor olarak tanımlamıştır ve sağa doğru yaptığı son salınım, basitçe bu otonom hareketin bir devamı olarak görünür, artık A ile temas kurmuş olsa bile.

Bu deneyin, Wertheimer'in gösterimlerinden birini eyleme dönüştürdüğü söylenebilir (Şekil 242). Göz aşağıdan yukarıya doğru zikzak çizgi boyunca ilerlediğinde, her ne kadar sekizgenin kenarlarından birinde düz bir çizginin devamı yer alsa da çizginin buluşma noktasının ilerisinde

kendi yoluna devam ettiği görülür. Her iki deney de bize şunu gösteriyor: Eğer tüm örüntünün yapısı iki öğeyi birbirinden ayırıyorsa bu iki öğenin içsel uyumunun veya sürekliliğinin onları birleştirmesi önlenir.



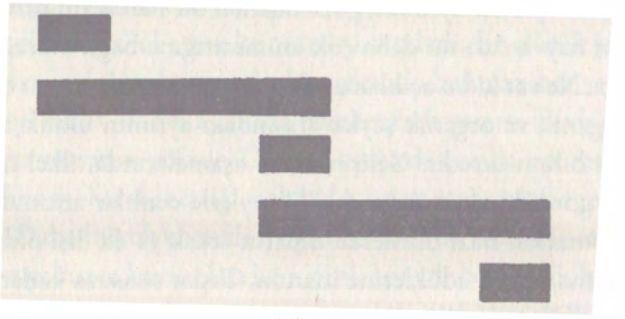
Şekil 242

Bir Karmaşıklık Ölçeği

Bir nesne, bir süre hareketsiz kaldıktan sonra herhangi bir görünür dış neden olmaksızın aniden hareket ettiğinde kendi motor gücünü üretiyormuş gibi algılanır. Bu izlenim, hareketsizlikten harekete geçiş, tüm nesne için aynı anda meydana gelmeyip nesnenin bir parçası olan hareketi başlatıp geri kalanına aktardığında büyük ölçüde artar. Bu durumda, eylem içsel bir değişiklikle meydana gelmiş gibi görülür. Michotte alanın solunda yer alan 2:1 oranlarında yatay bir çubuk kullanmıştır (Şekil 243). Çubuk, orijinal uzunluğunun yaklaşık dört katına ulaşana kadar sağ ucundan uzamaya başlar. Sağ ucu durduğunda sol uçta bir daralma başlar ve eskisi kadar kısa olana kadar devam eder. Şimdi sol uç durur, tüm eylem baştan başlar ve çubuğu alanın sağ tarafına taşıyana dek üç veya dört kez tekrarlanır. Şekil 243 tamamlanan iki eylemin ana aşamalarını göstermektedir.

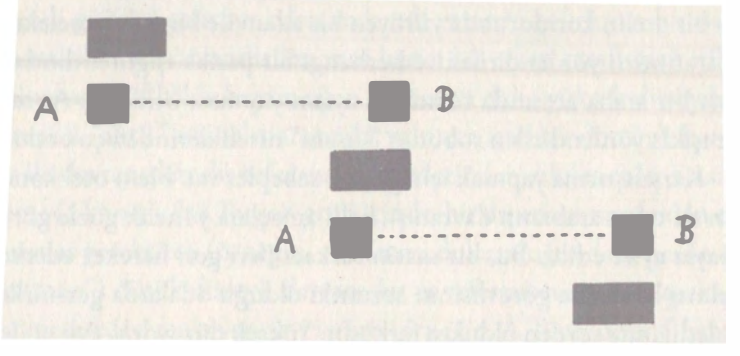
Deneyin etkisi çok güçlü. Gözlemciler, "Bu bir tırtıl. Kendi kendine hareket ediyor!" demiştir. Kayda değer bir özellik, çubuğun sergilediği iç esnekliktir. Tüm cisim, uçlarından birinin yer değiştirmesiyle kendisine dayatılan değişime katılır. Hareketsiz ve hareketli parçalar arasında keskin bir ayrım yoktur. Cisim bir uçtan uzamaya başlar ve uzama giderek cisme

yayılır. Aynı şey kasılmada da olur. Bu salt algısal nitelikteki iç esneklik, çarpıcı bir şekilde organik olan bir nitelik üretir.



Şekil 243

Şimdi anlatacağım değişiklikle çok farklı bir sonuç elde edilmiştir (Şekil 244). Deney, daha önce olduğu gibi, alanın sol tarafında bulunan 2:1 oranındaki dikdörtgenle başlar ama dikdörtgen, bu sefer uzamak yerine iki kareye ayrılıyor. Soldaki kare hareketsiz kalıyor, sağdakinin işgal ettiği yer bir önceki deneydeki tırtılın ön ucuna doğru ilerliyor. B orada duruyor, sırf A tarafından takip edilmek için, ta ki ikisi birleşene ve baştaki boyuttaki dikdörtgeni yeniden oluşturana değin... Şimdi tüm eylem tekrarlanır. İki karenin hareketleri, tırtılın başının ve kuyruğunun hareketlerine eşit olmasına rağmen gözlemcideki etkisi oldukça farklıdır. A, B'nin peşinden koşuyormuş ve onu mekanik olarak ileri itiyormuş gibi görünür. İki kare değişmiyor ve tüm süreç organik olmaktan ziyade mekanik görünüyor.



Şekil 244

Bu deneyler, şu soruyu gündeme getiriyor: Organik davranış ile inorganik davranış arasındaki ayrımda bulunmak için kesin algısal kriterler var mıdır? Böyle bir ayrımın, gözlemlenen bir hareketin bize makineleri mi; yoksa hayvanları mı daha çok anımsattığına bağlı olacağını peşinen varsayarız. Ne var ki bu açıklama, olgunun en önemli yanını es geçiyor.

İnorganik ve organik şeyler arasındaki ayrımın oldukça geç ortaya çıktığı iyi bilinmektedir. Gelişimin ilk aşamalarında, ilkel hayvanlar ve çocuklar, gördüklerinin ışığında ölü şeylerle canlılar arasında prensipte ayrım yapmazlar. Bazı ilkellerde taşların erkek ya da dişi olduğuna, yavruladıklarına ve büyüdüklerine inanılır. Taşlar sonsuza kadar yaşar, oysa hayvanlar ve insanlar ölür. Sanatçı için de ayrım yapaydır. Ressam, bir kıyı şeridinin genişliği ile bir yılanın dalgalanması arasında prensipte hiçbir fark görmez. Sıradan algı, doğada hiçbir bölünme olmadığını gösterir. Doğa daha ziyade canlılığın çeşitli derecelerini sergiler. Kaynak suyu, bir çiçekten daha canlı görünür.

Burada gözlemlenen hareket miktarında veya hızında bir fark değildir sadece. Basit davranıştan karmaşık davranışa uzanan bir ölçek de vardır. Ayrıca burada bilinci, duyguları, arzuları ve niyetleri olan şeyler ile olmayanlar arasındaki ayrımın, kendiliğinden algıya dayalı bir dünya görüşüne aynı ölçüde yabancı olduğu anlaşılmalıdır. Neye çarptığını düşünmeden yağan yağmur ile avının peşinden koşan timsah arasındaki bir derece farkı var. Ancak bu, bir zihne veya ruha sahip olmakla olmamak arasındaki fark değildir. Bu, gözlemlenebilir tepkilerin karmaşıklığının yanı sıra davranışın ne ölçüde dış amaçlar tarafından yönlendirildiğiyle ilgilidir. 20'nci yüzyılda yaşayan bir Batılıdan, oda numarasını bulmak için bir otelin koridorunda yürüyen bir adam ile bir çift fotoelektrik hücre tarafından yönlendirilen ve herhangi bir parlak ışığın ardından koşan tahta bir araba arasında temel bir ayrım yapması beklenir. Ancak Batılı bile ışıkla yönlendirilen robotun "insani" niteliklerinden çok etkilenir.

Karşılaştırma yapmak için geçerli sebepler var. Hem otel konuğunun hem de tahta arabanın davranışı, belli amaçlara yönelik gözle görülür bir çabayla ayırt edilir. Bu, bir saatin sarkacı ileri geri hareket ederken veya sıkılmış bir müze görevlisinin sorumlu olduğu odalarda gezinirken gözlemlediğimiz şeyden oldukça farklıdır. Yüksek düzeydeki eylem ile düşük düzeydeki eylem arasındaki farkın, otel misafirinin ve güvenlik görevlisi-

nin bilince sahip olurken robot ve sarkacın bilince sahip olmadığı gerçeğinden daha önemli olduğu pekâlâ söylenebilir.

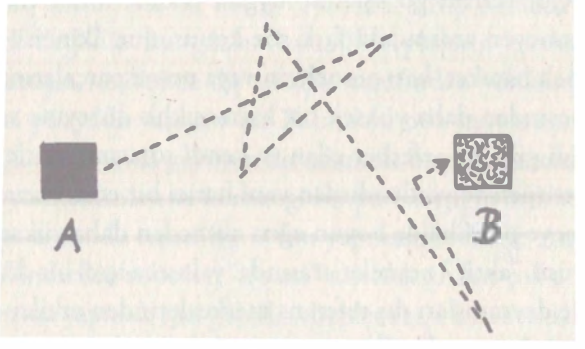
Jean Piaget, çocuklarla yaptığı söyleşilerde bir şeyi canlı ve bilinçle donatılmış olarak kabul etme kriterlerini inceledi. En düşük yaş seviyesinde, hareket etsin ya da etmesin bir eylemde bulunan her şey canlı ve bilinçli kabul edilir. İkinci aşamada hareket fark yaratır. Bisikletin bilinci vardır ama masanın yoktur. Üçüncü seviyede çocuk, ayrımını, cismin kendi kendine mi hareket ettiği, yoksa dışarıdan mı harekete geçirildiğine dayandırır. Daha büyük çocuklar, bitkileri canlılar arasında sayabilmelerine rağmen yalnızca hayvanları hem canlı hem de bilinç sahibi sayarlar.

Modern bilim insanlarının cansızı canlıdan, akılsızı akıllıdan ayırma yönteminin kendiliğinden algı için geçerli olmadığı görülecektir. Tekrar etmek gerekirse bu yöntem, sanatçı için de geçerli değil. Bir film yönetmeni için bir fırtına, bir tramvayın banklarında kayıtsızca oturan yolculardan daha canlı olabilir. Dans, dansçı tarafından temsil edilen kişinin duygularını veya niyetlerini bize aktarmanın bir yolu değildir. Bizim deneyimlediğimiz şey, çok daha doğrudandır. Tedirginlik ya da sakin bir kaçış ya da takip gördüğümüzde kuvvetlerin davranışımı izleriz ve bunun algılanması fiziksel bir dışarısı ile zihinsel bir içerisi arasında bir ayrım gerektirmez.

Önemli olan, gözlemlenen davranıştaki karmaşıklık düzeyidir. Uygun bazı kriterleri gayriresmî şekilde saptamaya çalışırsak şununla karşılaşırız: Çocukların görüşlerine uygun şekilde, önce hareket eden ile hareket etmeyen arasındaki fark söz konusudur. İkincisi, içsel değişimi içeren esnek hareket, katı nesnelerin veya nesne parçalarının yalnızca yer değiştirmesinden daha yüksek bir karmaşıklık düzeyine sahiptir. Üçüncüsü, kendi gücünü seferber eden ve kendi rotasını belirleyen bir nesne, hareket ettirilen ve yönlendirilen yani harici bir etken tarafından itilmeye, çekilmeye pasif hâlde boyun eğen nesneden daha yüksek düzeydedir. Dördüncüsü, "aktif" nesneler arasında, yalnızca içsel bir dürtüyle hareket edenler ile davranışları dış referans merkezlerinden etkilenenler arasında bir ayrım söz konusudur. Bu son grup içinde, bir dış etken tarafından doğrudan temas gerektiren (örneğin, A nesnesi dokunduğunda B nesnesinin "havalanması") düşük düzeyli davranışlar ve referans nesnesine mekânda belli bir mesafeden tepki vermeyi içeren (örneğin, A, B'ye "doğru" hareket ediyor hâlde veya A yaklaşırken B kaçıyor hâlde görülür) yüksek seviyeli davranışlar vardır.

Dördüncü grubun seviyesi, nesnelerin "farkındalığa sahip" olduğunu öngörmez. Demek istediğim, gözlemlenen kuvvetlerin davranış modelinin, nesne ile çevresi arasında bir etkileşim içerdiğinde daha karmaşık olduğudur. Bu tür bir etkileşim, ışıkla yönlendirilen robotta olduğu gibi kuvvetler tamamen fiziksel olsa bile gerçekleşebilir. Öte yandan, alt düzeyin anlayışsız "körlüğü", etrafındaki olaylara aldırmadan yolunu izleyen sofistike bir hayalperestte bulunabilir.

Bir nesne, değişen hızlarda karmaşık bir yol boyunca hareket ettiğinde buna karşılık gelen karmaşık kuvvetler tarafından kontrol ediliyor gibi görünür. Örneğin, A'nın B'ye doğru düz bir çizgide ve sabit hızla hareket etmesi ile şimdi dile getireceğim varsayımsal durumları karşılaştırın. A, yaklaşırken yavaşlıyor ve hızda bariz bir artışla aniden B'nin üzerine "sıçrıyor" Yahut A yavaşlar, durur, tekrar ilerler, tekrar durur ve aniden dönüp çok hızlı geri çekilir veya A "yanlış" yönde yola çıkar, Şekil 245'te gösterilen zikzak yolda yavaşça ilerler ve son dönüşten sonra hızla B'ye ulaşır. Bu gösterimler muhtemelen gizlice yaklaşma, tereddüt etme, kaçma ve arama izlenimi verecektir. Dinamikleri, sabit hızdaki düz hareketin dinamiğinden daha karmaşıktır. Çünkü burada bir kuvvet ve karşı kuvvet etkileşiminin, farklı zamanlarda devreye giren çelişkili kuvvetlerin ve verili bir yerde neyin bulunup neyin bulunmadığından dolayı rotadaki değişikliklerin etkisini gözlemliyoruz.



Şekil 245

Bu ifadesel nitelikler, yalnızca görünür nesnelerin hareketinde değil, aynı zamanda film kamerasının dolaylı yoldan algılanan hareketlerinde de ortaya çıkar. Bu hareketler nispeten basit olduğu sürece -örneğin, kamera

düz bir çizgide ve sabit hızda ileri veya geri hareket ettiğinde veya yatay veya dikey bir panorama çekimi için tripod üzerinde döndüğünde- basbayağı nötr yer değiştirme olarak görünür. İzleyici, dikkatini kameranın ortaya çıkardığı ortamın yeni yanlarına odaklar. Ancak kameranın yolu, daha yüksek dereceli eğriler çizebilir. Özellikle elle kontrol edildiğinde hareketleri oldukça düzensiz hâle gelebilir. Hızı değişebilir. Arayabilir, tereddüt edebilir, keşfedebilir, dikkatini aniden bir olaya veya nesneye çevirebilir, avının üstüne atlayabilir. Bu tür karmaşık hareketler nötr değildir. Bu hareketler, olay örgüsünde bir karakterin aktif rolünü üstlenen görünmez bir benliği canlandırır. Bu karakterin çabaları ve tepkileri, kameranın motor davranışında kendini gösteren bir güçler örüntüsüyle iletilir.

Burada, bu kamera hareketlerinin, yalnızca fiziksel eylemin mekanik etkisini değil de anlamlı itkileri ve tepkileri de ilettiklerinde işlevlerini yerine getirdiklerine dikkat edilmelidir. Tıpkı ilişki fotoğraflarının, insanı çalışan bir makineye indirgediğinde tutkulu olmaktan çok gülünç görünmesi gibi yürüyen bir kameraman tarafından çekilen fotoğrafların ritmik sallanması da anlamdan ziyade tiksinti uyandırır.

Daha da karmaşık bir düzeyde, daha önce olanların daha sonra olanlar üstündeki "geri bildirim" etkilerini gözlemleyebiliriz. Örneğin A yaklaşırken B aniden A'ya doğru koşar ve onu geri iter. A tekrar yaklaşır; ancak B yeni bir saldırıya hazırlanırken A "vaktinde" geri çekilir. Fritz Heider ve Marianne Simmel'in deneysel amaçla çektiği kısa filmde bir büyük üçgen, bir küçük üçgen ve bir çemberin hikâyesi anlatılıyordu. Sonuçta gözlemcilerin geometrik şekillere, hareketlerinden yola çıkarak kendiliğinden "insani" özellikler atfettikleri gözlemlendi. Örneğin, büyük üçgen, gözlemcilerin yüzde 97'si tarafından şu şekilde vasıflandırıldı: "Saldırgan, savaşçı, kavgacı, hırçın, şirret, belalı, cimri, kızgın, huysuz, aksi, sinirli, kabadayı, cani, habis, çabuk alınıyor, cüssesinden yararlanıyor, kendinden küçük insanlara diş geçiriyor, tahakkümcü, güce düşkün, sahiplenici." Hareket hâlindeki geometrik figürlerin şaşırtıcı derecede güçlü ifadesi, Oskar Fischinger, Norman MacLaren, Walt Disney ve diğerlerinin daha incelikli "soyut" filmlerinde gösterilmiştir.

Motor davranışında kendini gösteren kuvvetler modeli ne kadar karmaşıksa eylem o kadar "insani" görünür. Ancak davranışın insani, canlı ve bilinçli görünmeye başladığı belirli bir karmaşıklık düzeyini tayin edemiyoruz. İnsan davranışı genellikle çarpıcı ölçüde mekaniktir. Aslında Hen-

ri Bergson, kahkaha üzerine yazdığı kitabında bizi güldürerek etkileyen şeyin, insan davranışındaki mekanik yanların keşfedilmesi olduğunu ileri sürmüştür. Ayrıca, aynı organik veya inorganik mekanizma içinde, motor davranışın karmaşıklığı ve inceliği büyük ölçüde değişebilir. İnsan vücudunun organları arasında el, doğada herhangi bir yerde karşılaşılabilecek en gelişmiş motor davranışa sahipken diz, bir makinenin bilyalı eklemeninden biraz daha fazlasını yapabilir ancak.

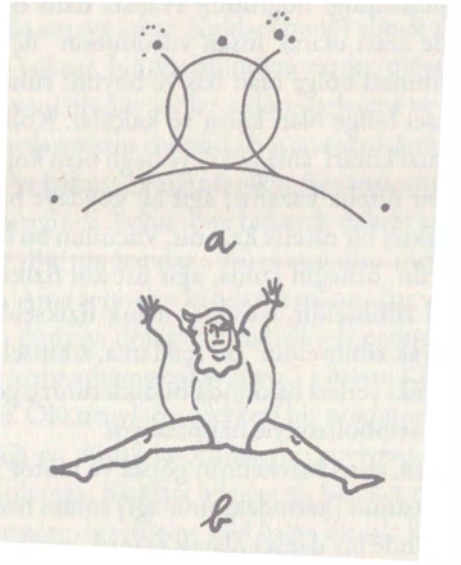
Bu düşünceler şekil için de geçerlidir. Bazı sanatçılar -örneğin kübistler- insan figürünü inorganik nesnelerin köşeliliğine büründürürken Van Gogh ağaçları, hatta tepeleri ve bulutları esnek, insansı eğrilerle temsil etti. Picasso ya da Henry Moore'un yapıtlarında, katı küplerden tutun da incelikle bükülmüş, yüksek düzeyde eğrilere kadar olanca karmaşıklık yelpazesine rastlarız.

Araç Olarak Beden

Bir dansçının maddi ağırlığı fiziksel kuvvetlerce kontrol edilen etten ve kandan bir vücudu vardır. Bedeninin içinde ve dışında neler olup bittiğine dair duyusal deneyimleri ve ayrıca duyguları, istekleri ve hedefleri de vardır. Bununla birlikte, sanatsal bir araç olarak dansçı -en azından izleyicileri için- kendisinde görülebilenden başka bir şey değildir. Özellikleri ve eylemleri, Michotte'nin karelerininkiler gibi nasıl göründüğü ve ne yaptığıyla üstü örtük tanımlanır. Eğer o göze bir yusufçuğun kanatlı hafifliğinde görünüyorsa, terazide yetmiş kilo ağırlık olmayacaktır. Dansçının özlemleri, duruş ve jestlerinde görünenlerle sınırlıdır.

Bu, insan figürünün soyut bir şekille aynı olduğu anlamına gelmez. Şekil 246a, ressam Kandinsky'nin dansçı Palucca'nın kabaca Şekil 246b'ye benzeyen bir fotoğrafını bir çizime çevirme girişimini göstermektedir. Çizimin dans eden bedenin belli özelliklerini koruduğu, hatta belki de güçlendirdiği görülecektir: simetrisi, çömelme orantısı, uzuvların masif bir tabandan yayılımı. Fakat bazıları insan vücudu hakkındaki bilgimizden kaynaklanan başka özelliklerden yoksun bırakmıştır. Dansçının fotoğrafı, pozu normal veya anahtar bir konumdan sapma olarak algılamamızdan güçlü dinamik özellikler kazanır. Bacaklar düz ve dairesel bir kavis değildir sadece; birbirinden ayrılmıştır. Kollar sadece yukarı bakmıyor, aynı zamanda havaya kaldırılmış. Keza baş, üç noktanın birinden fazlasıdır. O,

duyu organlarının ve zihnin -yani gelen ve giden kuvvetler merkezinin- otağıdır. Nihayet bütün figür, nötr bir çizim kağıdına çizilmiş bir pozdan ziyade yerden havalanmış olarak görünüyor.



Şekil 246

Dolayısıyla vücudun bilinen bazı özellikleri ve işlevleri, onun görünen karakterinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu, dansçı için özel bir sorun teşkil eder. Tüm bilgileri alan ve tüm eylemleri yöneten sinir sisteminin merkezi, vücudun görünen merkezinde değil, nispeten küçük ve ayrık bir uzantı olan kafada bulunur. Etkinliğin bu uzantıdan doğduğu ancak sınırlı bir şekilde gösterilebilir, örneğin yüz ifadesiyle veya başın ilgilenilen bir nesneye doğru çevrilmesiyle, başın sallanmasıyla veya öne eğilmesiyle. Gelgelelim bu hareketlerin bile vücudun geri kalanıyla koordine edilmesi zordur. Günlük yaşamda, vücut esasen ilgisiz bir modda dinlenirken, tek başına baş, çok sayıda eylem gerçekleştirir. Aynı şey eller için de geçerlidir. Dansçı, otururken bile icra edilebilen Hindu danslarında olduğu gibi, bedeni basbayağı dışlayabilir; bu danslar baş ve yüz duyarlı bir hâlde eşlik ederken ellerin anlattığı hikâyelerden oluşur. Ancak tüm vücut işe dâhil edilecekse, eylem sinir sisteminin merkezinden ziyade gövdedeki görünür motor merkezlerinden gelir. İnsan denizyıldızı gibi yaratılsaydı hiçbir

sorun olmazdı! Ancak insan yapısının kendine özgü farklılığı, dansçının eyleminin uygun merkezini zihnin görünür konumundan uzaklaştırır.

Antik çağlardan beri vücudun bölümlerinin organizmanın temel işlevleriyle özdeşleştirildiği doğrudur. Fransız dans öğretmeni François Delsarte, bir ifade aracı olarak insan vücudunun "üç bölgeye ayrıldığını" ileri sürer: "zihinsel bölge olan baş ve boyun; ruhsal-duygusal bölge olan gövde; fiziksel bölge olan karın ve kalçalar. Kollar ve bacaklar dış dünyayla temasımızı kurar; ama gövdeye bağlı olan kollar, ağırlıklı olarak ruhsal-duygusal bir nitelik kazanır; ağır alt gövdeye bağlı olan bacaklar, ağırlıklı olarak fiziksel bir nitelik kazanır. Vücudun bu her bir bölgesi yine üç alt bölgeye ayrılır, örneğin kolda, ağır üst kol fiziksel dir, ön kol ruhsal-duygusaldır, el zihinseldir, bacakta: uyluk fizikseldir, ön bacak ruhsal-duygusaldır; ayak zihinseldir." Bu açıklama, zihinsel ve fiziksel işlevler ve bunların vücuttaki yerleri hakkında bildiklerimizi, görsel bir imge olarak bedenin doğal sembolizmiyle harmanlıyor.

Isadora Duncan, dans hareketinin görsel ve motor merkezi gövde olduğu için solar pleksusun [karındaki sinir ağı] ruhun bedensel meskeni olduğunu iddia ettiğinde bir dansçı olarak mantık yürüttü. Ancak onun bu görüşü, hareket gövdeden doğduğunda, insan etkinliğinin zihnin bilişsel yetilerinden ziyade istem dışı işlevlerle yönlendirildiği gerçeğini gizler. Gövde merkezli dans, insanı ruhun bir taşıyıcısı olarak değil, öncelikle doğanın bir çocuğu olarak gösterir. Genç bir dansçının yaşadığı zorlukların çoğu, aklın güvenli kontrolünden içgüdünün "arsızca" kabulüne geçişe karşı bilinçli ya da bilinçsiz bir direniş içerir. Bu noktada kompozisyon temasının sıklıkla vücudun merkezinden geliştirildiği ve bazen başsız ve uzuvsuz bir gövde ile sınırlı olduğu heykel ile benzerlik kurmak cazip gelebilir.

Tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi, dans ve oyunculukta da tüm hareketler baskın bir temaya tabi olmalıdır. Günlük yaşamda vücut, eğitimin ilk aşamaları aşıldıktan sonra motor koordinasyonu fazla zorluk çekmeden gerçekleştirir. Bir çocuk ilk kez yürümeyi öğrendiğinde, her adımı bilinçlice ve ayrı ayrı sinir sistemine bağlanır. Aynı koordinasyon eksikliği, yeni bir motor beceri kazanıldığında gözlemlenebilir. Dansın ve oyunculuğun amaçları gereği, tüm motor davranışlar, yüksek bir form ve kontrol seviyesinde tekrar kendiliğinden yapılana değin yeniden öğrenilmelidir.

Kişi kendini bilinçli hissettiğinde, bir hareketin baskın temasına yumuşak başlılıkla boyun eğmesi, eylemin ikincil merkezlerinin bilinçli

ani kontrolüyle bozulur. Şair Heinrich von Kleist, kukla tiyatrosu üzerine yazdığı bir denemede, hiçbir zaman etkilenmemek gibi bir avantaja sahip olan kukla örneğini dansçıya tavsiye eder. "Çünkü bildiğiniz gibi yapmacıklık, ruh (*vis motrix*) hareketin ağırlık merkezinden başka bir noktada kendini bulduğunda ortaya çıkar. Kuklacı bu ipi elinde tuttuğunda, elinde başka bir nokta yoktur, bir tek bu nokta vardır, diğer tüm uzuvlar olması gerektiği gibi yani ölüdür; onlar sadece sarkaçtır ve sadece yerçekimi yasasına uyar; dansçılarımızın çoğunda boşuna aradığımız mükemmel bir meziyet .... Genç F'ye bakın ... Paris olarak o, üç tanrıçanın arasında durup elmayı Venüs'e uzattığında, ruhu -ona bakmak dehşet vericidir- dirseğini mesken tutmuştur. Bu tür hatalar... bilgi ağacının meyvesini yediğimiz için kaçınılmazdır. Ama cennetin kapıları kapanmıştır ve melek yüzlü çocuk arkamızdadır; dünyayı dolaşmalı ve belki de cennetin arkamızda bir yerde tekrar açılıp açılmadığına bakmalıyız." Elbette Kleist inayet koşulunu basitleştirmiştir. Ölü uzuvların merkezî bir noktanın hareketinin arkasından sürüklendiği en düşük koordinasyon seviyesinde hiçbir mükemmellik modeli üretilemez. Kuklacı bile çeşitli hareket merkezlerini bütün içindeki işlevlerine göre düzenleme gibi hassa bir işle karşı karşıyadır.

Kinestetik Beden İmgesi

Dans ve oyunculukta sanatçı, aracıyla eserini tek bir fiziksel şeyde kaynaştırmıştır: insan vücudu. İlginç bir sonuç; performans esasında bir ortamda yaratılırken izleyiciye başka bir ortamda görünmesidir. İzleyici kesinlikle görsel bir sanat eseri alımlar. Dansçı ara sıra ayna kullanır; ayrıca zaman zaman kendi performansına ilişkin az çok belirsiz bir görsel imgeye sahip olur; ve tabii ki bir grubun üyesi ya da koreograf olarak diğer dansçıların çalışmalarını görür. Ancak kendi bedeni söz konusu olduğunda, esasen kasları, tendonları ve eklemlerindeki kinestetik duyumlar ortamında yaratımda bulunur. Bu gerçeği kaydetmek önemlidir çünkü bazı estetikçiler yalnızca yüksek görme ve işitme duyularının sanatsal ortam sağladığını ileri sürmüşlerdir.

Tüm kinestetik şekiller dinamiktir. Nitekim Michotte şu tespitte bulunuyor: "Hareket, vücudun olgusal varoluşu için elzem görünüyor ve vücudun duruşu muhtemelen yalnızca hareketin son aşaması olarak deneyimlenir." Merleau-Ponty, "vücudumun bana duruş olarak göründüğüne" dikkat çeker ve görsel olarak gözlemlenen nesnelerin aksine vücudum,

konum uzamsallığına değil de durum uzamsallığına sahiptir. "Masamın önünde durup iki elimle masaya yaslandığımda, tüm ağırlık ellerimdeyken, tüm vücudum bir kuyruklu yıldızın kuyruğu gibi masanın arkasında uzanır. Omuzlarımın veya kalçalarımın yerlerinin farkındayımdır, ama onları ancak ellerimin konumunda duyumsarım ve tüm duruşum âdeta ellerimin masaya yaslanmasından okunabiliyormuş gibidir."

Dansçı, eserini gerilim ve gevşeme hislerinden, dikeyin gururlu kararlılığını hamlede bulunma ve düşmenin riskli maceralarından ayıran denge duygusundan hareketle inşa eder. Kinestetik deneyimin dinamik doğası, dansçının kas duyumlarıyla yarattığı şey ile seyirciler tarafından görülen bedeninin imgesi arasındaki şaşırtıcı uyumun anahtarıdır. Dinamik nitelik, iki farklı medyayı birleştiren ortak unsurdur. Dansçı kolunu kaldırdığında öncelikle kaldırmanın gerilimini yaşar. Benzer bir gerilim, dansçının kolunun görüntüsü aracılığıyla izleyiciye görsel yolla iletilir.

Dansçılar ve oyuncular, kinestetik (hareketli) olan ile görsel ortamı koordine ederlerken neyi, ne kadar yansıtacaklarını öğrenmeleri fevkalade önemli bir meseledir. Onların bu konudaki ilk kararsızlığı, Michotte'nin işaret ettiği gibi, dinamik vücut imgemizin enikonu tanımlanmamış sınırlara sahip olması gerçeğinden kısmen kaynaklanıyor olabilir. Söz konusu imge bir "kinestetik amiptir"; konturu yoktur. Michotte, bunun doğru olmasının nedenini bedenin kinestetik alanın bir ve tek içeriği olmasına bağlıyor. Onun ötesinde ve çevresinde hiçbir şey yok, kendini figür olarak ondan ayırabileceği hiçbir "zemin" yok. Böylece birbiriyle ilişkisi içinde hareketlerimizin büyüklüğünü ve gücünü tartabiliriz, ama onların görsel bir imge olarak çevrelerindeki alanda etkileri hakkında çok az fikrimiz vardır. Dansçı, istediği etkiyi elde etmek için bir hareketin ne kadar büyük veya hızlı olması gerektiğini öğrenmelidir.

Tabii ki uygun boyutlar aynı zamanda tüm performanstaki hareket modelinin işlevine ve izleyici tarafından alımlanan görüntünün büyüklüğüne de bağlıdır. Dansçının hareketi, görsel davranışı konuşmaya tabi olan oyuncununkinden daha geniş çaplı olabilir. Aynı nedenle, sesli film görüntüye diyalog eklediğinde jestlerin yumuşatılması gerekiyordu. Sahne oyunculuğu, beyazperde oyunculuğundan daha büyük çaplı bir hareket gerektirir ve yakın çekimde bir kaşın hafifçe kaldırılması, uzak çekimde bariz bir şaşkınlık jestine karşılık gelecektir. Bu gereksinimleri karşılamak için dansçı ve oyuncu, boyut ve hızın uygun kinestetik ölçeklerini geliştirmek zorundadır.

Son olarak, görsel dinamiğin salt yer değiştirmeden açıkça ayırt edilmesi, dansçının ve oyuncunun performansı için esastır. Salt yer değiştirme izlenimi verdiğinde hareketin ölü göründüğünü daha önce belirtmiştim. Elbette, fiziksel açıdan tüm harekete bir tür kuvvet neden olur. Ancak sanatsal performans için önemli olan görsel yolla izleyiciye aktarılan dinamiktir çünkü ifade ve anlamdan tek başına dinamik sorumludur.

Sadece vücudun ve uzuvların yer değiştirmesi ile dinamik eylem yoluyla elde edilen görsel ifade arasındaki fark, Rudolf von Laban'ın dans analizi sisteminde açıkça dile getirilmiştir. Bu sistemin önceki versiyonunda, bir hareket basitçe fiziksel vektörlerin nitelikleriyle yani Yol (uzaydaki yönü), Ağırlık (uygulama noktası) ve Süre (hızı) ile tanımlanıyordu. Bu tamamen ölçüme dayalı tanımlama, insanın motor davranışının en önemli özelliğini dışarıda bıraktı: Laban tarafından *Antrieb* diye adlandırılan dürtü veya çabanın doğası. Mekândaki hareketin şekli, ona neden olan itkiyle ilişkili olmalıydı çünkü sadece uygun itki, uygun hareketi yaratabilirdi. Irmgard Bartenieff, bu Çaba-Şekil Analizini açıklarken, örneğin şimdi değineceğimiz farklılığa işaret etmiştir. Vücudun bir organının salt işaret kabilinden yer değiştirmesi dar çaplı yerel bir itkiyle meydana gelir; bu yer değiştirme, merkezden tüm vücuda yayılan, tüm organları gözle görülür şekilde etkileyen ve işaret etme, itme veya esneme gibi belli bir hareketle nihai tezahürüne ulaşan, bedenin duruşunu değiştiren bir eylemden farklıdır. Laban'ın önceki sistemi bu iki davranış örneğini aynı terimlerle tanımlarken, sonraki kategorileri kayda değer farkı vurgulamaktadır.

Sonraki sistemin üç değişkeni nitelikseldir: *Uzay* düz ve doğrudan veya esnek ve dolaylı olabilen hareket yolunu ifade eder; *Kuvvet* şiddetli güç ile narin hafiflik arasındaki farkı gösterir; *Zaman* yavaş oyalanma ile ani bir başlangıç arasında ayrım yapar. Kişi, eylemlerini bu terimlerle tasavvur ederken, bedensel pozisyonları dışarıdan bakarak taklit ederek değil, istenen etkiyi yaratan dürtüleri anlayarak öğrenir. Dansçının ya da oyuncunun elde etmek istediği şey, şifreli mesajını alıcının zihnine işaretlerle ileten bir semaforun işaret dili gibi değildir. Onların istediği daha ziyade etkisi hemen hissedilen görsel kuvvetlerin bir modelidir. Bu örnek, bizi bu kitabın son bölümlerinin konusuna götürüyor: yönlendirilmiş gerilimin dinamiği ve onda saklı olan ifade.

9
DİNAMİK

Görsel bir nesneyi veya olayı göründüğü gibi gösteren şeyin ne olduğunu keşfetmeye çalışırken, basitlik ilkesi dediğim şey şimdiye değin güvenle yol gösterdi bize. Gestalt psikolojisinin temel bir kılavuzu olan bu ilke, herhangi bir görsel örüntünün, verili koşullar altında görme duyusu için mevcut olan en basit konfigürasyona yöneleceğini savunur. Aynı ilke bazı şekillerin veya renklerin neden birimler hâlinde birleştiğini veya ayrıldığını, neden bazı şeyler düz görünürken, diğerlerinin hacimli ve derin göründüğünü bize açıkladı; tamlık ve eksiklik, bütün ve parçanın, katılık ve şeffaflığın, hareket ve durgunluğun mantığını anlamamızı sağladı. Bir temel ilke bu kadar çok sayıda ve çeşitte olguyu açıklıyorsa, ona şükran borçluyuzdur. Öte yandan bu noktada şunu kabul etmek gerekir ki tek başına basitlik eğilimi gördüğümüz şeyin hakkını veremez; onunla aynı ölçüde etkin ikinci bir ilkeyle dengelenmediği sürece tek taraflı tanımlamalara yol açar.

Basitlik Yeterli Değil

Sanatın en önemli amacı basitlik olsaydı, her yeri aynı şekilde boyanmış tuvaller veya mükemmel küpler en çok arzu edilen sanat nesneleri olurdu. Son yıllarda sanatçılar bize "minimal sanatın" bu tür örneklerini sundular. Tarihsel süreçte karmaşıklık ve düzensizlik içinde kaybolan bir neslin gözlerini okşamak için bu örnekler gerekliydi, ama aynı zamanda sağaltım

işlevini yerine getirdikten sonra, bu kadar hafif bir diyetin tatmin etmeyeceğini kanıtlamaya da yaradılar.

Aldığımız dersin çok faydalı olmasının tek nedeni, bir klasikçi estetik geleneğinin sanatsal formu yalnızca uyum ve denge açısından tanımlamayı ve değerlendirmeyi bize öğretmiş olmasıydı. Nitekim Johann Joachim Winckelmann on sekizinci yüzyılda "asil sadelik ve sessiz ihtişamın" Antik Yunan sanatının ideali ve şimdinin de değişmez standardı olduğunu ilan etmişti. İster Yunan ister minimal isterse de başka türde olsun herhangi bir görsel nesnenin tanımının, her şeyin güzelce birbirine uyduğunu belirtmekle sınırlı kaldığı takdirde fena hâlde eksik kalacağını fark etmeye başladık. Denge ve birliğin analizi vazgeçilmez olsa da görsel ifadenin onsuz anlaşılmaz kaldığı şu sorudan kaçınır: Dengelenen ve birleştirilen nedir? Bu soru sadece konuya atıfta bulunarak cevaplanamaz. Söz konusu soru her şeyden önce gördüğümüz forma atıfta bulunur.

Fiziksel dünyada, basitlik ilkesi yalnızca kapalı sistemlerde pürüzsüz işler. Dışarıdan yeni enerji giremediğinde, sistemi oluşturan kuvvetler dengeye ulaşılana ve daha fazla değişiklik mümkün olmayana dek kendilerini yeniden düzenler. Bu son durum, verili şartlar altında mevcut olan en basit şekli sergileyerek görsel yolla kendini gösterir. Böylece birbirine dik borulardan oluşan bir sisteme dökülen su, her boruda aynı seviyeye gelecektir. Ne var ki organizma hiçbir surette kapalı bir sistem değildir. Fiziksel olarak, çevresinden sürekli olarak ısı, oksijen, su, şeker ve tuz ve diğer besin kaynaklarını çekerek kendi içindeki kullanılabilir enerjinin tükenmesine karşı koyar. Psikolojik olarak da canlı yaratık, duyular yoluyla bilgiyi dışarıdan alıp onu içinde işleyip dönüştürerek eylem yakıtını yeniden ikmal eder. Beyin ve zihin, değişimi tahayyül eder ve onu arzular; büyümek için çabalar, meydan okumaya ve maceraya davetiye çıkarır. İnsan, yaşamı ölüme, eylemi eylemsizliğe tercih eder. Tembellik, doğal bir dürtü olmaktan uzaktır, genellikle zayıflık, korku, protesto veya başka bir rahatsızlıktan kaynaklanır. Aynı zamanda, basitliğe yönelik eğilim sürekli iş başındadır. Verili güçler kümesi için mevcut olan en uyumlu ve en bütünlüklü düzeni yaratır, böylece hem zihin ve beden içinde hem de bunların sosyal ve fiziksel çevre ile ilişkilerinde mümkün olan en iyi işleyişi sağlar.

İnsan zihnini gerilimi artıran ve gerilimi azaltan çabaların karşılıklı etkileşimi olarak tasavvur ediyoruz. Gerginliği azaltmaya yönelik eğilim, ölümün nihai meydan okuyuşu dışında, pürüzsüz seyrini sürdürür. Bu

eğilim başka bir yerde "anabolik" veya "yapıcı eğilim" diye adlandırdığım, yapısal bir temanın yaratılmasıyla kontrol edilir. Bu yapısal tema, zihnin neyle ilgili olduğunu, neyin peşinde olduğunu belirler. Aynı şey, zihnin tüm özel işlevleri ve çalışmaları için de geçerlidir. Beyin yalnızca basitlik eğilimiyle yönetilseydi, en temel görme eylemi bile gerçekleşemezdi. Sonuç, her özel girdinin sudaki tuz kristalleri gibi çözüleceği homojen bir alan olurdu. Bunun yerine, göz bir nesneye çevrildiğinde, o nesnenin optik koruması bir kısıtlama, yapısal bir tema olarak kendini görüş alanına dayatır. Bu uyaran örüntüsü bir esneklik sunarsa, görsel alanın doğasında var olan kuvvetler onu mümkün olduğu kadar basitleştirmek için düzene sokar ve hatta değiştirir. Burada da gerilimi artıran ve gerilimi azaltan eğilimler arasında bir etkileşim iş başındadır. Bu son derece dinamik sürecin sonucu, gördüğümüz şekliyle görsel nesnedir.

Aynı ikili dinamik, görsel tasarımın her eserine yansır. Belki de konu tarafından önerilen, ama her şeyden önce algılanan güçlerin düzenlenişiyle oluşan yapısal bir tema vardır. Bu tema, ifadenin karakterine uygun en basit biçimde verilir. Bir Bizans mozaiğinde ön cepheden yan yana görülen figürlerinde veya bir Yunan figürünün durgunluğunda olduğu gibi eserin mesajına ve üslubuna bağlı olarak gerilim düşük ve düzen basit olabilir. Daumier'in kasabalılarının pürüzlü profillerinde veya bir Tiepolo tablosunun abartılı ölçüde kısaltılmış, eğri büğrü, sallanan figürlerinde olduğu gibi gerilim yüksek ve düzen karmaşık da olabilir. Her bir sanat tarzına minimumdan maksimuma kadar uzanan bir görsel gerilim ölçeği atfedilebilir. Temel algısal durumlarda, görsel seviyeleme ve keskinleştirme olgusunu tartışırken, değişken nitelikteki bu gerilimi azaltma ve artırma oranlarının devrede olduğunu görmüştük.

Dinamik ve Ona Dair Geleneksel Yorumlar

Her görsel nesnenin son derece dinamik bir şey olduğu ortaya çıktı. Tüm algılar için temel olan bu gerçek, duyusal olguları salt ölçülebilir özelliklerle tanımlama yolundaki yaygın uygulamaya bağlı kaldığımızda kolayca gözden kaçar. Eşkenar üçgen nedir? Birbirine altmış derecelik açılarla buluşan, eşit uzunluktaki üç düz çizginin birleşimi. Bir tuvalde buluşan kırmızılar ve turuncular nelerdir? 700 ve 610 milimikronluk dalga boyları. Peki ya hareket nedir? Hareket ise hızı ve yönü ile tanımlanır. Pratik ve bi-

limsel amaçlar için yararlı olmakla birlikte, bu tür ölçüme dayalı tanımlamalar, tüm algıların esas niteliğini, üçgenin atak dışa dönüklüğünü, renk tonlarının ahenksiz çarpışmasını, hareketin hücumunu gözden kaçırır.

Gözümüzün algıladığı her şeyin doğasında bulunan bu dinamik özellikler o kadar esaslıdır ki şunu söyleyebiliriz: Görsel algı, görsel güçlerin deneyimlenmesinden oluşur. Bu, en pratik anlamda bile doğrudur. Yolumu kapatan bir kaya, öncelikle şeklinin, boyutunun ve renginin özellikleriyle değil, ileriye doğru akışın, beni yönlendiren yolun dinamik deneyiminin sert bir kesintisi olarak tanımlanır. Uygarlığımıza egemen olan statik ölçüm uygulamalarıyla umutsuzca şımartılmayan herhangi bir gözlemci, Henri Bergson'un şu tespitini doğrulayacaktır: "Bizim için biçim bir hareketin çizimidir."

Şiirsel bakış, ifadenin taşıyıcısı olarak algının dinamiğine odaklanır. Örneğin, Howard Nemerov şu dizeleri yazmıştır:

> Ressamın gözü doğum ve ölüme bakar.
> Birlikte, tek bir enerji görür
> Anında her biçimde tezahür eden,
> Ağaçta misal, ağacın büyümesi
> Tohumdan patlayarak ne eksik ne fazla
> Aşağı çöküp yoğunlaşan boşluktan,
> Güneşi ve yağmuru çağıran.

Bu şiir için dinamik kelimelerle yüklü demek sanat eserlerinin uygun bir tanımı olur. Nitekim Nikolaus Pevsner, mimaride Gotik tarzın amacını ele alırken şöyle der: "Bu amaç, hareketsiz duvar kütlelerini canlandırmak, mekânsal devinimi hızlandırmak, bir binayı görünüşte iç içe geçmiş hareket çizgileri sistemine indirgemekti." Dil metaforiktir. Görsel kuvvetleri sanki fiziksel maddeye etki eden mekanik kuvvetlermiş gibi betimler. Gotik bir binaya baktığımızda gördüğümüzü tarif etmek için bundan daha uygun bir terminoloji yoktur ve ancak dinamiğe işaret ederek, bir binanın çeşitli şekillerdeki taşların bir araya gelmesinden daha fazlası olduğu açıklığa kavuşturulabilir.

"Hareket" veya "devinim" terimlerinin hep görsel dinamiği tanımlamak için kullanılmış olması gayet doğaldır. T. S. Eliot, bir Çin kavanozu hakkında "durgunluğu içinde sürekli devindiğini" söyler. Sanatçılar bu ni-

teliğe büyük önem veriyorlar. Leonardo da Vinci'ye göre, resimde bundan yoksun olan bir figür, "iki kez ölüdür, bir hayal ürünü olduğu için ölüdür ve ne zihnin ne de vücudun hareketini gösterdiği için de ölüdür."

Bununla birlikte, hiçbir şeyin fiziksel olarak hareket etmediği resim, heykel, mimari veya fotoğraf söz konusu olduğunda hareketten bahsetmek açıkça mecazi anlam taşıdığı için böyle tanımlanan görsel olgunun doğası tam olarak nedir? Filozoflar ve psikologlar arasında yaygın olan bir teori, bu tür durumlarda izleyicinin, gerçek hareketin gerçekleştiği yanılsamasına kapıldığını veya daha incelikli ama daha muğlak bir şekilde görüntünün sanki hareket ediyormuş hissi verdiğini -belki de izleyici kendi bedeninde uygun kinestetik tepkiler verdiği için- iddia ederek meydan okumadan kaçınır. Bu ikinci teori, örneğin Hermann Rorschach'ın mürekkep lekelerine verilen hareketli tepkiler tartışmasında bulunabilir.

Söz konusu teorinin altında yatan varsayım, hareketsiz bir fiziksel nesneden sunduğu görüntünün kendisinin dinamik özelliklere sahip olamayacağı, bu nedenle bu özelliklerin izleyicinin başka bir kaynağından algıya eklenmesi gerektiğidir. Bu kaynak da izleyicinin fiilen hareket hâlindeki şeylerle geçmişteki tanışıklığı olduğu sanılmaktadır. Bir dansçının bronz heykelden figürüne bakan izleyici, hareket hâlindeki bir dansçının neye benzediğini hatırlar. Bu bilgi, onu, orada olmadığı hâlde hareketi görmeye ya da en azından hareketsiz nesneye belli belirsiz bir hareketlilik yüklemeye sevk ederek yanıltır.

Bu teori, birkaç yönden gerçeklerle çelişen yavan teoridir. Zira şipşak fotoğrafçılığın her gün kanıtladığı gerçek şu ki; bazı aksiyon fotoğrafları bir dansçıyı veya futbolcuyu canlı hareket hâlinde gösterirken, diğerlerinde insan figürü sanki ani bir felç geçirmiş gibi havada uygunsuzca asılı kalıyor. İyi bir resim veya heykelde vücutlar serbestçe salınır. Kötü olanlarda kaskatı ve hareketsiz olabilir. İyi ve kötü fotoğrafların, resimlerin veya heykellerin gözlemci tarafından geçmiş deneyimlerle ilişkilendirilme şanslarının eşit olmasına rağmen bu farklılıklar ortaya çıkar. Kötü olanlarda hareketin temsil edildiğini anlıyoruz; ama hareketi görmemek bir yana dursun, onun fena hâlde yok edildiğini fark ediyoruz.

Bu itiraza, aynı teorinin daha incelikli başka bir versiyonuyla karşı çıkılabilir; bu versiyon, ilişkinin nesnelere (koşan adam, şelale) değil, nesnelerin onlarla temsil edildiği şekillere, yönlere, parlaklık değerlerine dayandığını iddia edebilir. Belli algısal özelliklerin hareketle ve hareket

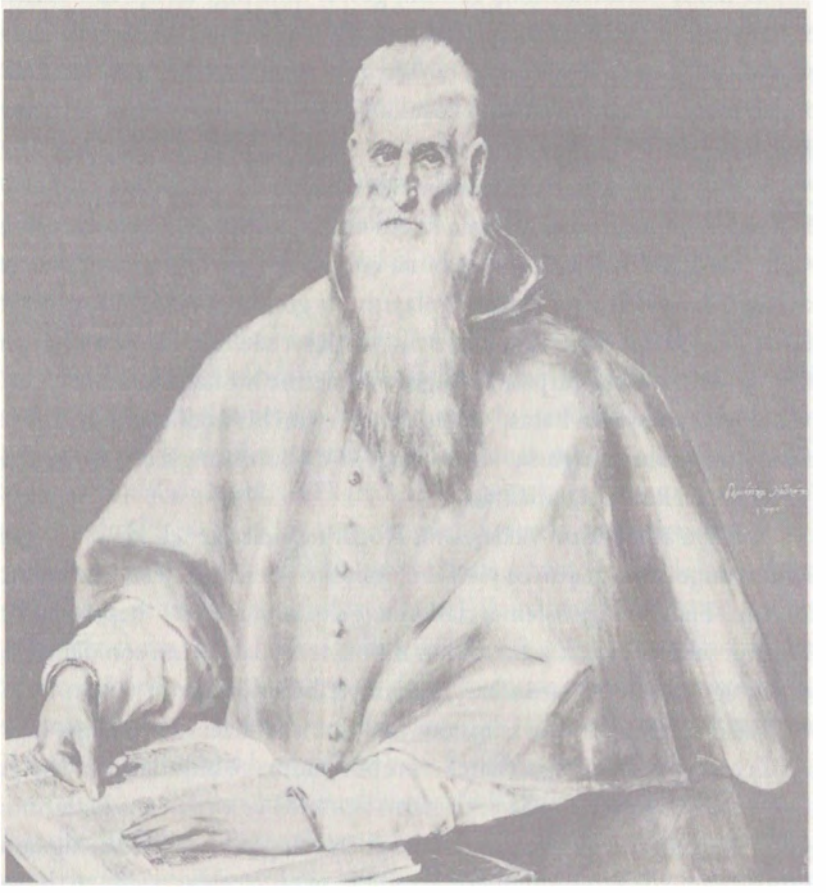
eden nesnelerle ilişkili olduğu günlük deneyimlerden bilinmektedir. Örneğin, suda hareket kama şeklinde bir iz bırakır. Balıklar, tekneler, oklar, kuşlar, uçaklar, otomobiller yakınsak sivri şekillere sahiptir. Keza nesneler söz konusu olduğunda eğik bir konum, potansiyel veya fiilî hareketi gösterir. Çünkü bu, durma konumlarından yani dikey olarak asılı durmaktan veya yerde yatay olarak uzanmaktan bir sapmadır. Yine hızlı hareket eden tekerleklerde, arabalarda, bayraklarda, kollarda ve bacaklarda bulanıklık veya gölgeli renk tonları görülür. Bu nedenle, geleneksel teorinin bu versiyonuna göre, nesneleri kama şekli, eğik yön, gölgeli veya bulanık yüzey gibi algısal nitelikler aracılığıyla sunan herhangi bir görsel imgenin hareket izlenimi verirken; aynı nesneler, algısal koşulları sağlamayan resimlerde hareketsiz görünecektir.

Ampirik teorinin bu versiyonu tarafından sıralanan algısal özellikler, aslında görsel dinamikler üretmeye elverişlidir. Dahası, konuya atıfta bulunmak yerine biçimsel ölçütler kullanarak teori, etkiyi hareketli nesnelerin görüntüleriyle sınırlamaktan kaçınır. Ağaç veya dağ resimlerinin neden gayet dinamik görünebileceğini ve bunun neden sanat veya mimarideki tamamen "soyut" şekiller için de geçerli olabileceğini açıklayabilir.

Öte yandan teorinin her iki versiyonu da görsel dinamiği hareket deneyiminden türetir ve görüntüde algılanan niteliğin, bu tür fiilî hareketin tamamen veya kısmen yeniden canlandırılması olduğunu varsayar. Bu varsayım yanlıştır. Yeterince paradoksal bir biçimde, hareketsiz şekiller mekânda fiilen yer değiştirme izlenimi vermeye en yakın olduklarında, dinamik görünmezler, aksine, fena hâlde paralize olmuş görünürler. Söz gelimi iyi dengelenmemiş kompozisyonlarda, çeşitli şekiller birbirlerinin konumlarını sabitlemezler, daha uygun yerlere gitmek istiyorlarmış gibi görünürler. Bu eğilim, yapıtı daha dinamik göstermekten uzaklaşıp "hareketi", ketlemeye dönüştürür. Şekiller keyfî pozisyonlarda donarak tutuklu kalmış görünür. Hareketsiz sanatlara ait olmayan zaman boyutu devreye sokulmuştur ve yanlış bir yoruma yol açmaktadır.

El Greco'nun *Saint Jerome* tablosunda (Şekil 247), sakalın hafif sağa doğru hareketi, sol taraftaki ellerin ve kitabın konumunu dengeler. Noktalı çizginin altındaki kısım kapatılırsa denge bozulur. Sakal artık bir elektrikli fan tarafından yanlara doğru üfleniyormuş ve dikey bir durgunluk durumuna dönmek istiyormuş gibi görünür. Bu eğilim onu daha dinamik gösterir mi? Aksine, sakal bütün resimde serbestçe sarkarken, eksik

kompozisyonda uygunsuz şekilde hareketten alıkonulur. Ressamların ve heykeltıraşların hareketsiz formun "devinimi" dediği özellik, nesnenin fiilen değişebileceğine veya hareket edebileceğine dair herhangi bir belirti dikkatlice kontrol edilmedikçe ortaya çıkmaz.



Şekil 247. El Greco. *Saint Jerome*. 1594-1600. Frick Coll., New York

Kuvvet Diyagramı

Görsel dinamiğin hakkını vermek istiyorsak, "hareket" kavramından mümkün olduğunca az söz etmeliyiz. Nitekim nokta, çizgi ve yüzeyin özelliklerini analiz eden Wassily Kandinsky şunu söylemiştir: "Neredeyse evrensel olarak kabul edilen 'hareket' kavramını 'gerilim' ile değiştiriyo-

rum. Yaygın kavram isabetli değildir, bu nedenle yanlış yaklaşımlara yol açıyor, bu da daha fazla terminolojik yanlış anlamalara neden oluyor. Gerilim nesnenin doğasında bulunan kuvvettir; bu nedenle, fiilî hareketin bir bileşenidir sadece. Ona yön de eklenmelidir."

O hâlde yönlendirilmiş gerilim, görsel dinamiği tartışırken bahsettiğimiz şeydir. O, anılarına güvenen bir gözlemcinin hayal gücüyle algıya eklenen bir şey değil, şekillerin, renklerin ve hareketin doğasında var olan bir özelliktir. Dinamiği yaratan koşullar, görsel nesnenin kendisinde aranmalıdır.

Dinamiğin algısal deneyimin özü olduğu ve şairler, sanatçılar ve eleştirmenler tarafından kolayca kabul edildiği düşünüldüğünde, teorisyenler ve deneyciler tarafından buna çok az ilgi gösterilmesi dikkat çekicidir. Filozof Hans Jonas gibi anlayışlı bir gözlemci bile "hiçbir kuvvet deneyimi, itkinin ve geçişli nedenselliğin hiçbir niteliği imgenin doğasına girmez" diyor. Göze çarpan bir olguya böylesine bir körlük, muhtemelen psikologların "uyaran hatası" dediği şeyden yani bir özellik uyaran fiziksel nesnesinde bulunamıyorsa, algısal imgede de bulunamayacağı yolundaki varsayımdan kaynaklanmaktadır.

Olguya adım adım yaklaşalım. Doğal nesneler genellikle güçlü görsel dinamiğe sahiptir çünkü şekilleri, nesneleri yaratan fiziksel kuvvetlerin izleridir. Hareket, genişleme, daralma, gelişim süreçleri - hepsi kendini dinamik şekiller olarak gösterebilir. Bir okyanus dalgasının son derece dinamik eğrisi, yerçekiminin karşı çekimiyle bükülen suyun yukarı doğru itmesinin sonucudur. Bir kumsalın ıslak kumları üzerindeki dalga izleri, büyük çaplı hatlarını suyun hareketine borçludur; ve bulutların yayılıp genişleyen dışbükeyliklerinde ve dağların yükselen ve kırılan ana hatlarında, onları meydana getiren mekanik kuvvetlerin doğasını doğrudan algılarız.

Ağaç gövdelerinin, dalların, yaprakların ve çiçeklerin dönen, bükülen ve genişleyen şekilleri, büyüme hareketini korur ve tekrarlar. Biyolog Paul Weiss, "statik form olarak algıladığımız şeyin, biçimlendirici süreçlerin geçici veya kalıcı ürünü olduğunu" belirtiyor ve D'Arcy Thompson'ın çalışması, bir nesnenin formunun "bir kuvvetler diyagramı" olduğu gerçeğine dayanmaktadır. Max Burchartz, şu örneği kullanır: "Salyangozlar kabuklarını oluştururken ritmik yapımın bir örneğini sunar. Kabuklar, vücudun ritmik hareketleriyle şekillenen ve daha sonra kristalleşen sıvı tebeşir bulamacı salgısından yapılır. Salyangozların kabukları, birinci dere-

ceden katılaşmış anlamlı harekettir." Dolayısıyla doğa gözlerimiz nazarında canlıdır; bunun bir nedeni, doğa şekillerinin onlara yol açan olayların kalıntıları olmasıdır. Geçmiş tarih, yalnızca ipuçlarından düşünsel yolla çıkarsanmaz. Görünür şekilde etkin hâlde var olan kuvvetler ve gerilimler olarak doğrudan deneyimlenir de.

Sanat eserleri, şekillerinde algıladığımız kuvvetler tarafından fiziksel olarak nadiren üretilir. Barok bir figürün sarmal şeklinde bükülmesi, bir ipin veya koç boynuzunun dönmesinden sorumlu olan fiziksel malzemelerin aynı şekilde bükülmesiyle yaratılmamıştır. Mermeri şekillendiren veya onu mesken tutan hiçbir sarmal kuvvet yoktur. Sanat eseri, sanatçının kolları ve bedeniyle uyguladığı dış kuvvetler tarafından yaratılır ve heykeltıraşın keski darbeleri, heykelin şekliyle nadiren herhangi bir biçimsel yakınlığa sahiptir.

Öte yandan bu motor eylemler, onların yazı bilimsel nitelikleri diyebileceğimiz şeylerle izlerini bırakır. Yazıda kalemin kâğıt üstündeki izlerinden elin hareketleri sezilir. Burada harflerin standartlaştırılmış şekilleri motor etkinlikle yeniden yaratılır ve yazı bilimci, model şekli görsel olarak kopyalama niyetinin etkisine karşı hareketin katkısını tartmaya alışkındır. Motor faktörü güçlü olduğunda, köşeleri kesmek, açıları kaydırmak, ayrıntıları atlamak için harfi hareket yönünde yani çoğunlukla sağa doğru eğer. Çizgi, genellikle amaçlanan şekilleri okunamaz hâle getiren kesintisiz bir genel akışı gösterir. Bu yolla yazı bilimci, mizacın ve yaşamsal dürtülerin gücünü, amaçlanan görev doğrultusunda etkinliğe yol gösterme eğilimindeki kontrol edici irade ile olan ilişkisi içinde dolaylı yoldan ölçer. El yazısı, psikofiziksel kuvvetlerin canlı bir diyagramıdır.

Görsel sanatların bazı eserlerinde de iki faktörün göreceli gücünü değerlendirebiliriz. Picasso'nun karanlık bir odada bir el fenerini hareket ettirerek gerçekleştirdiği çizimler fotoğraf olarak kaydedildi. Salınım eğrileri, motor faktörün görsel düzenleme üstündeki hâkimiyetini açıkça gözler önüne serdi. Bu nedenle, onlar Picasso'nun kâğıt üstündeki çizimlerinin çoğunda görülenden farklıydı. Aynı şekilde çalakalem eskizler dikkatli detaylandırmayla ayırt edilir ve herhangi bir sanatçının veya dönemin üslubu, motor faktöre serbest bir rol verildiği ölçüde karakteristik bir ruh hâlini ortaya çıkarır. Rönesans sırasında ve sonrasında, sanat eserini bireysel yaratıcılığın bir ürünü olarak görme ve takdir etme eğilimi geliştiğinde açıkça görülebilen fırça darbeleri sanatsal formun meşru bir unsuru

hâline geldi ve heykeltıraşın parmak izleri kil figürlerin bronz kalıplarında bile biraz paradoksal bir şekilde korundu. Eskiden sadece atölye sürecinin hazırlık aşaması olan çizimler, artık başlı başına bir sanat eseri olarak toplanıyordu. Yaratma eyleminin dinamiği, bizzat yaratılan şekillerde bulunan eylem neyse ona değerli bir katkı hâline gelmişti.

Velazquez'in ya da Frans Hals'ın sınır tanımayan doğaçlama vuruşları, Van Gogh'un bariz kıvrımlı vuruşları, izlenimcilerin ya da Cézanne'ın tablolarındaki özenli hafif dokunuş katmanları arasında yazı bilimsel açıdan önemli farklılıklar keşfedilebilir. Noktacıların tek tip noktalamalarında basbayağı mekanik bir yan var ve Mondrian, Vasarely veya diğer ödünsüz ressamlar, desenlerinde kıvrımların olmaması ve temalarında yaşam ve doğa konusundan uzaklıklarıyla tanınırlar.

Sanatçılar, fiziksel motor eyleminin dinamik özelliklerinin eserlerine yansıdığını ve mütekabil karakterin dinamik nitelikleri olarak ortaya çıktığını bilirler. Sanatçılar, kendini hayat veren akıcı bir çizgiye dönüştürecek olan rahat bilek ve kol hareketlerini uygulamakla kalmaz, aynı zamanda birçoğu vücutlarını temsil edilecek öznenin doğasına uygun bir kinestetik duruma sokmaya çalışır. Bowie, Japon resminde "canlı hareket" (*Sei Do*) ilkesine şöyle değiniyor: "Japon resminde ayırt edici bir özellik, teknik olarak *fude no chikara* veya *fude no ikioi* diye adlandırılan fırça darbesinin gücüdür. Örneğin kayalık uçurumlar, bir kuşun gagası veya pençeleri, kaplanın pençeleri veya bir ağacın budakları ve dalları gibi gücü akla getiren bir nesne temsil edilirken fırça darbesinin vurulduğu anda güç duygusu uyandırılmalı, sanatçının sistemi boyunca hissedilmeli, sanatçının eli ve kolu aracılığıyla fırçaya aktarılmalı ve böylece resmedilen nesneye taşınmalıdır." Pek çok basılı reprodüksiyonun ve alçı dökümün ölü hâlde olmasının bir nedeni, fırça darbelerinin, dokunuşların, çizgilerin ve kenarların, orijinal eserde olduğu gibi, hareket güzergâhı boyunca fiilî kuvvetleriyle değil de baskı makinesinin dikey basıncıyla veya alçının şekilsiz sıvısıyla üretilmiş olmasıdır.

Bir önceki bölümün sonunda, dansçıların ve oyuncuların da hareketlerine uygun görsel dinamik kazandırmak için özel bir çaba sarf etmeleri gerektiğinin altını çizmiştim; nitekim bazı film yapımcılarının el kamerasını perdeye yansıyan düzgün ve seri bir hareketle yönlendirmek amacıyla karate ve Çin jimnastiği tekniklerini uyguladıkları bilinmektedir.

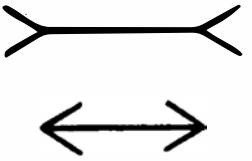
Yönlendirilmiş Gerilim Üzerine Deneyler

Sanat eserlerindeki tüm dinamik nitelikler, hiçbir surette, onlara karşılık gelen fiziksel güçler tarafından yaratılmamıştır. Michelangelo figürlerinin hacimlerini dikkatlice düzeltirdi, böylece bazı bitmemiş işlerinde hâlâ görülebilen keski izlerini yok ederdi; nitekim mermerin iç kısmından doğan hiçbir fiziksel genişleme, Musa'nın kaslarının şişkinliğini açıklamaz.

Ancak tüm görsel dinamikler, fiziksel güçlerin doğrudan tezahüründen kaynaklansa bile bu, izleyicinin zihnindeki nihai ürünün algısal etkisini açıklamaz. Bu etki, izleyicinin onun nedenini bilmesinden kaynaklanmaz. Doğrusu burada, söz konusu olgudan sorumlu olan algının görünür özelliklerini aramalıyız.

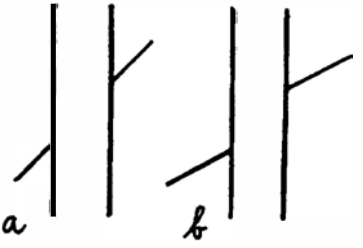
Araştırmanın mevcut durumunda, algısal dinamiğin fizyolojik karşılığı sinir sisteminde doğrudan izlenemez. Bununla birlikte, görme alanının aktif kuvvetler tarafından kuşatıldığına dair somut kanıtlar vardır. Gördüğümüz örüntülerin boyutu veya şekli retinadaki projeksiyonunkinden farklı olduğunda, sinir sistemindeki dinamik süreçler uyaran girdisini değiştirmek için iş başında olmalıdır. Optik illüzyonlar denilen şeyler, Edwin Rausch'un tabiriyle, algıda *phenogram'ın* genellikle *ontogram'ı* kopyalamadığı yolundaki daha evrensel gerçeğin en göze çarpan tezahürleridir. Gördüğümüz şey, gözde kaydedilen şeyle aynı değildir.

Daha önce denge konusunu işlerken görsel uzayın izotropik [yönden bağımsız] olmadığına dikkat çekmiştik. Örneğin, aynı çizgi dikey yönde daha uzun, yatay yönde daha kısa görünür. Nesnel olarak verili şeyin benzer biçim bozumları, görsel alandaki bazı örüntülerle sağlanır. Rausch, iyi bilinen Muller-Lyer illüzyonundan alıntı yapar (Şekil 248). Bu şeklin ontogramında iki yatay çizgi eşit uzunluktadır; gördüğümüz phenogramda ise eşit değil. Üstteki şekildeki ok başlarının dinamik olarak şekli daralttığını, alttaki şekildekilerin ise genişlettiği söylenebilir. Bu, yatay çubukların teslim olduğu bir gerilim yaratır: "Figür, telafi edici gerilim eğilimine (*Entzerrungstendenz*) teslim olduğu ölçüde, etki ana çizginin kısalması veya uzamasında kendini gösterir." Değişikliğin algısal "kazanımı", görsel gerilimin azalmasıdır.



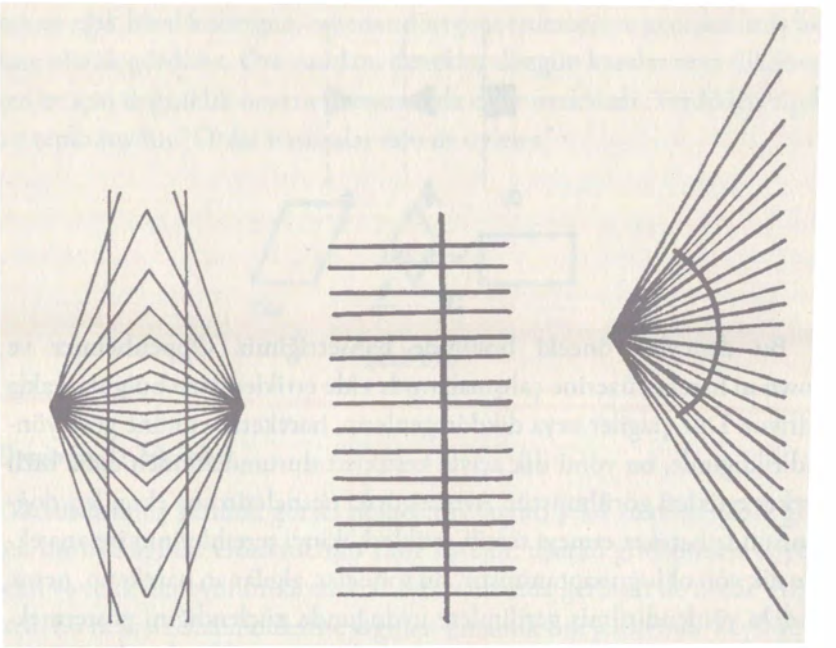
Şekil 248

Poggendorf yanılsaması (Şekil 249a), Rausch tarafından aynı mekanizmanın başka bir örneği olarak gösterilmektedir. Eğik duran herhangi bir şekil, dik olma yönünde çabalayan bir gerilim yaratır. İki eğik çizgi, dikeylerle açıyı 90 dereceye yaklaştırarak bu eğilime boyun eğdiği ölçüde (Şekil 249b bunun abartılı bir örneğini göstermektedir), aynı çizginin iki bölümü gibi görünmek yerine birbirine paralel uzanır. Burada da ontogramdan sapma gerilimin azalmasını sağlar.



Şekil 249

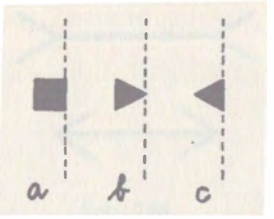
Bundan biraz daha karmaşık bir durum, Hering illüzyonu ile gösterilmektedir (Şekil 250a). Güneş ışığı şeklindeki yarıçapları kesen düz bir çizgi merkeze doğru bükülür. Bu durumda, genişleyen merkezî örüntü, homojen olmayan bir alan yaratır; bu alanda nesnel düzlük, artık homojen bir alanda (b) olduğu gibi gerilimden yoksun değildir. Onun merkezî alandaki karşılığı dairesel bir çizgi olacaktır (Şekil 250c) çünkü böyle bir çizginin tüm kesitleri alanla ve onun merkeziyle aynı ilişki içindedir. Öte yandan, a'daki düz çizgi, her bir kesitinde açıyı, büyüklüğü ve merkezden uzaklığı değiştirir. Doğrusallığın uyaran niteliği a'nın c'ye tamamen dönüşmesine yol açamayacak kadar güçlü olsa da gerilimi azaltma eğilimine teslim olduğu ölçüde çizginin eğrildiğini görürüz.



Şekil 250 a Şekil 250 b Şekil 250 c

Köhler ve Wallach'ın şekilsel art etki dedikleri olguyla ilgili deneylerinin gösterdiği gibi, benzer etkiler, böyle bir örüntünün bir kısmı kendini sabitlendiğinde ve ondan sonra geri kalanına bakıldığında da elde edilebilir.

Keza başka bir dizi deney, belli basit şekillerde bulunan yön eğilimini gözler önüne seriyor. Werner ve Wapner, karanlık bir odada, bir gözlemcinin önüne, dikey düzlem sol veya sağ kenarla çakışacak şekilde parlak bir kare yerleştirildiğinde (Şekil 251a), gözlemcinin medyan düzlemi karenin merkezine doğru kaydırma, böylece karenin asimetrik yerleşiminin yarattığı gerilimi azaltma eğilimi sergilediğini saptadılar. Karenin yerine bir üçgen (20 cm yükseklik ve 20 cm genişlikte) konulursa, dikey düzlem üçgenin merkezine doğru kayar, fakat Şekil 251b'de sola doğru 6,4 cm kayarken, Şekil 251c'de sadece 3,8 cm kayar. Bu sonuç da bize gösteriyor ki üçgenin yapısında yana doğru bir itme söz konusu; bu itme zıt sağa doğru olduğunda, buna zıt durumdakine göre daha güçlü bir dengeleme talep ediyor.



Şekil 251

Bu deneyler, önceki bölümde bahsettiğimiz Oppenheimer ve Brown'ın hareket üzerine çalışmalarında elde ettikleri bazı bulguları akla getiriyor. Düz çizgiler veya dikdörtgenlerin, hareketin yönüne göre yönlendirildiğinde, bu yönü dik açıyla kestikleri durumdakinden daha hızlı hareket ettikleri görülmüştür. Ayrıca görsel nesnelerin ana eksenleri doğrultusunda hareket etmeyi tercih ettikleri, ikinci tercihlerinin ise ana eksene dik yön olduğu saptanmıştır. Bu sonuçlar, algılanan hareketin, nesne içindeki yönlendirilmiş gerilimlere uyduğunda güçlendiğini göstermektedir. J. F. Brown ayrıca dairelerin yukarı doğru yaptıkları hareketin yana doğru yaptıklarından çok daha hızlı olduğunu bulguladı.

Şimdiye kadar bahsettiğimiz deneylerde, görsel dinamiklerin etkisi dolaylı yoldan ama fenogramdaki şekil, yön veya konum değişiklikleriyle ölçülebilir bir şekilde kanıtlandı. Bu tür değişiklikler, sanat veya tasarım eserlerinde de yaygın olsa gerek, fakat onlar genellikle sanatçı tarafından yaratılan daha karmaşık örüntülerde dosdoğru saptanamaz. Bunun yerine, yönlendirilmiş gerilim her görsel nesnenin içsel bir özelliği olarak gözlemlenir. Burada bir kez daha Rausch'un çalışmasına atıfta bulunacağım. Kendisi dikdörtgenler, eğik paralelkenarlar ve eşkenar dörtgenlerden oluşan çizgili şekilleri kullanarak deneklerine şunu sordu: "Bu şekillerde ne tür bir değişiklik keyfî veya zorunlu görünecektir? Başka hangi değişiklikler doğal, uyumlu, uygun ve hatta potansiyel olarak şekle içkin görünebilir?"

Daha önce bahsedilen deneylerde olduğu gibi, deneklerin tepkilerinde biçim bozulmasını düzeltme ve dolayısıyla gerilimi azaltma eğilimi kaydedildi. Şekil 252a gibi paralelkenarları dik konuma getirmek veya eşkenar dörtgenleri (b) uzatılmış eksenleri boyunca sıkıştırarak kare hâline getirmek deneklere doğal geldi. Pek çok denek, bu değişiklikleri yaparken sadece şekilleri orijinal hâline geri getirdiğini hissediyor gibiydi. Paralel-

kenarı eğik bir dikdörtgen, eşkenar dörtgeni enlemesine genişletilmiş bir kare olarak gördüler. Öte yandan, denekler düzgün kareler veya dikdörtgenler için değişiklik önerme konusunda epey isteksizdi. Verdikleri tipik bir tepki şuydu: "Onlar nasılsalar tam da öyleler."



Şekil 252

Devinimsiz Hareket

Yönlendirilmiş gerilim, görsel nesnelerin boyut, şekil ve renk kadar gerçek bir özelliğidir. Gözlemcinin sinir sistemi, uyaran girdisinden boyut, şekil ve renk deneyimini üretirken aynı zamanda gerilimi de üretir. Algıların bu belirsiz olabilmelerine rağmen dinamik bileşenlerinde keyfî veya kasıtlı hiçbir şey yoktur. Onlar bir dereceye kadar muğlak olsalar bile kesinlikle görsel örüntünün doğası tarafından belirlenir.

Belki görsel dinamikler ile hareket algısı arasındaki fark, hareketin hareketsiz ortamlarda temsil edilme biçimine ilişkin birkaç örnekle açıklığa kavuşturulabilir. Bu işin nasıl başarılabileceğine dair en basit öneri, sanatçının hareket sürecinden anlık bir evreyi seçtiğini varsaymaktır; zaman boyutunda sekansı gösteren film şeridinden tek bir kare seçmek gibi. Bu görüş, Alexander Archipenko'nun 1928'de bir tür kinetik resim başlatma girişiminde bulunduğunda yaptığı bir açıklamada güzelce ifade edilmiştir: "Statik resim, hareketleri yorumlamak için sembollere ve yerleşik usullere başvurmalıdır. O, bir hareketi oluşturan anlar dizisindeki tek bir 'an'ı sabitlemenin ötesine geçmedi ve şimdiye kadar konumlandırılmış ve sabit hareketin ötesinde yer alan diğer tüm 'anlar' izleyicinin hayal gücüne ve fantezisine bırakıldı." Şipşak fotoğrafın otantik olsa da genellikle bir hareket duygusu iletmede fena hâlde çuvalladığını belirtmiştim. Hiçbir hayal gücü veya fantezi eksik olanı telafi edemez.

Ayrıca bazen en etkili temsil, söz konusu olayın herhangi bir aşamasına karşılık gelmeyebilir. Salomon Reinach bu hususla ilgili şu keyifli açıklamayı yapmıştır: "Avrupa sanatının tarihinin çeşitli dönemlerinde dörtnala

koşan atı temsil eden dört görüşten yalnızca biri şipşak fotoğraflarla onaylandı ve MÖ 5. yüzyılın Atinalı sanatçıları tarafından savunulan bu görüş, Roma sanatı tarafından neredeyse büsbütün terk edildi ve Parthenon frizinin keşfine kadar Orta Çağ ve modern sanat tarafından bilinmiyordu." Diğer üç görüşün tamamen "yanlış" olduğu ortaya çıktı. Géricault'nun *Epsom'da At Yarışı* tablosunda (Şekil 253) görüldüğü gibi, dörtnala koşan atın bacaklarını uzattığı geleneksel görüş Miken, İran ve Çin sanatında geçerli olmuş ve Avrupa'da on sekizinci yüzyılın sonlarına ait İngiliz renkli baskılarında, muhtemelen Çin etkisiyle yeniden ortaya çıkmıştır.



Şekil 253

Fotoğraf, bu eski modeli yalanladığında ressamlar haklı olarak şipşak fotoğrafların yanlış olduğunu ve sanatçıların doğruyu söylediğini ileri sürdüler. Zira ancak bacakların olabildiğince açılması, fiziksel hareketin gücünü resimsel dinamiğe dönüştürebilir, her ne kadar koşan hiçbir at sıçrama anı dışında bu pozisyonu alamasa da. Yirminci yüzyılda bile örneğin Kandinsky'nin eserlerinde, dörtnala koşan hayvanlar fotoğrafın ifşaatlarından utanmadan bacaklarını olduğu gibi sergilemeye devam ediyor.

Hareketi işleyen resimler, hareketi tam da figürün gösterdiği ölçüde tasvir eder. Muybridge'in bir demirciyi iş başında gösteren seri fotoğraflarından birinde, darbenin tam etkisi yalnızca çekicin yukarıya kaldırıldığı fotoğraflarda görülür. Aradaki aşamalar, ezici darbenin geçiş aşamaları olarak değil, gücünün temsil edilen açıya bağlı olduğu çekicin az çok sessizce kaldırılması olarak görünür. Yürüyen bir adamın şipşak fotoğraflarında, bacaklar arasındaki verili açıya bağlı olarak adım küçük veya büyük görünecektir. Myron'ın disk atıcı heykeli ve Bernini'nin Davut heykeli kolun bükülmesine aşırı vurgu yapar.

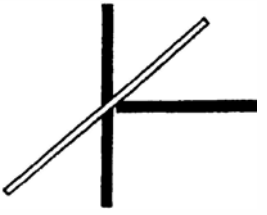
Bununla birlikte, unutulmaması gereken en önemli gerçek, başarılı bir fotoğraf, resim veya heykel çalışmasında, sanatçının temsil ettiği eylemi, zaman sırasını zamansız bir poza çevirecek şekilde bir bütün hâlinde

sentezlemesidir. Neticede hareketsiz görüntü bir ana ait olmaz, zaman boyutunun dışında kalır. O, bir olayın farklı aşamalarını saçmalığa yol açmadan aynı imgede birleştirebilir. Wölfflin, Goliath'ın başının galip geçenin ayakları dibinde "hâlihazırda" uzanmasına rağmen Donatello'nun Davut'unun taşı "hâlâ" elinde tuttuğuna gayet haklı olarak işaret eder. Keza aynı heykeltıraşın Judith'i kılıcını kaldırdığında, zaten ölmüş olan Holofernes'in başını kesmek için yapmaz bunu, anlık hareketten bağımsız olan bir meydan okuma ve zafer hareketi yapar.

Eğikliğin Dinamiği

Eğik yönelim, yönlendirilmiş gerilimi elde etmenin muhtemelen en temel ve etkili yoludur. Eğiklik, dikey ve yatayın temel uzamsal çerçevesine yaklaşan veya ondan uzaklaşan dinamik bir gerilim olarak anında algılanır. Eğik yönelimde ustalaşan gerek ilkel sanatçı gerekse çocuk, hareketi durgunluktan -örneğin, yürüyen bir figürü ayakta duran bir figürden- ayırt etmenin başlıca yolunu bulmuş demektir. Nitekim Auguste Rodin büstlerindeki hareketi göstermek için onlara sık sık "fizyonominin anlamını vurgulayacak bir miktar eğim, bir parça eğiklik, ifade taşıyan bir yön" verdiğini belirtir.

Eğikliğin sanatçının ne işine yaradığının en dramatik gösterimi, 1920'lerin ortalarında, Hollanda'daki De Stijl grubunun liderlerinden Theo Van Doesburg'un, yalnızca dikey ve yatay şekillerin resimde kabul edilebilir olduğunu savunan Piet Mondrian'ın katı doktrinini geçersiz kılmasıydı. Van Doesburg, modern ruhun, mimaride olduğu kadar orman ve peyzajda da yaygın olan dik açılı çerçeveye keskin bir karşıtlığı ifade etme ihtiyacı duyduğunu öne sürdü. Şekil 254'teki çizimde, bu karşıtlığın eğik yön aracılığıyla nasıl ifade edileceğini gösterdi.



Şekil 254



Şekil 255

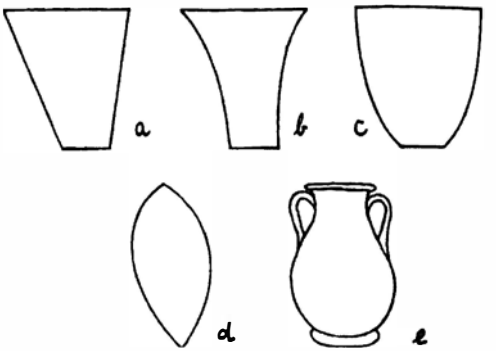
Hollanda manzaralarındaki yel değirmenlerinin kolları dikey-yatay bir pozisyonda resmedilirse değirmenler hareketsiz görünür (Şekil 255). Şayet kollar, simetrik yöne sahip bir çift köşegen olarak çizilirse (b) biraz dinamizm kazanırlar. Etki, asimetrik ve dengesiz bir pozisyonda (c) en güçlü noktasına ulaşır, her ne kadar bu üç tür yönelimin de olası fiilî hareket veya durgunluk aşamaları olduğu bilinse de. Bazen eğikliğin etkisi, nesnenin algılanan konumunun ondan saptığı asıl konumu hakkındaki izleyicinin bilgisiyle pekiştirilir. Y şeklindeki bir desen, kollarını kaldırmış bir adamı temsil ettiğinde, bir ağacı temsil ettiğinden daha fazla gerilim doğurur; çünkü dallar "normal" bir pozisyonda görülürken, kolların bir an için kaldırıldığı bilinir. (Bu noktada, Kandinsky'nin bir dansçının fotoğrafından mülhem çizimiyle ilgili görüşlerime bakınız.) İkinci durumda, algılanan konum, yalnızca resme doğrudan içkin olan çerçeveyle değil, aynı zamanda nesnenin normal hâlinin (kollar hareketsizken) bellekteki anısıyla da bir gerilim ilişkisi içindedir.

Eğikliğin yarattığı gerilim, derinlik algısına yönelik temel bir itkidir. Belli koşullar altında, eğikliği bir dereceye kadar düzelten üçüncü boyuta bir kaçışla gerilim azaltılabilir. Birbirine yaklaşan raylara uzun menzilli baktığımızda onları paralel görürüz. Öte yandan, bu gerilim boşalması yalnızca kısmidir ve bu nedenle perspektif sıkışmasının bir kısmı devam eder. Bu, şekillerin eğik bir yöne sahip olmasıyla elde edilen resimsel derinliğin dinamik karakterini -özellikle barok stile uygun bir niteliği- kısmen de olsa, neden her zaman koruduğunu açıklar. Wölfflin, Rönesans döneminden barok resme geçiş sırasında eğik görüntülerin nasıl giderek daha baskın hâle geldiğini anlatıyor. İlk başta sadece tekil figürler ve nesneler çapraz pozisyonda gösterildi. "Sonunda, tüm resmin ekseni, mimari alan ve grup kompozisyonu, eğik bir şekilde gözlemciye doğru yönlendirildi." Elde edilen sonuç, örneğin Tintoretto'nun eserlerinde incelenebilir (bkz. Şekil 209).

Rayların yakınlaşmasında veya bir caddenin kenarlarında fark edilen kama şekli, böyle bir derinlik etkisi söz konusu olmadığında bile aktif dina-

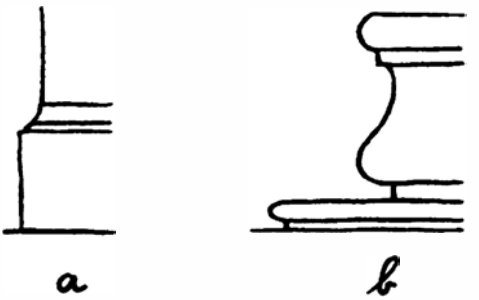
mik sağlar. Bu tür kama şekillerinin dinamik niteliğine ilişkin karakteristik bir açıklama, on altıncı yüzyılın ressamı ve yazarı Lomazzo'nun bir incelemesinde yer almaktadır. Tablolardaki insan figürünün orantılarına değinirken şunu söyler: "Bir resmin sahip olabileceği en güzel meziyet ve yaşam, ressamların resmin ruhu dedikleri hareketi ifade etmesidir. Bu hareketi ifade etmeye ateşin alevinin formundan daha uygun bir form yoktur; nitekim Aristoteles ve diğer filozoflara göre alevin formu harekete daha uygun olduğu için bütün formlar arasında en aktif olanıdır. Sahip olduğu koni şeklinde sivri ucuyla havayı yarar, böylece kendine uygun küreye yükselebilir." Lomazzo, bu şekle sahip bir insan figürünün en güzel figür olacağı sonucuna varır.

Alev sivri olmasına rağmen, genellikle ne doğada ne de resimlerde katı geometrik anlamda kama şeklinde kendini gösterir. Eğilip bükülür ve temel şeklin bu karmaşası görsel dinamiğine büyük katkı sağlar. Kamanın kenarları düz olduğu sürece, genişliğinin sabit bir oranda azaldığını görürüz ve yön değişikliği yoktur. Şekil 256a, düz kenarlar boyunca genişteki artışın veya azalışın sertliğini göstermektedir. Değişim oranı değişirse dinamizm artar. Şekil 256b'yi yerden yukarı doğru taradığımızda, vazonun profili dışa doğru bükülürken genişlemenin hızlandığını görüyoruz. Buna karşın Şekil 256c ağız kısmında duran kademeli bir yavaşlamayı göstermektedir. Her iki örnekte de dinamikler daha canlı ve daha esnek ve daha karmaşık formül, daha "organik" bir görünüm sağlar (bkz. 8. Bölüm). Yapraklarda veya vazolarda (d, e) yön genişlemeden büzülmeye veya tam tersine döndüğünde hareket daha serbest hâle gelir. (Çizimlerin üzerini bir parça kâğıtla kaplayarak ve ardından çizimleri yavaşça dikey olarak açarak genişlemenin ve daralmanın tam etkisini güzelce gözlemleyebilirsiniz.)



Şekil 256

Barok mimari, gerilimi artırmak için kavisli şekillerin dinamiğini kullandı. Wölfflin'den alınan Şekil 257a ve b, erken Rönesans dönemine ait bir binanın tipik bir ayağının profilini Michelangelo'nun profiliyle karşılaştırıyor. Barok mimarlar arasında çok popüler olan meyve ve yaprak zinciri, hilal yayını bir açılma deseniyle birleştirir ve eğik sarmallar, ön cephenin adım adım büyümesine açılan bir genişleme ekler.



Şekil 257

Son olarak, eğikliğin belli şekillerle sınırlı olmadığı, görüntünün tüm alanı için geçerli olduğu örneklerden bahsedelim. İzometrik perspektifte, eğik paralel kenarlardan oluşan bir ızgara deseninin kompozisyonun temelini oluşturduğunu, bu nedenle genellikle diğer türlü dingin olacak bir sahneye genel bir hareket duygusu kazandırdığını görmüştük. Benzer dinamik etkiler, neşeli bir yaşam veya heyecan unsuru eklemek için kamerayı eğen veya orijinal negatifin açısını değiştiren fotoğrafçılar tarafından da üretilir. Kübistler ve dışavurumcular, eğik birimlerden Eyfel Kuleleri, kiliseler, ağaçlar veya insan figürleri yaparak konularına yoğun hareketi kattılar.

Deformasyonda Gerilim

Tüm gerilimin deformasyondan yani biçimbozmadan kaynaklandığı şimdi açıklık kazanmış olsa gerek. İster bükülmüş bir çelik bıçakla, ister bir lastik levhayla, ister bir lunapark aynasıyla, ister şişen bir balonla, isterse de hararetli bir tartışmanın artan heyecanıyla uğraşıyor olalım, her zaman düşük gerilim durumundan gerilim artışı yönünde güçlü bir sapma meydana gelir. Böylece etki, yalnızca sapmanın tabanı üstü örtük kaldığında

ortaya çıkar, tıpkı bir diyatonik melodinin değişen perdelerinde bulunan dinamiğin yalnızca notaların sıfır tabanından (tonik) yükseldiğini veya ondan aşağı sarktığını duyduğumuzda algılanması gibi. Rausch'un örneklerinde (Şekil 252) paralelkenar, dikdörtgen bir tabandan uzaklaşıyormuş gibi görünerek dinamiğini kazanır ve eşkenar dörtgen daha karemsi bir şeklin biçimsizleşmiş hâli gibi görünür.

Mimari orantılar bize basit örnekler sunar. Rönesans barok döneme doğru ilerlerken, tercih dairesel biçimlerden oval biçimlere, kareden dikdörtgene kayarak "orantılarda gerilim" yaratmıştır. Bu durum özellikle odaların, avluların, kiliselerin zemin planlarında görülmektedir. Dairesel bir alanda görsel kuvvetler tüm yönlerde simetrik şekilde yayılırken, oval veya dikdörtgende büyük eksen boyunca uzanan gerilim vardır.

Wölfflin kare dikdörtgene dönüşürken, dikdörtgenin gözde ebatlarının, nispeten uyumlu ve kararlı nitelikteki altın kesitin ebatlarıyla nadiren aynı olduğuna işaret eder. Barok daha ince veya tıknaz ebatları tercih eder. Onlar daha fazla gerilim içerir; daha basit orantılı dikdörtgenlerin sıkıştırılmış veya esnetilmiş versiyonları gibi görünür. Ayrıca cephenin karakteristik salınımı tüm binayı gerilimle kuşatır. Ön cephe, uçlarda biraz içe doğru kıvrılırken, merkezi izleyiciye doğru canlı bir ilerleme hareketi sergiler. Bu ileriye ve geriye doğru hareketler çok güçlüdür çünkü binanın yanlardan sıkışmasından kaynaklanıyor gibi görünür. Bu sıkıştırmaya direnç gösteren ön cep, binanın merkezinden yan taraflarına doğru dışa açılan simetrik itmeleri dramatize eden bir görünüm sunar.

Sadece nesnelerin şekli değil, aynı zamanda aralarındaki aralıkların şekli de dinamiktir. Heykel, resim ve mimaride nesneleri veya nesnelerin parçalarını birbirinden ayıran boş alan, nesneleri sıkıştırdığı gibi sonuçta onlar tarafından da sıkıştırılır. Henüz tastamam keşfedilmemiş kurallara göre, bu dinamik yalnızca aralıkların boyutuna, şekline ve oranına değil, aynı zamanda komşu nesnelerinkilerine de bağlıdır. Belli bir boyut ve şekle sahip bir dizi pencere göz önüne alındığında, aralarındaki duvar boşlukları çok geniş ve bu nedenle baskılayıcı, çok küçük ve bu nedenle sıkışık veya yerli yerinde görünecektir. Aynı olgu, çerçeveli resimlerin altlıklarında, basılı sayfanın beyaz kenarlarında veya çok daha karmaşık koşullar altında, resim kompozisyonlarında figür ve zemin arasındaki ilişkilerde incelenebilir. Barok mimaride, diyor Wölfflin, "gerilimin yükseldiği, kemerlerin değişen oranlarında ve duvar ayakları arasındaki

aralıklarda açıkça görülür. Aralıklar giderek daralır, kemerler incelir, ardışıklık hızı artar."

Sanatçı, tanıdık şekilleri temsil ettiğinde, izleyicinin kendi içinde barındırdığı norm imajına güvenebilir. Bu norm imajından sapma gerilim yaratabilir. Wilhelm Lehmbruck'un geç dönem figür heykelleri ve Modigliani'nin portrelerindeki oval yüzler, gergin narinliklerini yalnızca görsel örüntünün oranlarına değil, aynı zamanda insan vücudunun tanıdık şekillerinden sapmalarına da borçludur. İzleyicinin bu tür şekilleri doğru okuyabilmesi için, görüntünün bütünü ya da aslında dönemin üslubu tarafından dile getirilen oyunun kurallarına uyması gerekir. Bir karikatür her şeyi çarpıtır ve böylece izleyiciye Velasquez'in cüceleri gibi ucubeleri değil, abartılı yorumla çizilmiş normal ebatlardaki kişileri gördüğüne dikkat çeker. Bununla birlikte, karikatüristler karakterlerinin orantılarını sık sık değiştirerek bir erkeği sıska, bir diğerini dolgun tipte resmederler, bu da bize bireylerin belirli özelliklerini öne çıkarmak istediklerini söyler. Bu, örneğin El Greco'nun yapıtlarındaki uzama gibi tek bir özellik görüntüye bir bütün olarak giydirildiğinde verilen mesajdan farklıdır. Böyle bir durumda genellikle insanlık durumu hakkında bir şey söylenmektedir. Gotik üslupta, uzun şekillerin kuvvetsiz yapısı, kendini gerek mimari gerekse heykel oranlarında ifade eder.

Bu tür dinamik çeşitlemeler, belli bir üslubun tüm tezahürlerini kapladığında bir yaşam tarzını sürekli yansıtıp onaylasa da o üslubun içinde gömülü olan halkın bilincinden silinip gitme eğilimindedir. Kendi uygarlığımızda, moda tasarımcılarının absürt bir şekilde uzamış olan kadınları bize normal görünüyor, sadece onlara alıştığımız için değil, aynı zamanda ince vücutları modern erkeğin derinlerine kök salmış arzu edilen kadın imajına uyduğu için de. Öte yandan referans çerçevesinin onların ötesine geçemeyeceği sınırlar vardır. Heykeltıraş Giacometti'nin bayrak direği şeklindeki figürlerinin veya Gaston Lachaise'in obez nülerinin insan vücuduna upuygun bulunmaması muhtemeldir; bu figürler, kendi türlerinde yaratıklar gibi görünür; görsel dinamikleri ancak kısmen insan normuna göre algılanabilir, daha ziyade kendine has şekline ve ebatlarına göre algılanır, tıpkı bir zürafa veya domuza baktığımızda onu nasıl algılıyorsak öyle.

Görsel şekillerdeki yönlendirilmiş gerilimler, şeklin bütün uzamı görünür hâle getirildiğinde en doğrudan biçimde sergilenir. Öte yandan Henry Moore, "sadece bloğun yüzeyinde kabartma şekiller yapmanın

heykelin tüm ifade gücünden vazgeçmek olduğu" yolunda uyarıda bulunur. Moore'un aklından geçen, onun önünde Auguste Rodin tarafından daha açık bir şekilde ifade edilmişti; Rodin, öğretmenlerinden birinin kendisini, şekillere asla uzamsal olarak değil, her zaman derinlemesine bakması konusunda uyardığını söylemiştir: "Bir yüzeyi, bir hacmin size doğru yönelmiş bir uzantısını, onun az çok geniş bir ucundan başka bir şey olarak görmeyin asla." Bununla birlikte, izleyicinin bir heykelin hacimlerinin bloğun içindeki bir merkezden dışarı doğru itildiğini görmesini sağlamak için düşünsel bir çıkarımdan daha fazlası gerekir. Hacmin görünen kısmı, sanatçı tarafından öyle tanımlanmalıdır ki onun derinlik içindeki uzantısı, şeklin ayrılmaz bir parçası olarak görülmelidir.

İyi yapılandırılmış bir örüntünün eksikliği göze çarptığında, o eksikliği kapatmaya yönelik bir gerilim oluşur. Bu nedenle, İslam mimarisinde, tamamlandığında dairesel bir şekil sunan at nalı biçimindeki kemer, tamamlanmış daire yönündeki kuvvetleri açıkça içerir (Şekil 258). Eksiklik çoğu zaman örtüşmeyle ortaya çıkar. Daha önce belirttiğim gibi, örtülen şekil, örten şekilden kendini derinlik boyutunda ayırarak ondan kurtulma eğilimindedir. Yine de üst üste binme görünür kalır ve birbirine kenetlenen birimlerin ayrılmaya çalışmasına neden olur. Barok üslubunda bu araç, hapsolmanın baskısıyla özgürlüğe doğru hareketi güçlendirmek için kullanılır. Floransa'daki San Lorenzo kütüphanesinde, Michelangelo sütunların arkasını duvara gömmüştür; keza bazı tamamlanmamış heykellerde, özellikle de *Köleler*'de beden, mermer bloğun içine kısmen gömülü kalır ve böylece bütünlük ve özgürlük için etkileyici bir mücadele sergiler.



Şekil 258

Genellikle mimari birimler füg benzeri ölçeklerde üst üste gelecek şekilde yapılır ve resmedilmiş veya yontulmuş figürler ve süslemeler, yapının mimari iskeletinin onlara dayattığı sınırların ötesine geçer. Bu tür araçlar, bu yolla yaratılan gerilimi hoş karşılayıp karşılamadıklarına bağlı olarak münferit sanatçılar ve kültürel dönemler tarafından ya kullanılır veya yadsınır. Kübistler, sürekli birbirlerinin şekline müdahale eden düzensiz kalabalık birimlerden hacimler oluşturarak son derece dinamik kompozisyonlar geliştirdiler.

7. Bölüm'de renk deneyimlerinin dinamik yönlerine, örneğin tamamlayıcı renklerin çok karakteristik özelliği olan karşıtlar arasındaki çekime atıfta bulunma fırsatım oldu. Burada sadece, şeklin bozulmasıyla üretilen dinamikler hakkında az önce söylediğimiz şeyle bir analoji kuracağım. Gerginliğin, bir şeklin ondan saptığı norm tabanının zımni mevcudiyetiyle yaratıldığını belirtmiştim. Benzer bir şey, saf bir tona oldukça yakın renklerde görülebilir, örneğin, mavi bir karışıma bulanmış saf bir kırmızıda. Johannes von Allesch, renk deneyimleriyle ilgili çalışmasında renk algısının iki bakımdan dinamik olabileceğine işaret eder: Belirli renkler, izleyiciyi, içinde bulunan tonlardan birini ana ton olarak seçme konusunda özgür bırakır; böylece farklı izleyiciler aynı renkten farklı izlenimler edinebilir; aynı zamanda rengin kendisi, tıpkı müzikteki öncü sesin tonikle ilişkili olması gibi, ilişkili olduğu saf bir tona doğru yaklaşma ya da ondan uzaklaşma çabası sergileyebilir. Saf ana renklerin gerilimden yoksun göründüğünü daha önce dile getirmiştik. Onlar, daireler veya kareler gibi temel normlardır.

Dinamik Kompozisyon

Belli bir şekil, renk veya hareketin doğasında var olan dinamik ancak bütün kompozisyonun kapsamlı dinamiğine uyduğu takdirde varlığını hissettirebilir. Yönlendirilmiş gerilimle tek bir çizgi, tek bir şekil çizmek, elbette, bunu bir bütün olarak karmaşık bir model için gerçekleştirmekten çok daha kolaydır. Bu nedenle, kendi içinde epey dinamik olmalarına rağmen birbirlerini bozan ve nahoş bir blokaj oluşturan görsel öğeler sıklıkla gözlemlenebilir. Benzer koşullar müzikte de yaygındır. Müzikal dinamiğin en inandırıcı şekilde tanımlayan Victor Zuckerkandl şöyle yazıyor: "Her noktanın bütün içindeki konumunu ortaya koyduğu bir dü-

zene, dinamik düzen denmelidir. Seslerin dinamik nitelikleri ancak düzenli kuvvetlerin tezahürü olarak anlaşılabilir. Ses sistemimizin notaları bir kuvvetler alanındaki olaylardır ve her bir tonun sesi, o tonun alanda konumlandığı noktada var olan kuvvetlerin eksiksiz kümesini ifade eder. Müziğin sesleri aktif kuvvetlerin taşıyıcılarıdır. Müziği duymak, kuvvetlerin etkilerini duymak demektir." Bu nedenle, her bir öğenin kendine has dinamik niteliği, bağlam tarafından tanımlanır ve sürdürülür. Öğeler, birbirini dengede tutup kararlı hâle getirir.

Bir kompozisyonun dinamiği ancak her bir detayın "hareketi" bütünün hareketine mantıken uyduğu zaman başarılı olacaktır. Sanat eseri, hareketin tüm alana yayıldığı baskın bir dinamik tema etrafında örülmüştür. Ana arterlerden hareket, en küçük ayrıntısına kadar kılcal damarlara akar. Üst düzeyde ortaya konulan tema, alt düzeyde taşınmalı ve aynı düzeydeki öğeler birlikte hareket etmelidir. Göz, tamamlanmış bir örüntüyü parçalarının karşılıklı ilişkileriyle birlikte bir bütün olarak algılar. Ancak bir resim veya heykel yapma süreci, her bir parçanın ayrı ayrı yapılmasını gerektirir. Bu nedenle sanatçı, elindeki parçaya bağlamından ayrı olarak odaklanma eğilimi içindedir.

Parça parça yaklaşımın eksiklikleri, belki de tarihin herhangi bir döneminde olduğundan daha açık bir şekilde, doğadan dikkatlice model kopyalamaya odaklanan on dokuzuncu yüzyılın küçük sanatçılarında ortaya çıktı. Bütünlük eksikliği, onların özgür buluşlarına bile yansır. Hans Thoma'nın 1898 tarihli *Quickborn*'da yer alan resmi gibi örnekler, dinamiği aktarmaya son derece uygun konularda bile dinamiğin nasıl bu denli yok olabildiğini görüp hayrete düşmemize yol açar. Melek figürünü daha yakından incelersek, öncelikle kalçalarda, dirseklerde ve dizlerde bir dizi sert kırılma görürüz. Gotik sanatta kolayca görülebileceği gibi, bu tür açısal kırılmalar harekete müdahale etmez. Martin Schongauer'in gravürlerinde açısallık tüm resme, figürlerin birbiriyle ilişkilerine, her bir figürün duruşuna ve kıvrımın veya parmağın her detayına sinmiştir. Thoma'nın çiziminde ise böyle birleşik bir form anlayışı yoktur. Eklemlerdeki kırılmalar, ana hatların yumuşak akışıyla çeliştiği için dinamizmi durdurur. Ayrıca göğsün ön çizgisi ve omuzun konturu ve sol üst kol, parça parça çizildikleri için uyumlu salınan bir şekilden ziyade gönülsüz bir dalgalanma sergiler. Onların öğeleri, yönlendirilmiş gerilimin genel akışına uymak yerine birbirlerini durdurur. Hacimlerin şeklini dikkate alırsak, çoğunun

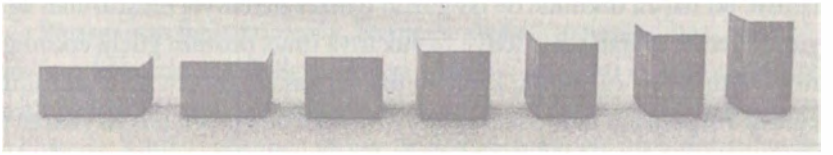
konturlar arasında karmaşık, düzensiz ilişkiler sergilediğini görürüz. Bu yüksek karmaşıklık düzeyi ayarlandıktan sonra, boynuz şeklindeki alt kolların sadeliği inorganik sertlik doğurur. Sol bacakta, ön ve arka konturlar, hacimlere anlaşılır bir biçim veya hareket katmaz ve dizin kapağı ile arkası arasındaki ani basit paralellik, tüm bacaktan beklenen ritmi durdurur. Bütünlüklü dinamiğe müdahale eden mekanik açıdan gerçekçi ve dolayısıyla görsel açıdan anlaşılmaz şekillerin örnekleri ağaçların, dağların ve bulutların çizgilerinde de bulunabilir.

Bu tür başarısızlık örnekleri, sanatçıların yönlendirilmiş gerilimi neden bu kadar temel nitelikte bulduğunu açıkça ortaya koyuyor. "Hareket" yoksa eser ölüdür; sahip olabileceği diğer meziyetlerin hiçbiri ona bakana bir şey söylemeyecektir. Şeklin dinamiği, sanatçının her nesneyi veya bir nesnenin her parçasını maddenin durağan bir parçası olarak değil, bir oluş olarak kavradığını ve nesneler arasındaki ilişkileri geometrik konfigürasyonlar olarak değil, karşılıklı etkileşim olarak düşündüğünü öngörür. Bakışın bu dinamik doğası bazen sanatçıların işleri hakkında konuşma tarzlarında ifade edilir; nitekim Matisse, bir dizi otoportreden bahsederken, "burnun yüze nasıl kök saldığına kulağın kafatasına nasıl yapıştığına, alt çenenin nasıl sarktığına; gözlüklerin burna ve kulaklara nasıl oturduğuna; tüm çizimlerde bakışın gerilimine ve yekpare yoğunluğuna" işaret eder.

Stroboskopik Etkiler

Güçlü dinamik etkiler, stroboskopik hareketin hareketsiz karşılığı olarak adlandırılabilecek şeyden kaynaklanır. Stroboskopik hareket, tüm alandaki görünüşleri ve işlevleri bakımından özünde aynı olan ama konum, boyut veya şekil gibi bazı algısal özelliklerde farklılık gösteren görsel nesneler arasında gerçekleşir. Uygun koşullar altında, bu tür gruplar aynı anda dinamik bir etki üretir; bunun en belirgin örneği, aynı nesneyi aynı resimde veya resim dizisinde bir dizi konumda gösteren stroboskopik fotoğraflardır. Konum dizisi basit bir şekle sahip uyumlu bir yol izler ve nesnenin içsel değişiklikleri -örneğin, sıçrayan bir atletin duruşundaki değişiklik- de yavaş yavaş gerçekleşir. Şekil 259, Theodor Fischer'in bir önerisine dayanarak Franz Rudolf Knubel tarafından oluşturulmuş bir dizi şekli göstermektedir. Ortadaki blok bir küptür; diğerleri ise temel müzik aralıklarının oranlarına sahiptir: 2/1, 3/2, 5/4, 1/1, 4/5, 2/3, 1/2. Şeklin benzerliği ve

yükseklik ve genişlikteki değişikliklerin kademeli olması, izleyicinin bir dizi bağımsız şekil yerine uyumlu bir dönüşüm olayı görmesine neden olur. Olay fevkalade dinamiktir: nesne büzülür ve yükselir, böylece zemindeki sağlam duruştan yükselen güce evrilen bir yapıya bürünür.



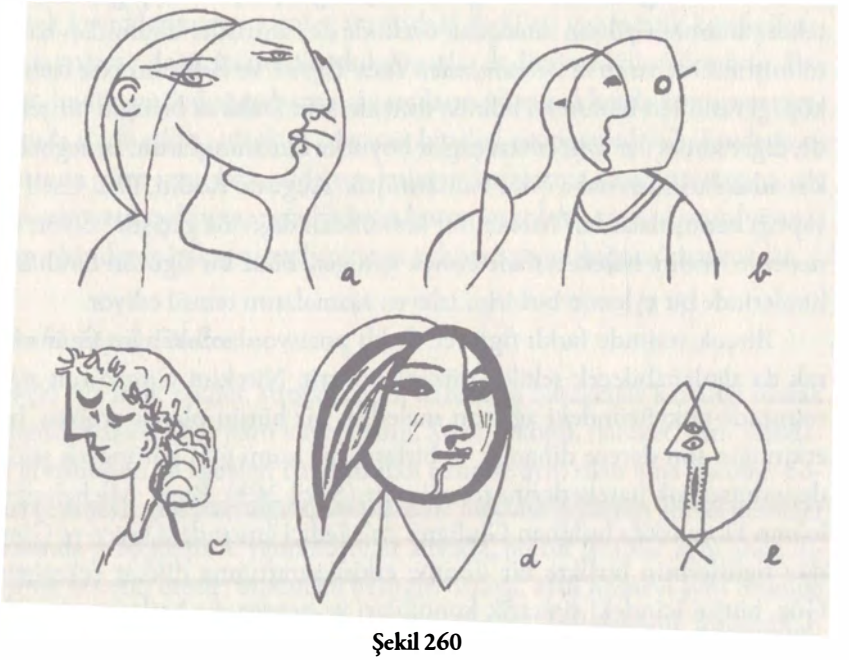
Şekil 259

Böyle bir dizinin görsel etkisi, öğeler üst üste bindiğinde özellikle inandırıcı hâle gelir. Bu etki, figürleri veya figür parçalarını çoğaltarak hareket yaratmaya çalışan sanatçılar, özellikle de fütüristler tarafından kullanılmıştır. Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak* ve Balla'nın çok bacaklı köpeği resimleri bunun iyi bilinen örnekleridir. Daha az belirgin bir şekilde, diğer sanatçılar aynı cihazı çağlar boyunca kullanmışlardır. Brueghel'in kör adamlarından daha önce bahsetmiştik. Auguste Rodin, Paul Gsell ile yaptığı konuşmalarda, "hareket bir konumdan diğerine geçiştir" diyor; bu nedenle Rodin, hareketi ifade etmek için genellikle bir figürün farklı bölümlerinde bir eylemin birbirini izleyen aşamalarını temsil ediyor.

Birçok resimde farklı figürler, farklı pozisyonlardaki aynı figür olarak da algılanabilecek şekilde düzenlenmiştir. Nitekim Giotto'nun *Ağıt* resminde gökyüzündeki ağlayan melekler, bir bütün olarak grubun, bir etkinliğin son derece dinamik ve birleşik bir resmi gibi görünecek şekilde umutsuzluk hareketlerini temsil eder (Şekil 263). Riegl, Michelangelo'nun Floransa'da bulunan Giuliano de'Medici anıtındaki Gece ve Gündüz figürlerinin birlikte bir dönme etkisi yarattığına dikkat çekmiştir. Göz, bütün içindeki simetrik konumları ve benzer dış hatları nedeniyle figürleri birleştirir; oysa iki figür birbirinin tersidir. Gece önden görülür ve bize doğru yaklaşıyormuş gibi görünürken, Gündüz arkasını gösterir ve bizden uzaklaşıyormuş gibi görünür. Böylece grubun dönme hareketi sergilediği izlenimi verilir.

Bu "stroboskopik" olguların yararlı bir incelemesi, bazı modern ressamların, özellikle de Picasso'nun, figürlerin veya nesnelerin parçalarını çoğaltma tekniğine dayanabilir. Şekil 260a, çift profilli bir başı göster-

mektedir. İki kafa eğik olarak yerleştirilmiştir. Birbirlerinden açıkça ayırt edilirler ama aynı zamanda birbirlerinin tamamlanmasını engellerler ve birlikte birleşik bir algısal bütün oluştururlar. Üst üste binen iki birimin benzerliği ve füg gibi paralelliği ile birlikte uyumsuz olanın yakın bağlantısı, iki başın, özellikle de iki gözün benzer hatlarıyla oluşturulan eğik yönde gerilim yaratır. Bu ileriye ve yukarıya itme, profilin güçlü etkinliğini pekiştirir. Ayrıca, alttaki kafadan üstteki kafaya geçişin yönlendirilmiş eylemi vurguladığı fark edilecektir. Alttaki kafada profil çizgisi yoktur ve gözbebeği merkezî bir konumda durmaktadır. Yumuşak ön kısım, keskin hatlarla çizilmiş bir profile dönüşür ve rüya gören hareketsiz bir göz, üstteki kafanın ileriye odaklanmış bakışına dönüşür. Resmin konusuna tastamam uygun şekilde artan bir keskinliği görüyoruz burada.



Şekil 260

Buna karşıt yöntem, Şekil 260b'de fevkalade ürkütücü bir sonuca yol açar. Bu detayın alındığı resminde Picasso, ortada bir gözle donatılmış eklemli bir profili düz bir maskeye dönüştürür ve maskede bakışsız bir daire gözü temsil eder. Burada yoğun yaşam, ölü bir kabuğa dönüşerek bozuluyor gibi görünür.

Şekil 260c'de yöntem, insan yüzünün iki gözünü temsil eden ama aynı zamanda yandan görülen bir gözle onun kopyasından oluşan bir çift gözle sınırlandırılmıştır. Yine bu yöntem, keşfedici işlek bir zihnin ifadesi olan başın ileri hareketini güçlendirmeye hizmet eder "(Şekil 260c, resim yapmakta olan bir kadın ressamın başını göstermektedir.)

Picasso'nun figürleri ayrıca, bu tür yer değiştirmelerin dinamik etkisinin, öncelikle izleyicinin ilgili öğelerin "doğru" uzamsal konumu hakkında bildiklerine değil, daha çok algısal örüntünün yapısına bağlı olduğunu da gösterir. Yandan görünen yüz ve önden görünen yüzün birleştirilmesi, örneğin *Aynanın Önündeki Kız* (Şekil 260d) resminde görülebileceği üzere, bir versiyondan diğerine geçerken hareket yerine oldukça statik bir ikame etkisi yaratır. Bu, izleyicinin, değişimin olması için kendisinin ya da algılanan nesnenin fiziksel uzayda doksan derecelik bir dönüş yapması gerektiğini bilmesine rağmen gerçekleşir. Bununla birlikte, iki versiyon o kadar pürüzsüz bir şekilde birleştirilmiş ve bir bütün olarak şekil esasen dikey-yatay bir iskelete o kadar sağlam oturtulmuş ki çok az gerilim ortaya çıkıyor. Aynı şekilde, yandan görünen bir yüzdeki iki göz eğik değil de yatay yerleştirildiğinde neredeyse hiç hareket olmaz. Aynı şey dikey eksende konumlanan gözler veya ağızlar için de geçerlidir (e). Geçmiş deneyim, tanıdık yatay eksenden bir geçişi gerektirebilir, ama dikey eksenin algısal kararlılığı hareketi dışlar.

Dinamik Nasıl Oluşur?

Her görsel deneyimde şekil, renk ve hareket dinamik niteliklere sahipse, o zaman açık bir dille şunu sormalıyız: Dinamik algıya nasıl giriyor? Bir gözlemcinin gördüklerine yaptığı öznel ve keyfî eklemelerle uğraşmadığımızı açıklığa kavuşturmuş olduğumu umuyorum. Bir gözlemcinin doğal duyusal tepkisi, metre, dalga boyu ve saatte bilmem kaç kilometre gibi statik ölçümlerle ilgili bir eğitimle bastırılmadığı sürece, dinamik o gözlemcinin gördüklerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Dinamik, fiziksel dünyanın bir özelliği değildir, ama retinamıza yansıyan uyarım modellerinin, algıda saklı olan dinamik nitelikler yelpazesini belirlediği gösterilebilir.

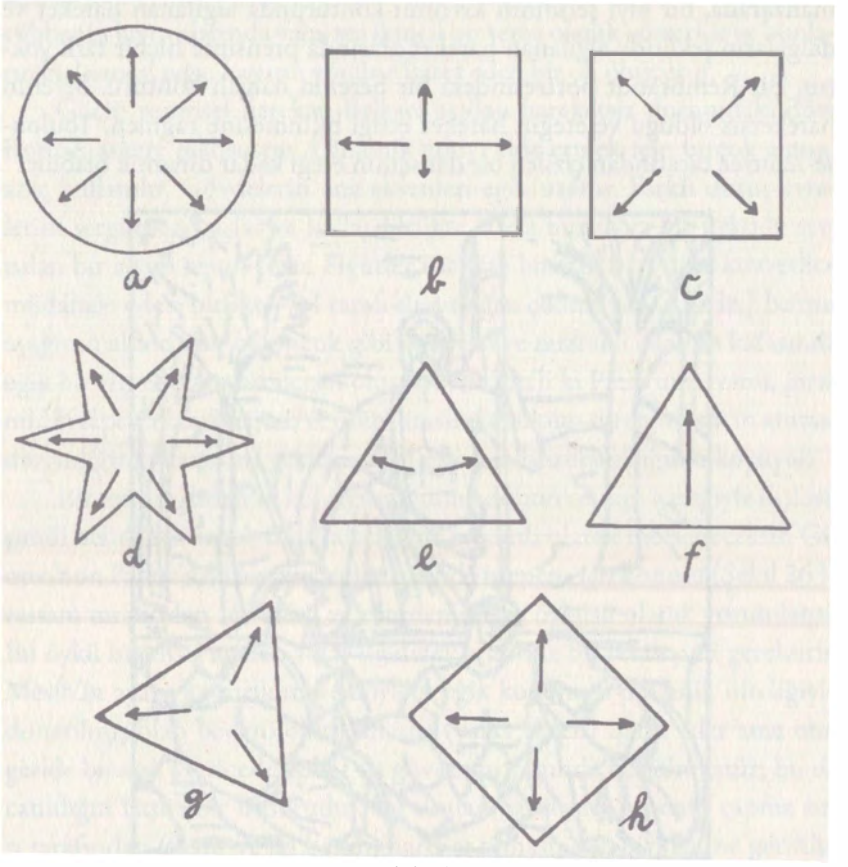
Gözümüze ulaşan uyarıcı madde sinir sistemi tarafından işlenirken dinamikleşir. Biz bunu nasıl anlayacağız? Her şeyden önce, mürekkepli yazı tiplerinin kâğıda geçmesi gibi algısal ham maddenin pasif bir alıcı

yüzeye mekanik olarak damgalanmadığını unutmayın. Algı, organizmanın sinir sisteminin dengesini bozan dış kuvvetler tarafından istila edilmesini yansıtır. Dirençli bir dokuda bir delik açılır. Davetsiz misafirler konumundaki istilacı kuvvetler, onları ortadan kaldırmaya veya en azından onu mümkün olan en basit kalıba indirgemeye çalışan fizyolojik alan kuvvetlerine karşı kendilerini korumaya çalışırken bir mücadele başlar. Birbirine karşı gelen kuvvetlerin göreceli gücü, ortaya çıkan algıyı belirler.

Uyarım hiçbir zaman statik bir düzenlemeye dönüşmez. Işık beynin görme merkezlerini etkilediği sürece, itme ve çekme devam eder ve sonucun göreli kararlılığı, karşıt güçlerin dengesinden başka bir şey değildir. Görsel deneyime yalnızca mücadelenin sonucunun yansıdığını varsaymak için herhangi bir neden var mı? Fizyolojik güçlerin rolü neden algıda karşılığını bulmasın? Hareketsiz örüntülerde "yönlendirilmiş gerilim" veya "hareket" diye algıladığımız şeyin bu güçler olduğunu öne sürüyorum. Başka bir deyişle, *algısal uyaranların düzenlenişiyle sonuçlanan fizyolojik süreçlerin psikolojik karşılığı söz konusu burada.* Bu dinamik veçheler, şeklin, herhangi bir görsel deneyime boyutun veya rengin statik nitelikleri kadar yakından ve doğrudan aittir. En basit bir resim bile duyarlı bir göze -aydınlık bir zemin üstünde karanlık bir nokta- bir nesnenin merkezinden genişleyen, dışarı doğru atılan ve çevrenin karşı güçleri tarafından kontrol edilen bir manzara sunar. Tüm görsel varlığın görsel eylem olması gerçeği, ifadeyi beraberinde getirmekte, böylece algıların sanatsal bir araç olarak kullanılmasını mümkün kılmaktadır.

Daha önce görsel deneyimde alan kuvvetlerinin somut eylemini gösteren deneylerden alıntı yapmıştım. Burada, geometrik şekillerde algılanan yönlendirilmiş gerilimlere özellikle yakından benzeyen başka bir grup gözlemden bahsedeceğim. Gama hareketi denilen hareket, nesneler aniden göründüğünde veya kaybolduğunda ortaya çıkar. Geceleri yanıp sönen bir trafik ışığı, merkezinden dışarıya doğru her yönde genişliyormuş gibi görünür. Aynı şekilde, onun kaybolması içe, merkeze doğru doğru bir küçülme olarak görülür. Deneyler bu hareketin cismin şekline ve yönüne göre değiştiğini göstermektedir. Söz konusu hareket esasen benim örüntünün yapısal iskeleti dediğim eksenler veya Edwin B. Newman'ın tabiriyle, kuvvet çizgileri boyunca meydana gelir. Bu hareket dairemsi merkezî bir noktadan çıkar ve daire şeklindeki bir nesnede her yöne yayılır (Şekil 261a). Bir kare veya dikdörtgen, kenarlarına doğru açılır (b), ama köşelere

doğru da hareket vardır (c). Köşelerinin dışa doğru çekilmesinden bir yıldız oluşur (d). Bir eşkenar üçgen, kenarlarından biri üstünde durduğunda tabanı sakin kalırken diğer iki kenar sanki tepe noktasına menteşelenmiş gibi enerjik bir şekilde dışa ve yukarı doğru uzanır (e). Maruz kalma süresi çok kısaysa tepenin tabandan şiddetli bir şekilde yukarı doğru itilmesiyle aynı figür ortaya çıkacaktır (f). Kare veya üçgen eğreti durduğunda, köşeler az çok simetrik şekilde dışarı doğru itilir (g, h). Öte yandan hareketin yatay yönlerde en güçlü olma eğilimi vardır ve dikey eksende yukarı doğru itme aşağı doğru itmeden daha fazladır. Bu, karede görülmektedir (b). Yukarı doğru hareketin zayıf, aşağı doğru hareketin ise neredeyse hiç görülmediği durumda en çok yanlara doğru hareket göze çarpar.



Şekil 261

Gama hareketi, örüntülerin yaratılmasında iş başında olan algısal güçleri gözlemlememize olanak tanır. Onun belki de durağan hâldeki örüntüleri nitelendiren kuvvetlerin veya gerilimlerin bir tür anatomisini sağladığını varsayabiliriz. Söz konusu yöntem şimdiye değin yalnızca çok az sayıda temel örüntüye deneysel yolla uygulanmış gibi görünüyor. Bu çalışmaların daha karmaşık şekiller ve konfigürasyonlarla sürdürülmesi hem psikologların hem de sanatçıların çıkarına olacaktır.

Sanattan Örnekler

Yönlendirilmiş gerilim, algının o kadar evrensel bir özelliğidir ki hareket hâlindeki nesnelerin görsel tasvirinin çok ötesine geçer. Resmedilmiş bir manzarada, bir kıyı şeridinin kıvrımlı konturunda algılanan hareket ve dalgaların şeklinde algılanan hareket arasında prensipte hiçbir fark yoktur. Bir Rembrandt portresindeki bir berenin dalgalı konturu, berenin hareketsiz olduğu ve eteğin hareket ettiği bilinmesine rağmen, Toulouse-Lautrec tarafından çizilen bir dansçının eteği kadar dinamik olabilir.



Şekil 262

Aslında bir eserin anlamı, fiziksel eylemin sunduğu dinamiğin tamamen tersine çevrilmesiyle aktarılabilir. Piero della Francesca'nın *Diriliş* tablosunda (Şekil 262), dirilen İsa Mesih figürüne minimum görsel hareket katılmıştır. Figür, resmin merkezinde yer alır ve konumu önden görünür ve simetriktir. Bedeninin duruşu, elinde tuttuğu bayrak, içinden çıktığı mezar, hepsi dikey-yatay çerçeveye uyar. Diriliş, kelimenin sözlük anlamıyla ölümden yaşama geçiş diye yorumlanmaz. Mesih'e, soldaki çıplak ağaçlarda ve sağdaki yapraklarla dolu ağaçlarda temsil edilen hem ölümün hem de yaşamın veçhelerini içeren kalıcı bir varoluş bahşedilmiştir. Bu ağaçlar ayrıca herhangi bir geçiş belirtisinden yoksundur. Simetrik biçimde çevreledikleri Mesih figürü gibi dikeydirler. Algısal açıdan olduğu kadar sembolik açıdan da Mesih'in sıfatları olarak tezahür ederler. Ayağa kalkma motifi, cübbenin kıvrımlarında yalnızca ikincil bir tema olarak gösterilir ve bunların birleşmesi sağa, hayatın yönüne işaret eden bir ok oluşturur.

Güçlü resimsel hareket, fiziksel açıdan hareketsiz durumdaki dört Romalı askere mahsustur. Dinamik etkiyi elde etmek için birçok algısal araç kullanılır. Gövdelerin ana eksenleri eğik uzanır. Farklı duruş evrelerini sergileyen başlar ve kollar birlikte âdeta huzursuz bir uykuda savrulan bir adam resmi çizer. Figürler üst üste binerek birbirine kuvvetlice müdahale eder; birlikte, sol tarafı dışa doğru çıkıntı yapan, [Hz.] İsa'nın ayağının altında bir baloncuk gibi patlayan ve mızraklı adamın kafasında eğik bir zirve yapan bir üçgen oluştururlar. Belli ki Piero'nun resmi, piramidin tepesi olarak yaşam ve ölüm arasında hüküm süren Mesih'in anıtsal dinginliğinin karşısına geçici maddi yaşamın huzursuzluğunu koyuyor.

Bir resmin dinamik konfigürasyonu ve onun resmin içeriğiyle ilişkisi, şimdi belirli bir örnek üzerinden daha ayrıntılı olarak incelenecektir. Giotto'nun Padua'daki fresklerinden birinde işlenen *Ağıt* konusu (Şekil 263) ressam tarafından bir ölüm ve yeniden diriliş öyküsü olarak yorumlanır. Bu öykü biçimsel açıdan yatay ile dikey arasında bir etkileşimi gerektirir. Mesih'in ayağa kaldırılmış ve böylece eğik konumun dinamik niteliğiyle donatılmış olan bedeni ölüm ufkuna (yatay eksen) işaret eder ama onu geride bırakır. Neticede kollar da gövdenin yanında bükülmüştür; bu da canlılığın başka bir unsurudur. Bu canlanma motifi, tepenin çapraz sırtı tarafından işlenir ve iki baskın hareket temasından biri hâline getirilir. Bir adamın yukarı doğru yürümesine yetecek genişlikteki bu sırt, ölüm ufkundan iki dimdik adamın dikey konumuna, resim çerçevesinin dikey

kenarına ve ağaca kadar uzanarak boylu boyunca resimden geçer. Tepenin çapraz uzantısının sona erdiği yerde ağaç görevi devralır ve eğik tırmanışı düz yükselişe çevirir. Ağaç gövdesinin sarp dikeyliği, dallar tarafından her yöne nazikçe dağıtılır. Hareket yükseldikçe maddesellikten sıyrılır, mekâna yayılır, evrenselleşir ve yavaş yavaş gözden kaybolur.



Şekil 263. Giotto. *Ağıt.* Arena Şapel'inden bir fresk, Padua, 1303-5.
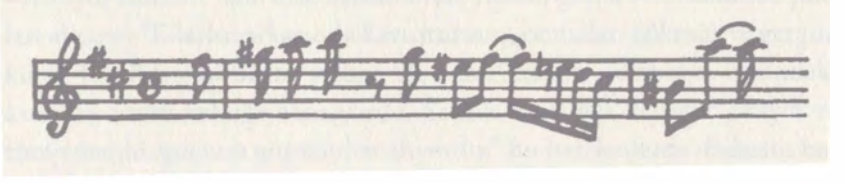
Fakat tüm hareketteki yön belirsizliği nedeniyle, tepenin köşegeni de aşağıyı işaret ederek meydana gelen büyük düşüşü gösteriyor. Bu aşağı yönlü ok, sağdan sola doğru kayda değer ölçüde yönlendirilmiştir. İzleyici, onu ancak isteksizce takip eder çünkü o, bakış yönüne ters ilerler. Ayaktaki iki adam gibi dimdik duran bir adam yere düşmüştür. Ayakta duran iki erkek figürü ile yerdeki cansız beden arasında "stroboskopik hareket" vardır. Düşüşün doksan derecelik dönüşü, ceset tarafından henüz

tamamlanıyor. Ölüme doğru iniş sağdan sola doğru gerçekleşiyor ve onun yerini, soldan sağa dirilişe doğru yükseliş hareketi alıyor.

Melekler, panik içinde uçuşan bir kuş sürüsü gibi gökyüzüne düzensiz dağılmış durumda. Onlar tarafından canlandırılan umutsuzluk hareketi, kademeli aşamalarda değil, uç aşamalarda sunulmuş; bu nedenle, merkezdeki meleğin komşularına ve arkasına doğru gözümüz kayarken, vücudun sarsıcı bir şekilde yukarı aşağı kanat çırptığını görüyoruz.

Benzer şekilde, soldaki insan grubunda, ayakta duran, ellerini kavuşturmuş kadın, kollarını açmış birinin yanına yerleştirilmiştir; yine bir uçtan diğerine sıçrama. Feveran, yere çömelmiş iki tane hareketsiz ve yüzsüz kadın tarafından aynı ivedilikle yatıştırılıyor. Ancak bunalımın eylemi felce uğrattığı ve zihni boş bıraktığı bu dip noktasından itibaren duygu yeniden kabarıyor ve kederden allak bullak olmuş yüz, sağda oturan kadında yeniden beliriyor. Yine de duruş hâlâ pasif; bir sonraki kadının ileriye yönelik hamlesi için bir üs görevi görüyor. Artık kucakta durmayan kollar, şimdi [Hz.] İsa'nın ellerini tutmak için uzanıyor. Son olarak, başka bir şiddetli hareket kontrastı içinde çömelmiş kadının üzerinde ve arkasında ayağa kalkan Yahya figüründe kollar ümitsizce birbirinden ayrılıyor.

Hareketin ikinci baskın temasını yani yas tutanların oluşturduğu anlamlı eğriyi ele alalım. Solda dua eden kadınla başlayan bu eğri, arkasındaki komşusuna doğru ilerliyor; sonra, gergin bir şekilde uzanan bir aralıktan geçip, köşede çömelmiş kukuletalı kadında en uç noktasına ve dönüm noktasına ulaşıyor. Eğri, [Hz.] İsa'nın düşüşüyle "afallar" ve durma noktasına gelir. Ölen adamın figürü tarafından parçalanan ama ikinci kukuletalı kadında kaldığı yerden devam eden bu eğri, şimdi kollarını iki yana açmış ayakta duran figüre doğru bir duygu boşalması içinde yukarı doğru salınıyor. Bu eğri, bana, Bach'ın *Aziz Matta Pasyonu*'ndaki Aziz Petrus'un ağlamasını anlatan bestedeki melodik satırın eğrisini hatırlatıyor (Şekil 264).



Şekil 264

Ancak duygunun doruk noktasının yanında bitiriş dikeyi yer alır. İki adamın sessizce tefekkür içinde seyre daldığını görüyoruz. Onlar zamansal trajedinin ötesinde, kurbanın olumlu yanını, sürdürülecek doktrinin sarsılmazlığını ve başlarının üzerindeki diriliş ağacıyla olan görünür ilişkileri içinde ruhun ölümsüzlüğünü işaret eder.

10
İFADE

Önceki bölümler, amacına ulaştıysa, görsel ifade hakkında söylenecek fazla bir şey kalmadı demektir. Başından beri, gördüğümüz şeyi yalnızca boyut, şekil, dalga boyu veya hız ölçüleriyle tanımlayarak işin içinden çıkamayacağımız açıktı. Şekillerin, renklerin ve olayların dinamik nitelikleri, tüm görsel deneyimlerin ayrılmaz bir yanı olduğu anlaşılmıştır. Bu tür dinamiklerin doğrudan ve evrensel varlığını kabul ederek, yalnızca doğal ve insan yapımı şeylere ilişkin açıklamamızı daha eksiksiz hâle getirmekle kalmadık, aynı zamanda şimdi açıkça "ifade" diye ele alacağımız konuya da gelip dayandık. Görsel nesnelerin salt ölçümlerinden ya da pratik işaretlerinden söz edildiği sürece, onların doğrudan ifadesini göz ardı etmek mümkündür. Şöyle denir: Bu bir altıgen, bir rakam, bir sandalye, tüylü bir ağaçkakan, bir Bizans fildişi. Gelgelelim bu türden nesnelerin ilettiği dinamik niteliklere gözlerimizi açar açmaz, onların kaçınılmaz olarak anlamlı ifadeler taşıdığını görürüz.

Bu durum, örneğin, bir yazar kendisini tasvir ettiği bir şeyin dinamik özellikleriyle kesinkes sınırlamayı seçtiğinde gözlemlenebilir. Balzac, "Yürüyüş Kuramı" adlı kısa makalesinde yoldan geçen biri hakkında şunları aktarır: "Ellerini arkasında kavuşturmuş, omuzları çökmüş ve gergin, kürek kemikleri birbirine yakın; bir parça kızarmış ekmeğin üstündeki kızarmış yavru kekliğe benziyordu. Sadece boynuyla ilerliyor gibiydi ve tüm vücudu, gücünü göğsünden alıyordu." Bu hareketlerde ifadesini bulan karakter türü hayal meyal de olsa kaçınılmaz olarak hissedilir. Aynı şey resimsel şekiller için de geçerlidir. Önceki bölümlerde yer verdiğimiz

örneklerin birçoğunda, imgenin dinamiklerine odaklandığımız anda, ifadesel özellikler açıkça veya ima yoluyla ön plana çıkmıştı.

Tüm algısal nitelikler genele şamildir. Kırmızılık, yuvarlaklık, küçüklük, uzaklık ve hızlılık vb.... Bu nitelikler, münferit örneklerde somutlaşmış olsa da benzersiz ölçüde özel bir deneyimden ziyade *bir tür* deneyimi aktarır. Bu aynı derecede dinamik için de geçerlidir: sıkılık, gerilme, bükülme, genişleme, gevşeme – burada da genellik söz konusu ancak bu durumda genellik gözün gördükleriyle sınırlı değildir. Dinamik nitelikler yapısaldır; görmede olduğu kadar seste, dokunmada ve kas duyumunda da deneyimlenir. Dahası, insan zihninin doğasını ve işleyişini de anlatır ve bunu gayet inandırıcı şekilde yapar. Şimşeğin çevikliği, inişindeki hızlı zikzakla gelir ve sinsilik, birçok kültürde olduğu gibi bu hareketler geometrik olarak tanımlanabilir eğrilerden daha fazlası olarak görüldüğünde bir yılanın hareketleriyle birlikte gelir. Ancak renkler dinamik olarak algılandığında insan mizacını sembolize etmeye yarar. Romanesk ve Gotik mimari arasındaki dinamik farklılıklar, otomatikman kendilerini mütekabil kültürel dönemleri nitelendiren ruh hâllerine dönüşür.

Dolayısıyla *ifadeyi, algısal nesnelerin veya olayların dinamik görünümünde sergilenen organik veya inorganik davranış tarzları olarak tanımlarız.* Bu tarzların yapısal özellikleri, dış duyuların algıladıklarıyla sınırlı değildir; onlar insan zihninin işleyişinde apaçık etkindir ve duyusal olmayan sonsuz sayıda olguyu nitelendirmek için mecazen kullanılırlar: moral bozukluğu, yüksek yaşam maliyeti, fiyatların hızla yükselmesi, savın berraklığı, direnişin sıkılığı vb.

Geleneksel Teoriler

Algısal ve estetik amaçlar için "ifade" terimini özel alarak kullanma biçimimi, genel kullanımda ona atfedilen gerek dar gerekse geniş anlamlardan ayırmak gerekiyor. Dar anlamda ifadenin, yalnızca ifade edilecek bir zihnin bulunduğu yerde var olduğu söylenir. Bir insanın yüzü ve jestleri, içinde olup bitenleri ifade eder ve aynı şey, hayvanların bedensel davranışları için de kabul edilebilir. Ancak kayaların, şelalelerin ve fırtına bulutlarının yalnızca mecazi anlamda, sadece insan davranışına öykünme yoluyla ifade taşıdığı varsayılır.

Bizim buradaki amaçlarımız bakımından, canlılara yönelik bu sınırlama kabul edilemezdir. Söz konusu kavram, algısal niteliklerin ötesine geçtiği için aynı anda hem çok dar hem de çok geniş olur. Bir insanın zihniyle ilgili bilgiler sadece yüzünden ve mimiklerinden değil, aynı zamanda konuşma, giyinme ve odasını çekip çevirme tarzından da okunabilir, fikirlerinden veya olaylara tepki verme tarzından bahsetmeye gerek bile yok. Bu bilgilerin çoğu ancak düşünsel çıkarımla yorumlanabilir. Örneğin, bir adamın parasını harcama tarzı bana onun cömert ya da cimri olduğunu söyler.

Yüz ve mimik ifadesi, resim, sinema ve tiyatronun görsel ortamında önemli bir rol oynar; bu özel bir durumu temsil etse de ben önce bundan bahsedeceğim. İnsanlar insanlarla, hayvanlar hayvanlarla iletişim içindeyken veya bir kedi ile sahibi birbirleriyle anlaşmaya çalıştıklarında, onlar her zaman muhataplarının zahiri davranışlarını okur ve kendi davranışlarını kontrol ederler. İnsanın veya kedinin gözlerinin, deriyle kaplı olduğu ve çeşitli yer değiştirmelere, kasılmalara ve genişlemelere maruz kalmış kas ve kemiklerin bir rahatlamasından başka bir şey görmediğini fark ettiğimizde, bu davranış okumanın dikkate değer bir başarı olduğunu anlarız. Bu salt fiziksel şekillerin, algılanabilir bir şekil sunmayan zihinsel durumlarla ortak yanları neler olabilir? Gülen bir yüzdeki zevki görmemizi sağlayan şey nedir?

Bir doğrudan biliş yöntemi olarak fizyonomi, Aristoteles'in konuya ilişkin bir inceleme yazdığı antik çağlardan beri ciddiyetle varlığını sürdürmüş ve şiddetle saldırılara uğramıştır. Birinci Kraliçe Elizabeth döneminde, "Fizyonomik bilgiye veya Fantastik Hayallere sahip olduğunu düşünen herkesin belden yukarı soyulacağına ve vücudu kana bulanana kadar alenen kırbaçlanacağına" hükmeden bir ferman çıkarılmıştır. İnsanların karakterlerini yüzlerinin biçiminden, özellikle de yandan görünüşlerinden anlatma sanatı on sekizinci yüzyılda gelişti. Bunun nasıl başarılacağına dair geleneksel açıklama, şair Matthias Claudius tarafından 1775 civarında yazılmış *Physiognomic Fragments for the Advancement of the Knowledge and Love of Our Fellow Man* adlı kitap üzerine Johann Kaspar Lavater'in kaleme aldığı eğlenceli bir incelemeden edinilebilir. "Fizyonomi bir bilimdir. Yüzler *somuttur* çünkü *genel anlamda* doğal gerçeklikle ilişkilidir, *özeldeyse* insanlarla sıkı sıkıya ilintilidir. Bu nedenle, i harfinin göründüğü her yerde bir nokta ilave edilip edilmediğine ve

noktanın başka bir harfin üzerinde bulunup bulunmadığına dikkat etme anlamında ünlü 'soyutlama' [*abstractio*] ve 'analitik metot' [*methodus analytica*] hilesinin burada uygulanıp uygulanmaması gerektiği sorusu karşımıza çıkar. Bu durumda nokta ve harfin ikiz kardeş olduğundan emin olmalıyız. Böylece Castor ile karşılaştığımızda Pollux'un çok uzakta olmadığını tahmin edebiliriz. Mesela 100 adamın olduğunu varsayalım, hepsi de çok hızlı koşuyor olsun, bunu da misallerle kanıtlamış olsunlar. Bu yüz adamın hepsinin burnunda siğil olsun. Burnunda siğil olan adamların korkak olduğunu söylemiyorum, sadece örnek olsun diye öyle varsayıyorum... Şimdi diyelim ki evime bir adam geliyor, bana "sefil bir yazar" diyor ve yüzüme tükürüyor. Diyelim ki yumruk yumruğa kavgaya girmek konusunda isteksizim ve sonucun ne olacağını da kestiremiyorum ve orada öylece duruyor, meseleyi düşünüyorum. O anda adamın burnundaki siğili fark ediyorum ve artık kendimi tutamıyorum. Cesurca onu kovalıyorum ve hiç şüphesiz dövülmeden işin içinden sıyrılıyorum. Bu yöntem, âdeta bu alandaki kral yolunu temsil edecektir. İlerleme yavaş olabilir ama diğer kral yollarındaki kadar güvenli olacaktır."

Söz konusu teori on sekizinci yüzyılın başlarında filozof Berkeley tarafından daha ciddi ifade edildi. Görme üzerine yazdığı denemesinde, bir gözlemcinin bir adamın bakışlarındaki utanç ya da öfkeyi nasıl okuduğundan bahsediyor. "Bu duyguların kendileri görünmezdir: Yine de doğrudan görme nesnesi olan ve başka bir nedenle değil de sırf duygulara eşlik ettikleri gözlemlendiği için onlara delalet eden renkler ve çehre değişiklikleriyle birlikte göz tarafından algılanırlar; ona dair önceden deneyimimiz olmasaydı, yüz kızarmasının memnuniyet yerine utanç işareti olduğunu idrak edemezdik." Charles Darwin, duyguların ifadesi üzerine yazdığı kitabında bu konuya birkaç sayfa ayırmıştır. Darwin, zahiri tezahürlerin ve onların psişik karşılıklarının, gözlemci tarafından ya doğuştan gelen bir içgüdüyle ya da öğrenme temelinde ilişkilendirildiğine inanıyordu. "Ayrıca, bir çocuk ağladığında ya da güldüğünde genel olarak ne yaptığını ve ne hissettiğini bilir; öyle ki çok küçük bir akıl yürütme ona, başkalarında ağlamanın ya da gülmenin ne anlama geldiğini söyleyebilir. Fakat sorulması gereken soru şudur: Çocuklarımız ifadenin bilgisini yalnızca çağrışım ve muhakeme gücüyle deneyimleyerek mi elde ederler? İfade hareketlerinin çoğu kademeli olarak edinilmiş ve daha sonra içgüdüsel

hâle gelmiş olması gerektiğinden, onların tanınmalarının da aynı şekilde zamanla içgüdüsel hâle gelmiş olabilir."

Geleneksel teorinin daha yeni bir versiyonu, bazı sosyal bilimcilerin, insanlar bir gerçekte hemfikir olduklarında bunun muhtemelen temelsiz bir uzlaşmaya dayandığını varsayma yönündeki tuhaf bir eğiliminden hareketle geliştirildi. Bu görüşe göre, ifade yargıları, bireylerin içinde bulundukları sosyal gruptan hazır şekilde alıp benimsedikleri "klişelere" dayanmaktadır. Örneğin, onlara kartal burunların cesareti ve dolgun dudakların şehveti ele verdiği söylenegelmiştir. Bu teoriyi destekleyenler, sanki bir kişinin ilk elden deneyimlerinden elde edilmeyen bilgilere asla güvenilemeyecekmiş gibi, genellikle bu tür yargıların yanlış olduğunu ima ederler. Aslında tehlike, bilginin toplumsal kökeninde değil, daha ziyade insanların, ilk elden veya ikinci elden toplanmış olabilecek yetersiz veriler temelinde üstünkörü yapılandırılmış kavramları edinme ve aksi yönde deneyime rağmen bu kavramları değiştirmeden koruma eğiliminde olmaları gerçeğinde yatmaktadır. Bu durum, bireylerin ve insan gruplarının birçok tek taraflı veya tamamen yanlış değerlendirmesine yol açsa da klişelerin varlığı fizyonomik yargıların kökenini açıklamaz. Bu yargılar gelenekten kaynaklanıyorsa, geleneğin kaynağı nedir o hâlde? Sıklıkla yanlış uygulansa da fiziğe ve davranışa ilişkin geleneksel yorumlar hâlâ sağlam gözlemlere dayandırılabilir. Çok doğru oldukları için çok dayanıklı bile olabilirler pekâlâ.

İfade algısının kuvvetlerin faaliyetini içerdiğine işaret eden Lipps çağrışımcı düşünce çerçevesinde bir adım atmıştır. Onun "empati" teorisi, bir tapınağın sütunları gibi cansız nesnelerde bile neden ifade bulduğumuzu açıklamak için geliştirilmiştir. Söz konusu teori şu şekilde akıl yürütmektedir: Sütunlara baktığımda, içlerinde meydana gelen mekanik baskıyı ve karşı direnci geçmiş deneyimlerimden biliyorum. Sütunların yerinde ben olsaydım ve o fiziksel kuvvetler kendi bedenim üzerinde ve içinde etkide bulunsaydı, kendimi nasıl hissedeceğimi aynı şekilde geçmiş deneyimlerimden biliyorum. Kendi kinestetik duygularımı sütunlara yansıtıyorum. Dahası, görme yoluyla hatırlanan hafızadaki itmeler ve çekmeler, zihnin diğer alanlarında da tepkiler uyandırma eğilimindedir. "Çabalarımı ve güçlerimi doğaya yansıttığımda, bunu aynı zamanda çabalarımın ve güçlerimin bana hissettirdiği şekilde de yapıyorum yani gururumu, cesaretimi, inatçılığımı, şenliğimi, şakacı özgüvenimi, sakin gönül

rahatlığımı yansıtıyorum. ... Ancak bu şekilde doğayla ilgili empatim gerçek anlamda estetik empatiye dönüşür."

Geleneksel kuramsallaştırmanın tüm çeşitlerinde ortak olan şey, algılanan görünüm ile onun aktardığı ifade arasındaki içsel aidiyetin reddiydi. Bu ikisinin nasıl birbirine ait olduğu bir dil öğrenilirken öğrenilmelidir. P A 1 N harfleri İngilizcede acı çekmek, Fransızcada ise ekmek anlamına gelir; harflerdeki hiçbir şey, bir anlam yerine öteki anlamı sunmaz. Aynı şekilde, kişinin hangi ifadenin hangi ruh hâline uyduğunu da öğrenmesi gerekiyor çünkü kişi belki de birinin diğerini nasıl meydana getirdiğini anlayabilir ama ifadeyi renkler ve şekiller kadar doğrudan algılayamaz.

Empati kuramına göre bile görsel bilgi yalnızca izleyiciyi, çıkarımlarını ona dayandırması gerektiği durum hakkında bilgilendirmeye hizmet ediyordu. "Sütun bir yük taşıyor"; bu bilgi, izleyicinin kendi geçmiş deneyimlerinden edindiği yük taşımayla ilgili tüm hisleri, gördüğü şeye yüklemeye yetiyordu. Algının özgül dinamik niteliklerinin ne kadar belirleyici olduğuna dair açık bir farkındalık yoktu. Sanat tarihçisi Max J. Friedländer şu gözlemde bulunmuştur: "Kötü bir sütun, cetvelle çizilmiş gibi görünür. İyi bir mimarın nazarında bir sütun, canlı, acı çeken, muzaffer, destekleyici ve yüklü bir varlıktır. Konturun kolay ölçülemeyen nazik kabarması gücü, gerilimi, basıncı ve direnci ifade eder." İzleyici, bu dinamik nitelikleri fark ettiği ölçüde mimari ifadeyi deneyimleyecektir, binanın statiğini nasıl yorumlarsa yorumlasın ve kendisi geçmiş yıllarda hangi yükleri taşımış olursa olsun fark etmez.

Bu arada, empati kuramının birçok sözde sorunla nesiller boyunca estetisyenleri meşgul ettiğini belirtmeliyim. Söz gelimi şu tür sorular soruluyor: Görüntülerde ve seslerde ifade edilen duygular, onları yaratan sanatçıya mı; yoksa alımlayıcıya mı aittir? Melankolik bir beste yapmak, icra etmek veya böyle bir besteyi anlamak için melankolik bir ruh hâli içinde olmak mı gerekir? "Duygular" bir Bach füginde veya Mondrian'ın bir tablosunda ifade edilebilir mi? Bu tür sorular, ifadenin, uyaran örüntüsünün algısal niteliklerinde yattığını anladığımızda çetrefil hâle gelir.

Yapıya Gömülü İfade

William James, beden ve zihnin özünde ortak hiçbir şeye sahip olmadığından o kadar emin değildi. "Bu yazarların üzerinde çok fazla durdukları

edimler ile duygular arasındaki farklılığın, ilk bakışta göründüğü kadar kesin olmadığını belirtmekten kendimi alamıyorum. Sadece zamansal ardışıklık değil, aynı zamanda yoğunluk, hacim, basitlik veya karmaşıklık, pürüzsüz veya engellenmiş değişim, durağanlık veya tahrik gibi olgular alışılageldiği üzere hem fiziksel gerçeklere hem de zihinsel gerçeklere dayandırılır." Besbelli ki James, beden ve zihnin -biri maddi, diğeri değil- farklı ortamlar olmalarına rağmen yine de belirli yapısal özellikler bakımından birbirine benzeyebileceklerini düşünüyordu.

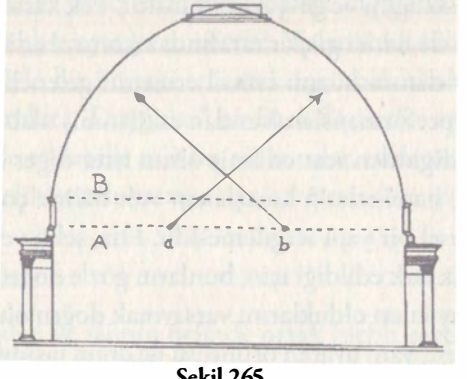
Gestalt psikologları bu nokta üzerinde ısrarla durmuştur. Özellikle Max Wertheimer, ifade algısının yalnızca öğrenmenin bir ürünü olarak açıklanamayacak kadar dolaysız ve zorlu olduğunu iddia etti. Bir dansçıyı izlediğimizde, mutluluk ve hüzün gibi ruh hâlleri doğrudan hareketlerin kendisinde saklıymış gibi görünür. Wertheimer bunun doğru olduğu sonucuna vardı çünkü danstaki biçimsel faktörler ruh hâlindeki benzer faktörleri yeniden üretiyordu. Ne demek istediğini Jane Binney'nin yaptığı bir deneye atıfta bulunarak açıklayabilirim. Bir kolej dans grubunun üyelerinden üzüntü, güç ve gece gibi konularda ayrı ayrı doğaçlama dans etmeleri istendi. Dansçıların performansları büyük ölçüde uyum gösterdi. Örneğin, üzüntü temsilinde hareket yavaştı ve dar bir aralıkla sınırlıydı. Çoğunlukla kavisliydi ve çok az gerginlik sergiliyordu. Yön belirsizdi, değişiyor, dalgalanıyordu ve vücut, kendi inisiyatifiyle hareket etmek yerine, yerçekimi kuvvetine pasif bir şekilde boyun eğiyor gibiydi. Psişik üzüntü hâlinin de benzer bir şablona sahip olduğu kabul edilecektir. Depresyondaki bir kişide zihinsel süreçler yavaştır ve nadiren ivedi deneyimler ve anlık ilgilerle yakından ilgili konuların ötesine geçer. Tüm düşüncesi ve çabası enerji eksikliğini ve gevşekliği yansıtır. Pek kararlılık sergilemez ve etkinliği genellikle harici güçler tarafından kontrol edilir.

Elbette bir dansta hüznü temsil etmenin geleneksel bir yolu vardır ve öğrencilerin performansları bundan etkilenmiş olabilir. Ancak önemli olan ister kendiliğinden icat edilmiş olsun ister diğer dansçılardan kopyalanmış olsun, hareketlerin amaçlanan ruh hâline çok çarpıcı biçimde benzeyen biçimsel bir yapı sergilemesidir. Hız, şekil veya yön gibi görsel özellikler anında fark edildiği için, bunların gözle doğrudan kavranabilen bir ifadenin taşıyıcıları olduklarını varsaymak doğru olur.

"İzomorfizm" yani uyaran örüntüsü ile onun taşıdığı ifade arasındaki yapısal yakınlık, basit eğrilerde en düzgün şekilde gösterilebilir. Bir daire

kesitini bir parabolün bir kesitiyle karşılaştırırsak, dairesel eğrinin daha katı, parabolik eğrinin daha yumuşak göründüğünü fark ederiz. Bu farklılığın sebebi nedir? Söz konusu farklılık geometrik yapıdan kaynaklanır. Dairenin sabit eğriliği tek bir koşulu yerine getirir: Daire bir merkezden eşit uzaklıkta olan tüm noktaların yeridir. Bir parabol bu tür iki koşulu karşılar: Parabol bir noktadan ve bir düz çizgiden eşit uzaklıkta olan tüm noktaların geometrik yeridir. Bu iki yanlı bağımlılık nedeniyle parabolün eğrisi değişirken daireninki sabit kalır. Parabol, iki yapısal talep arasında bir uzlaşı olarak adlandırılabilir. Bir koşul diğerine yol açar. Başka bir deyişle, dairesel çizginin katı sertliği ve parabolün yumuşak esnekliği, iki eğrinin doğal yapısından elde edilebilir.

Şimdi mimariden benzer bir örnek verelim. Michelangelo'nun Roma'daki Aziz Petrus Kilisesi için tasarladığı kubbenin ana hatlarında, masif bir ağırlık ile serbest yükselişin sentezine hayran kalıyoruz. İfade yüklü bu etki, şu şekilde elde edilir: Dış kubbe kesitini oluşturan iki kontur daire parçalarıdır ve bu nedenle dairesel eğrilerin sertliğine sahiptir (Şekil 265). Fakat onlar aynı dairenin parçaları değiller. Yarımküre oluşturmazlar. Sağ kontur a merkezi etrafında, sol kontur ise b merkezi etrafında tanımlanır. Gotik bir kemerde, eğrilerin kesişimi tepe noktasında görünür olacaktır. Michelangelo, onu fenerle gizler. Neticede, her iki kontur da bir yarımküre sertliğine sahip olmayan tek ve aynı eğrinin parçası olarak görünür. Bu eğri, iki farklı eğri arasında uzlaşı sağlar ve böylece bileşenlerinde dairesel sertliği korurken bir bütün olarak esnek görünür. Kubbenin toplam konturu, yukarı doğru gerilmiş bir yarım küreden sapma olarak görünür. Böylece dikey eksendeki çabanın etkisi ortaya çıkar.



Şekil 265

A seviyesinde kubbenin eğrisinin dikeye ulaştığı da görülecektir. Bu, kubbenin epey statik görünmesini sağlayacaktır. Belki de bu nedenle dikeylik, A ve B arasındaki bilezik tarafından gizlenmiştir. Kubbe, A'dan ziyade B üstünde durmaktadır. Sonuçta, konturlar tabanla dik açı yerine eğik bir açıda buluşur. Kubbe, doğrudan yukarı doğru ilerlemek yerine içe doğru bükülür ve bu da eğik bir sarkma, bir ağırlık oluşturur. Tüm bu dinamik faktörlerin hassas dengesi, bütünün karmaşık ve aynı zamanda birleşik ifadesini yaratır. "Ağırlığın sembolik imgesi" diyor Wölfflin, "korunur ama ruhsal özgürleşme ifadesinin hâkimiyeti altında." Dolayısıyla Michelangelo'nun kubbesi "genel olarak barok ruhun paradoksunu" somutlaştırır.

Algısal ifadenin mutlaka "onun arkasındaki" bir zihinle ilgili olmadığını anlamaya başlıyoruz. Bu, insan davranışına verilen tepkiler için bile geçerlidir. Köhler, zahiri davranışı açıkça zihinsel tutumun bir yansıması olarak değerlendirmek yerine, insanların normalde başlı başına zahiri davranışa tepki verdiklerine dikkat çekmiştir. İnsanlar, bir kişinin yavaş, kayıtsız, "gevşek" hareketlerini, bir başkasının canlı, dosdoğru, kuvvetli hareketlerine zıt olarak algılarlar, fakat bunun arkasında ruhsal yorgunluk veya uyanıklık olduğunu düşünmek için ille de görünenin ötesine geçmezler. Yorgunluk ve uyanıklık, fiziksel davranışın kendisinde bulunur; onlar ağır ağır yüzen katranın yorgunluğundan veya telefon zilinin enerjik çınlamasından özünde ayırt edilemez. Elbette, can alıcı bir konuşma sırasında bir kişinin, muhatabının düşünce ve duygularını büyük ölçüde onun yüzünden ve mimiklerinden okumaya çalışacağı doğrudur. "Neyin peşinde? Bunu nasıl karşılıyor?" Ancak bu tür durumlarda kişi, bizzat ifade algısında görünenin açıkça ötesine geçer.

Görsel ifadenin açıkça ifade edilen herhangi bir nesne veya olayda bulunduğunu kabul etmek için bu noktadan sonra yalnızca küçük bir adım daha atmak yetecektir. Sarp bir kaya, bir söğüt ağacı, bir günbatımının renkleri, bir duvardaki çatlaklar, yuvarlanan bir yaprak, akan bir pınar ve aslında basit bir çizgi ya da renk ya da soyut bir şeklin perdedeki dansı, insan vücudu kadar çok ifade taşır ve sanatçıya aynı ölçüde hizmet edebilir. Bazı yönlerden ona daha da iyi hizmet eder çünkü insan vücudu özellikle karmaşık bir yapıya sahiptir ve inandırıcı ifadeyi ileten şekil ve hareketin basitliğine kolayca indirgenemez. Ayrıca o, görsel olmayan çağrışımlarla aşırı yüklenmiştir. Vincent Van Gogh bir keresinde iki çizim yaptı, biri Sorrow adında, başını kollarının arasına gömmüş oturan çıplak

bir kızı tasvir ediyordu, diğeri ise budaklı kökleri olan çıplak ağaçların bir eskiziydi. Kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta, her ikisine de aynı duyguyu yüklemeye çalıştığını açıkladı: "Can havliyle tutkulu bir hâlde toprağa tutunsalar da yine de fırtına yüzünden yarısı kökünden sökülmüş. O solgun, zayıf kadın figüründe olduğu kadar kara, budaklı ve boğumlu köklerdeki yaşam mücadelesini de ifade etmek istedim." Aslında köklerin neredeyse soyut biçimleri, geleneksel olarak çizilmiş figürden daha başarılı bir şekilde mesajı iletiyor. İnsan vücudu, görsel ifadenin en kolay değil, aksine en zor aracıdır.

İfadenin insan davranışına mahsus bir şey olduğu düşünülürse doğada algılanan ifade olsa olsa "acınası yanılgının" sonucu diye açıklanabilir; "acınası yanılgı" John Ruskin tarafından ortaya atılan ve empati, antropomorfizm ve ilkel animizmin bir ürünü olarak söz gelimi ağlayan söğütlerin üzüntüsünü tarif etmeyi amaçlayan bir kavram. Öte yandan eğer ifade, algısal örüntülerin doğal bir özelliğiyse, insan figüründeki tezahürleri, daha genel bir olgunun özel bir durumundan başka bir şey olamaz. Bir nesnenin ifadesinin insan ruh hâli ile karşılaştırılması ikincil bir süreçtir. Söğüt üzgün bir insan gibi göründüğü için "üzgün" değildir. Doğrusu, dalların şekli, yönü ve esnekliği edilgen bir hâlde asılı kalmayı ifade ettiği için ruh ve bedenin üzüntü dediğimiz benzer yapıdaki hâliyle kıyaslama yapmak ikinci planda kalır.

İfade insanbiçimci bir niteliğe büründükten sonra nesneleri, süreçleri veya müziğin dinamiğini tanımlamak için insanın zihinsel durumlarından türetilen sözcükleri kullanmak doğaldır. Aslında bunun tersini yapmak ve insan davranışını ve ifadesini doğanın bir bütününe ait daha genel özelliklerle tanımlamak öğretici ve yerinde olacaktır. Goethe şöyle der: "Karakter farklılıklarını ifade etmek için sıfat arayışının ihtimalleri hiçbir surette tüketmediğine inanıyoruz. Örneğin, fiziksel uyum teorisinde işaret edilen farklılıklar mecazen kullanılmaya çalışılabilir; güçlü, sağlam, yoğun, elastik, esnek, çevik, sert, katı, akıcı ve kim bilir başka hangi karakterler." Goethe'nin tavsiyesine uyarak, insanın doğanın merkezi ve standardı olduğu konusunda ısrar etmek yerine, organik ve inorganik davranışın özel bir durumu olarak insan ifadesini daha iyi anlayabiliriz. Bu tür olgular bahsinde, bilim hâlâ Kopernik'ini bekliyor.

Algılanan kuvvet örüntülerine baktığımızda, bazı nesneler ve olaylar birbirine benzerken diğerleri benzemez. Var olan tüm şeylerin ifadeli

görünümlerine dayanarak, gözümüz onların bir tür Linnaeus sınıflandırmasını kendiliğinden yapar. Bu algısal sınıflandırma, diğer kategori türlerinin önerdiği düzenin sınırlarını aşar. Özellikle modern Batı uygarlığımızda, canlı ve cansız şeyleri, insan ve insan olmayan varlıkları, zihinsel ve fiziksel varlıkları birbirinden ayırmaya alışkınız. Ancak ifade nitelikleri açısından, belirli bir kişinin karakteri, başka bir kişininkinden ziyade belirli bir ağacın karakterine daha çok benzeyebilir. Bir insan toplumundaki durum, gök gürültülü bir fırtınanın patlak vermesinden hemen önce gökyüzündeki gerginliğe benzeyebilir. Şairler bu tür benzetmeleri kullanırlar, keza diğer bozulmamış insanlar da.

Sözde ilkel diller, algıya dayalı bir sınıflandırmadan türeyen dünya hâli hakkında bize bir fikir verir. Afrika'daki Ewe kabilesinin dili, gayet soyut bir şekilde hareket etmeye atıfta bulunan "yürümek" fiiliyle kendini sınırlamak yerine, her tür yürüyüş tarzı için o tarzı ifade eden nitelikleri belirtmeye özen gösterir. Bu ifadelere örnekler vermek gerekirse "Kolları bacakları tir tir titreyen ufak tefek bir adamın yürüyüşü, zayıf bir insan gibi adımlarını sürüye sürüye yürümek, uzun bacaklı bir adamın bacaklarını öne atarak yürümesi, ağır yürüyen şişman bir adamın, önüne bakmadan sersemlemiş hâlde yürümesi, enerjik ve sağlam bir adım atmak" ve daha niceleri... Bu ayrımlar, estetik bir egzersiz olsun diye yapılmamıştır. Yürüyüşün ifade edilebilir özelliklerinin, yürüyen adamın tipi ve o sırada niyeti hakkında önemli ve yararlı bilgiler sunduğuna inanıldığı için yapılmıştır.

Her ne kadar bu tür diller, bizim gerek görmediğimiz alt bölümlere ayırma zenginliğiyle bizi genellikle şaşırtsa da önemsiz veya saçma gelebilecek genellemeler de ortaya koyar. Örneğin, Klamath Kızılderililerinin dilinde, benzer şekil veya harekete sahip nesneleri belirten kelimeler için ön ekler vardır. Böyle bir ön ek, "yuvarlak veya küremsi, silindirik, disk veya soğan biçiminde bir nesnenin dışını veya bir halkayı yahut muazzamlığı ya da böyle bir biçimdeki bir nesneyle gerçekleştirilen bir eylemi veya vücudun, ellerin, kolların veya diğer organların dairesel veya yarı dairesel hareketini veya salınımını tarif edebilir. Dolayısıyla bu ön ek, bulutlar, gök cisimleri, yeryüzündeki yuvarlak tümsekler, yuvarlak veya soğan şeklindeki meyveler, taşlar ve meskenler (bu sonuncusu genellikle daire şeklinde) ile bağlantılı olarak kullanılmaktadır. O ayrıca bir hayvan sürüsü, çitler, sosyal toplantılar (çünkü bu tür bir meclis genellikle daire şeklini alır) vb. için de kullanılır.

Böyle bir sınıflandırma, bizim düşünce tarzımıza göre çok farklı kategorilere ait olan ve çok az ortak noktası bulunan veya hiç bulunmayan şeyleri bir arada gruplandırır. Aynı zamanda, ilkel dilin bu özellikleri birbirinden neredeyse tamamen farklı nesneleri metaforla birleştirme şeklindeki şiirsel alışkanlığın, sanatçıların sofistike bir icadı olmadığını, deneyim dünyasına evrensel ve doğal yaklaşım yolundan kaynaklandığını ve ona dayandığını bize hatırlatır.

Georges Braque birbirine benzemeyen şeylerde ortak olanı aramasını sanatçıya tavsiye ediyor. "Böylece şair şöyle diyebilir: Kırlangıç göğü bıçaklar ve böylece kırlangıçtan bıçak yapar." Metaforun işlevi, altta yatan örüntü dışında pek ortak noktası bulunmayan nesneleri yan yana getirerek şeyler dünyasının geleneksel kabuğuna nüfuz etme imkânını okuyucuya sunmaktır. Bununla birlikte, böyle bir araç ancak şiir okuyucusu, kendi günlük deneyiminde, tüm görünüm ve etkinliklerin simgesel veya mecazi çağrışımlarına hâlâ duyarlıysa işe yarar. Örneğin, bir şeylere vurmak veya bir şeyleri kırmak, normalde çok az da olsa saldırı ve yıkım imasını uyandırır. Tüm yükselmelerde -hatta merdiven çıkmada bile- bir fetih ve başarı izi vardır. Sabahları perdeler açılırsa ve oda ışıkla dolarsa, basit bir aydınlatma değişikliğinden daha fazlası yaşanır.

Hakiki bir kültüre ait olan bilgeliğin bir veçhesi, somut bir olayda ifade edilen sembolik anlamın sürekli farkına varmak, tikel olanda yatan tümeli sezebilmektir. Bu, tüm günlük arayışlara önem ve saygınlık katar ve sanatın gelişebileceği zemini hazırlar. Patolojik uç noktasında, bu tür kendiliğinden sembolizm, psikiyatride psikosomatik ve diğer nevrotik semptomlarda karşılaşılan "organın konuşması" diye bilinen olguda kendini gösterir. Hayatında "yutamadığı" bir şey olduğu için yutamayan ya da bilinçsiz bir suçluluk duygusuyla her gün saatlerce yıkanıp temizlenmek zorunda kalan insanlar vardır.

İfadenin Önceliği

Kendi uygarlığımızda algıyı şekillerin, mesafelerin, renk tonlarının ve hareketlerin kaydı olarak düşünmeye başladığımızı bir kez daha vurguluyorum. Bu ölçülebilir özelliklerin farkındalığı aslında insan zihninin oldukça geç bir başarısıdır. Bu, yirminci yüzyıl Batılı insanında bile özel koşulları öngörür. Bu, bir müşterinin bel ölçüsünü, bir rujun rengini, bir

bavulun ağırlığını tahmin eden bilim insanının, mühendisin ya da satıcının tavrıdır. Ama bir şöminenin önüne oturup Rames'i izlediğimde, normalde kırmızının belirli tonlarını, çeşitli parlaklık derecelerini ve falanca hızda hareket eden geometrik olarak tanımlanmış şekilleri kaydetmem. Saldırgan dillerin, esnek çabaların ve canlı renklerin zarif oyununu sezerim. Bir kişinin yüzü, üçgen şekilli, çekik kaşlı, ince dudaklı vb. diye değil de daha ziyade uyanık, gergin ve düşünceli diye daha kolay algılanır ve hatırlanır. Bu ifade önceliği, yetişkinlerde bilimsel odaklı bir eğitimle biraz değiştirilmiş olsa da Werner ve Köhler'in de gösterdiği gibi, çocuklarda ve ilkellerde çarpıcıdır. Bir dağın görünüşü yumuşak veya tehdit edici derecede serttir; bir sandalyenin üzerine atılmış bir battaniye iki büklüm, üzgün ve yorgundur.

Fizyonomik özelliklerin önceliği sürpriz olmasa gerek. Duyularımız, kendi hayrına çalışan bağımsız kayıt cihazları değildir. Onlar çevreye tepki vermeye yardımcı olsunlar diye organizma tarafından geliştirildi ve organizma öncelikle çevresinde aktif olan kuvvetlerle -onların yeri, gücü ve yönüyle- ilgilenir. Düşmanlık ve dostluk, o kuvvetlerin nitelikleridir ve kuvvetlerin algılanan etkisi, ifade dediğimiz şeyi oluşturur.

İfade, günlük yaşamda görmenin birincil içeriğiyse aynı şey sanatçının dünyaya bakışı için daha fazla geçerli olmalıdır. İfadesel nitelikler sanatçının iletişim araçlarıdır. Bu araçlar onun dikkatini çeker, deneyimlerini anlamasını ve yorumlamasını sağlar ve yarattığı biçim kalıplarını belirler. Bu nedenle, sanat öğrencilerinin eğitiminin temelde bu niteliklere ilişkin duygularını keskinleştirmesi ve onlara kalemin, fırçanın veya keskinin her darbesinde yol gösterici kriter olarak ifadeye bakmayı öğretmesi beklenmelidir. Aslına bakarsanız pek çok iyi sanat öğretmeni tam da bunu yapıyor. Gelgelelim diğer durumlarda, öğrencinin ifadeye yönelik kendiliğinden duyarlılığı gelişmek bir yana dursun, bozulur ve bastırılır. Örneğin, öğrencilere kontur çizgilerinin tam uzunluğunu ve yönünü, noktaların göreli konumlarını, kütlelerin şeklini belirlemelerini isteyerek modelden çizim yapmayı öğretmenin eski moda ama henüz ortadan kalkmamış bir yolu vardır. Başka bir deyişle, öğrencilerin gördüklerinin geometrik-teknik niteliklerine odaklanmaları gerekmektedir. Modern versiyonunda bu yöntem, genç sanatçıyı modeli veya özgürce icat edilmiş bir tasarımı kütlelerin, düzlemlerin ve yönün bir konfigürasyonu olarak

zihninde canlandırmaya teşvik etmekten ibarettir. İlgi yine geometrik teknik niteliklere odaklanır.

Bu tür öğretim, kendiliğinden görüşten ziyade matematikte veya fizik biliminde sıklıkla kullanılan betimleme ilkelerini izler. Diğer yandan, farklı şekilde ilerleyecek öğretmenler de vardır. Böyle bir öğretmen yerde kamburu çıkmış hâlde oturan bir modelle, öğrencilerine tüm figürün üçgen şeklinde çizilebileceğini fark ettirerek işe başlamayacaktır. Bunun yerine figürün ifadesini soracaktır; yerde oturan model gergin, bağlı ve potansiyel enerjiyle dolu görünebilir. Bu durumda öğrenciye, bu vaziyeti işlemeye çalışmasını önerecektir. Öğrenci bunu yaparken orantıları ve yönleri izleyecek, ama sırf doğruluk adına "doğru" olan statik geometrik özellikler olarak değil. Bu biçimsel özellikler esasen gözlemlenen ifadeyi kâğıda geçirmenin bir aracı olarak değerlendirilecek ve her fırça darbesinin doğruluğuna ve yanlışlığına, yerdeki modelin dinamik "ruh hâlini" yakalayıp yakalamadığına göre karar verilecektir.

Aynı şekilde, bir tasarım dersinde, tıpkı bozulmamış herhangi bir insan gibi sanatçı için de dairenin, noktaları bir merkezden eşit uzaklıkta olan sabit bir eğrilik çizgisi olmadığı, her şeyden önce kompakt, sert ve kararlı bir şey olduğu açıklık kazanacaktır. Öğrenci, bir kez yuvarlaklığın dairesellikle özdeş olmadığını anladığında, yapısal mantığı ifade edilecek bir şeyin asıl kavramıyla kontrol edilecek bir tasarımı deneyebilir. Böyle salt şekiller ve renkler üzerinde yapay bir odaklanma, öğrenciyi aynı ölçüde kabul edilebilir sayısız model arasından hangisini seçeceği konusunda kararsızlığa sürükleyecektir. İfade taşıyan bir temaysa öğrencinin amacına uyan formları bulmasında ona doğal bir rehber olarak hizmet edecektir.

Burada savunulan şeyin "kendini ifade etme" denen şey olmadığı açıktır. Kendini ifade etme yöntemi, temsil edilecek temayı önemsizleştirir, hatta yok eder. Bu yöntem, kişinin içinde hissettiğini pasif bir şekilde "yansıtarak" dışavurmasını önerir. Oysa burada ele alınan yöntem, tüm düzenleyici güçlerin, kişinin dünya görüşünde bulunan ifade üzerinde aktif ve disiplinli bir şekilde yoğunlaşmasını gerektirir.

Bir sanatçının ifadeyi başarılı bir şekilde aktarabilmesi için önce salt biçimsel tekniği uygulaması gerektiği öne sürülebilir. Ancak bu anlayış, sanatsal sürecin doğal düzenini tersine çevirir. Aslına bakarsanız tüm iyi pratikler son derece ifade yüklüdür. Bu düşünce ilk kez yıllar önce, dansçı Gret Palucca'nın "Teknik Doğaçlamalar" adını verdiği en popüler prog-

ramlarından birinin icrasını izlediğimde aklıma geldi. Program, dansçının vücudunun eklemlerini gevşetmek için her gün stüdyosunda yaptığı sistematik egzersizden başka bir şey değildi. Başını çevirerek başlıyor, sonra boynunu hareket ettiriyor, ardından omuzlarını silkiyor ve sonunda ayak parmaklarını kıvırıyordu. Tamamen teknik olan bu uygulama, baştan sona ifadeyle yüklü olduğu için seyirciler üzerinde etki bıraktı. Son derece kusursuz olan ritmik hareketler, insan pantomiminin tüm repertuarını oldukça doğal bir şekilde sunuyordu. Tembel mutluluktan küstah alaycılığa kadar tüm ruh hâlleri sergileniyordu.

Teknik açıdan kusursuz hareketler elde etmek için yetenekli bir dans öğretmeni, öğrencilerden "geometrik" olarak tanımlanmış pozisyonları uygulamamalarını; ama doğru hareketlerle kasılma, hamle yapma ve gevşeme gibi kas deneyimlerini kazanmaları için çaba göstermelerini isteyebilir. Günümüzde fizik tedavide benzer yöntemler uygulanmaktadır. Örneğin, hastadan, kolunu germe ve esnetme gibi anlamsız, tamamen biçimsel egzersizlere yoğunlaşmak yerine, duyumsanabilir makul bir amaç için uzuvların uygun hareketlerini içeren bir oyuna veya sanat eserine odaklanması istenir.

Sanatta Sembolizm

Tüm algısal nitelikler genele şamildir. Bu hususta daha önce bahsetmiştim ve kastettiğim şey, bir dereceye kadar her kırmızı noktada kırmızılık veya her hızlı harekette sürat gördüğümüzdür. Aynı şey ifade için de geçerlidir. Picasso, bir annenin sarsak yürüyen çocuğunun ilk adımlarını nasıl yönlendirdiğini bize bir tablosunda nazikçe aktardığında, nezaketin özel bir durumda örneklendirilmiş genel bir nitelik olduğunu görürüz. Bu anlamda Picasso'nun resminin nezaketi simgelediğini söylemek doğrudur. Aslında amacımız doğrultusunda ifade ve sembolleştirme terimleri birbirinin yerine kullanılabilir. Verdiğimiz örnek aynı zamanda evrensel bir içeriği belirli bir imge aracılığıyla ifade etme veya sembolize etme işinin yalnızca biçimsel örüntüyle, eğer varsa konuyla da gerçekleştirildiğini göstermektedir.

Sadece konu mevzubahis olduğunda sembolizm terimi daha sınırlı bir anlamda kullanılabilir. Rembrandt, Aristoteles'i Homeros'un büstünü düşünürken resmettiğinde sanatçının bir tarih ya da masal dünyasında ge-

çen ya da geçebilecek bir sahneyi mi anlatmak istediğini, yoksa sahnenin tamamen "sembolik" mi olduğunu sormak mantıklıdır. İkinci durumda, konu ve onun düzenlenişi bir fikri somutlaştırmak için tasarlanmıştır ve onların gerçek veya hayali dünyada ortaya çıkma ihtimalinin düşük olması bu amaca işaret edebilir. Bu tür sembolizmin apaçık bir örneği, Titian'ın genellikle "Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk" diye anılan tablosudur; bu resim biri giyinik, diğeri çıplak bir kadının bir kuyunun başında yan yana oturduğu, bir resim üslubunun sahnesi olarak kimse tarafından değerlendirilmez. Aynı şey, Dürer'in elinde kadehle bulutların arasında süzülen bir kürenin üzerinde duran kanatlı bir kadını gösteren gravürü için de geçerlidir.

Böyle bir resmin doğru okuması büyük ölçüde yerleşik kabullere dayanır. Bu kabuller, belli bir fikrin tasvir edilme şeklini standartlaştırma eğilimindedir. Nitekim, örneğin, Hristiyan sanatında zambak Meryem'in bekâretini sembolize eder, kuzular mürittir ve bir göletten su içen iki geyik inançlıların hoşça vakit geçirmesini gösterir.

Öte yandan sanatsal bir deneyim bilgiye ne kadar bağlıysa o kadar dolaylı olması muhtemeldir. Dolayısıyla bu anlamdaki sembolizm, bu kitabın konusuyla pek alakalı değildir. Freudcu psikanaliz bağlamındaki "sembolizm" de pek ilgi çekici değildir. Freud'un yorumu, burada sanatın doğası olarak düşünülen şeyden önemli ölçüde farklıdır. Freud sembolizmi somut bir imge ile soyut bir fikir arasındaki ilişki olarak değil, daha ziyade eşit derecede somut nesneler, örneğin bir hançer ile cinsel uzuv arasındaki ilişki olarak ele alır. Büyük bir sanatçının yapıtına nüfuz ettikten sonra insan vücudunun organlarına ve işlevlerine yapılan göndermelerden başka bir şeyle karşılaşmasaydık, haklı olarak sanatı insan zihninin bu kadar evrensel ve hayati bir yaratımı kılan şeyin ne olduğunu merak ederdik.

Bir anlık düşünme, diğer herhangi bir konu gibi cinselliğin de geçerli bir sanatsal deneyimin nihai içeriği asla olamayacağını gösterir. Cinsellik olsa olsa sanatçı tarafından eserinin nihayetinde amaçladığı fikirlere işaret etmek için kullanılan biçimsel bir malzeme olarak işlev görebilir. Bu biçimsel malzeme, eserde sunulan görsel olguların bütününden oluşur. Bu anlamda, ilk bakışta gayet nötr nesnelerin düzenlemesinden biraz daha fazlası gibi görünen yapıtlarda bile sembolizm buluyoruz. İki farklı gerçeklik anlayışını deneyimlemek için, Şekil 266'da çizimi gösterilen iki natürmordun yalın ana hatlarına bir göz atmamız yeterlidir. Cézanne'ın resmine (a) arka planda, masada ve şişe ve bardakların eksenlerinde

dikey ve yataylardan oluşan sabit çerçeve hâkimdir. Bu iskelet, kumaşın geniş kıvrımlarına bile destek verecek kadar güçlüdür. Her bir şişenin ve bardağın dikey simetrisi ile basit bir düzen aktarılır. İnorganik maddede bile yuvarlaklık ve yumuşaklık vurgusunu ve şişkin hacimlerin bolluğunu görüyoruz. Bu müreffeh huzur imgesini Picasso'nun eserindeki (b) yıkıcı kargaşayla karşılaştırın. Picasso'nun resminde pek dinginlik bulamıyoruz. Dikey ve yatay yönelimlerden kaçınılmış. Oda eğimli, devrilmiş olan masanın dik açıları ya eğik konumla gizlenmiş ya da çarpıtılmış. Masanın dört ayağı birbirine paralel değil. Şişe devriliyor, tavuğun çaresizce uzanmış cesedi masadan düşmek üzere. Konturlar, tavuğun vücudunda bile sert, keskin ve cansız olma eğiliminde.



Şekil 266

Büyük sanat eserlerinde en derin anlam, kompozisyon modelinin algısal özellikleriyle doğrudan doğruya göze iletilir. Michelangelo'nun Roma'daki Sistina Şapeli'nin tavanını süsleyen *İnsanın Yaratılışı*'nın "hikâyesi" (Şekil 267), Tekvin kitabını okuyan herkes tarafından anlaşılır. Ancak hikâye bile göze daha anlaşılır ve etkileyici gelecek şekilde değiştirilmiş. Yaradan, çamurdan bir bedene canlı bir ruh üflemek -bir ifade kalıbına kolayca dökülemeyecek bir motif- yerine [Hz.] Âdem'in koluna doğru uzanır. Sanki bir parmak ucundan başka bir parmak ucuna sıçrayan can verici bir kıvılcım, yaratıcıdan yaratılana aktarılmış gibi... Kolun kurduğu köprü görsel olarak iki ayrı dünyayı birbirine bağlar. Tanrı'yı çevreleyen ve bedeninin çapraz ekseni tarafından öne doğru hareket ettirilen örtünün müstakil sıkılığı ve konturunun geriye doğru eğimiyle pasifliği ifade edilen, dünyanın eksik ve düz kesiti. [Hz.] Âdem'in bedeninin, üstünde şekillendiği içbükey eğride de pasiflik vardır. Bu eğri yerde uzanıyor ve yaklaşan yaratıcının çekici gücüyle kısmen yükselebiliyor. Kalkma ve yürüme arzusu ve potansiyel kapasitesi sol bacakta bir alt tema olarak işlenmiş; sol bacak aynı zamanda Tanrı'nın enerji yüklü kolu gibi kendini özgürce idare edemeyen [Hz.] Âdem'in koluna dayanak olma işlevi görüyor.



Şekil 267

Analizimiz, imgenin nihai teması olan yaratma kavramının, göze ilk çarpan şeyle aktarıldığını ve resmin ayrıntılarını incelerken kompozisyonu düzenlemeye devam ettiğini gösteriyor. Yapısal iskelet, hikâyenin

dinamik temasını ortaya koyuyor ve aktarılan örüntü yani hayat veren enerji, görme duyusuyla basitçe kaydedilmediği ve muhtemelen zihinde buna karşılık gelen bir kuvvetler konfigürasyonunu uyandırdığı için, resme bakan kişinin tepkisi sadece harici bir nesnenin farkına varmaktan daha fazlasını içeriyor. Hikâyenin anlamını niteleyen kuvvetler, izleyicide canlanır ve sanatsal deneyimi bilginin uzaktan kabul edilmesinden ayıran türden heyecan verici bir katılım sağlar.

En önemlisi, imgenin eserde sunulan özgül hikâyenin anlamını açıklamamasıdır. Kompozisyon örüntüsünün ortaya koyduğu dinamik tema, elimizdeki İncil'de anlatılan olayla sınırlı değildir, ruhsal ve fiziksel dünyada meydana gelebilecek onca durum için geçerlidir. Algısal örüntü yalnızca insanın yaratılış öyküsünü anlamanın bir aracı olmakla kalmaz, aynı zamanda öykü, evrensel ve bu nedenle soyut ve dolayısıyla gözle görülebilmesi için ete ve kana bürünmeye ihtiyaç duyan bir olayı tasvir etmenin aracı hâline gelir.

Sonuç olarak, bir sanat eserinin görsel formu ne keyfîdir ne de salt bir şekil ve renk oyunudur. Bu form, eserin ifade etmek istediği fikrin doğru bir yorumcusu olarak vazgeçilmezdir. Keza konu da ne keyfîdir ne de önemsiz. Konu, soyut bir temanın somut bir düzenlemesini sağlamak için biçimsel örüntüyle tastamam ilintilidir. Sırf örüntüyü arayan uzman türü, sırf konuyu arayan sıradan biri kadar işin hakkını vermekten uzaktır. Whistler, annesinin portresini *Gri ve Siyah Düzenleme* diye adlandırdığında resmine, içinde sandalyede oturan ağırbaşlı bir hanımdan başka hiçbir şey görmeyen biri gibi tek taraflı baktı. Ne biçimsel örüntü ne de konu sanat eserinin nihai içeriğidir. Her ikisi de sanatsal formun araçlarıdır. Görünmez bir evrenseli, ete kemiğe büründürmeye hizmet eder.

Bu açıdan bakıldığında geleneksel temsilî sanat, bizi doğrudan doğruya yüzyılımızın mimetik olmayan, "soyut" sanatına götürür. Temsilî sanatta soyutlamayı kavrayan herkes, sanat doğadaki nesneleri tasvir etmeyi bıraksa da sürekliliği fark edecektir. Kendi yordamında mimetik olmayan sanat, sanatın her zaman yaptığını yapar. Her başarılı yapıt, anlamı Michelangelo'nun ilk insan öyküsünde olduğu gibi doğrudan okunabilen bir kuvvetler iskeleti sunar. Bu tür "soyut" sanat "saf biçim" değildir çünkü en basit çizginin bile görünür anlamı ifade ettiğini ve dolayısıyla simgesel olduğunu tespit etmiştik. O, zihinsel soyutlamalar sunmaz çünkü renk, şekil ve hareketten daha somut hiçbir şey yoktur. Kendini insanın içsel

yaşamıyla ya da bilinçdışıyla sınırlamaz çünkü sanat için dış dünya ile iç dünya ve bilinçli zihin ile bilinçsiz zihin arasındaki ayrımlar yapaydır. İnsan zihni, tüm bilinçli ve bilinçsiz güçleriyle dış dünya imgesini alır, şekillendirir ve yorumlar; hem zaten algılanabilir şeylerin yansıması olmadan bilinçdışının alanı asla deneyimimize giremez. Birisi olmadan diğerini sunmanın bir yolu yoktur. Ne var ki dış ve iç dünyaların doğası bir güçler oyununa indirgenebilir ve bu "müzikal" yaklaşım, yanlış adlandırılmış soyut sanatçılar tarafından denenmiştir.

Geleceğin sanatının nasıl görüneceğini bilmiyoruz. Hiçbir münferit üslup sanatın nihai doruk noktası değildir. Her üslup, dünyaya bakışın geçerli yollarından sadece biri, her bakış noktasına farklı bir görüntü sunan ama yine de her bakış noktasına aynı görünen kutsal dağın sadece bir görünüşüdür.

NOTLAR

1. BÖLÜM: DENGE

Karenin Gizli Yapısı (s. 27-34)

Burada açıklanan "manyetik" etkilerin ön testi, öğrencilerimden biri olan Toni Cushing tarafından yapıldı. Ayrıca bkz. Goude (163). (Parantez içindeki rakamlar Kaynakça'ya atıfta bulunmaktadır.)

Dairenin, karenin kenarından uzaklaştırılması, Köhler ve Wallach'ın (249) görsel art etki üzerine yaptığı deneyleri akla getiriyor. Gözlemciler çizgiden oluşan bir şekle birkaç dakika baktılar, bunun ardından gözlemcilere, daha önce baktıkları şeklin etkisini test etmek amacıyla bakmaları için yeni bir şekil sunuldu. Görsel nesnelerin daha önce diğer görsel nesneler tarafından işgal edilen alanlardan uzaklaştığı saptandı. Nesneler birbirine yakınken etki zayıftı; etki belli bir mesafede doruk noktasına yaklaştı ve mesafe arttıkça tekrar zayıfladı. Bunun fizyolojik bir açıklaması yazarlar tarafından sunulmaktadır.

Wertheimer (445), s. 79.

Algısal Kuvvetler Nelerdir? (s. 34-37)

Bkz. Kepes (232), s. 29: "Gerçek görsel öğeler, bu alanın yalnızca odak noktalarıdır; onlar, yoğunlaştırılmış enerjidir."

Şekil algısının fizyolojisi için bkz. örneğin, Lettvin (266) ve Hubel (203).

Psikolojik Denge ve Fiziksel Denge (s. 37-39)

Ross (376), s. 23.

Neden Denge? (s. 39-42)

Bkz. Ross (376), s. 25: "Denge merkezinin açıkça ve yeterince belirtilmediği herhangi bir asimetrik konum ilişkisinde (yönler, mesafeler, aralıklar), bir hareket izlenimi vardır. Herhangi bir denge tarafından tutulmayan göz, bu izlenime kolayca kapılır." Ayrıca bkz. Arnheim (18), s. 76.

Şekil 10-7, Graves'in (165) Şekil 21, 24, 1 ve 9'undan, New York'taki Psychological Corporation kurumunun izniyle alınmıştır.

Ağırlık (s. 42-45)

Kaldıraç ilkesi ve diğer denge faktörleri için bkz. Langfeld (261), böl. 9 ve 10 ve burada belirtilen daha önceki literatür.

Manzara etkisi için bkz. Puffer (356).

İzolasyon etkisi için bkz. Dean (91), s. 146.

Yön (s. 45-48)

Toulouse-Lautrec'in resmi: *At the Circus: The Tandem*, 1899 tarihli, the Knoedler Collection, New York.

James J. Gibson ve arkadaşlarının deneylerinde gözlemlenen algısal art etkiler için bkz. Köhler ve Wallach (249), s. 269.

Denge Örüntüleri (s. 48)

Kompozisyon örüntüleri üzerine sistematik bir çalışma Rudrauf (379) tarafından yapılmıştır. Kendisi, birimlerin yayılma veya vurgu merkezi olmadan eşit ve homojen bir şekilde dağıldığı *compositions diffuses* (Bosch, Brueghel, Fars minyatürleri) ile uzamsal ritim ve vurgu hiyerarşisine sahip *compositions scandées* arasında ayrım yapar. İkincisini (1) bir ana figürün veya grubun ekseni etrafında düzenlenen eksenel kompozisyonlar; (2) bir çekim noktasından yayılan merkezli kompozisyonlar ve (3) aralarında dinamik bir ilişki bulunan, birbirine zıt iki figür veya gruptan oluşan kutuplaşmış kompozisyonlar diye ayırır.

Üst ve Alt (s. 48-53)

Dikeyliğin doğru algılanmasına müdahaleler Witkin (456) ve Wapner (433) tarafından gösterilmiştir.

Langfeld (261), s. 223.

Greenough (167), s. 24.

Öğrencilerimden Charlotte Hannaford, deneklere dört uzamsal konumdaki soyut resimleri rastgele sunarak onlardan sanatçının amaçladığı yönü (A) bulmalarını istedi. Aşağıdaki sonuçlar, yirmi gözlemciden elde edildi:

	A	B	C	D
Bauer I	**15**	**3**	**1**	**1**
Bauer II	**4**	**3**	**3**	**10**
Bauer III	**10**	**5**	**3**	**2**
Mondrian	**11**	**1**	**4**	**4**
Kandinsky	**50**	**14**	**19**	**17**

Genel sonuç, tam olarak yüzde 50 oranında doğru yargı elde edildiğini gösterdi. Sonuç, Bauer II için olumsuz (ancak bir "yanlış" yargı üzerinde varılan yüksek oranlı anlaşmaya dikkat ediniz), Kandinsky için zayıf ve diğer üçü için açıkça olumluydu. Salt olasılık yalnızca yüzde 25'lik doğru yargılara yol açabildi. Bu tür deneylerde gözlemcilerden elde edilen yorumlar aydınlatıcıdır ve daha fazla incelemeyi hak etmektedir.

Kanizsa ve Tampieri (223), s. 52, üst ve alt kısımların dik konumdayken "neredeyse eşit" ama baş aşağı çevrildiğinde epey farklı göründüğü harfleri ve sayıları göstermiştir.

Uzanmış yatan bir kadının resmini 90° çevirirseniz, birdenbire onun yaslandığı şeye doğru şiddetle baskı uyguladığını görürsünüz. Normal koşullar altında gözlemlenmeyen aşağı doğru baskı, yanlamasına baskı olarak fark edilir hâle gelir.

Jackson Pollock yerde resim yapıyor: O'Connor (329), s. 40.

Sağ ve Sol (s. 53-56)

Sol-sağ ayrımı için bkz. Corballis ve Beale (85, 86) ve Olson (332) s. 10; ayrıca Goethe'nin ifadesini alıntılayan Fritsch'in (123) bolca belgeyle dolu kitabına bakınız.

Wölfflin sağ-sol meselesi üzerine iki makale yayımladı (466). Gaffron'un ilk gözlemleri, Rembrandt'ın gravürleri üzerine bir kitapta yer alır (127). İngilizce bir makalesi de daha önceki literatürden alıntı yapıyor (126).

Fotoğraflarda yakınlık: Bartley (43).

Raphael'in duvar halıları için yaptığı kompozisyonları karikatürlerde olduğu gibi mi; yoksa duvar halılarında göründükleri gibi ters mi tasarladığı konusundaki tartışma sırasında A. P. Oppé, bir resme sağ taraftan yaklaşıldığında ve eğik olarak bakıldığında sol-sağ etkisinin neredeyse tamamen tersine döndüğüne işaret ediyor. Bkz. Oppé (334) ve White ve Shearman (449).

Dean (91), s. 132.

Görsel asimetrinin nörolojisi hakkında belirleyici olan herhangi bir şey şimdiye değin bulunmamıştır. Bkz. Gazzamga (131) ve Geschwind (136, 137).

Büyüklük ayrımı ve yanal hareket için bkz. Van der Meer (424).

Göz hareketleri: Buswell (71) ve Yarbus (474).

Denge ve İnsan Zihni (s. 56-61)

Freud (118), s. 1.

Entropinin sanatla ilişkisi üzerine bkz. Arnheim (15).

Whyte (451).

Motivasyonun tanımı Freeman'dan alıntılanmıştır (117), s. 239. Ayrıca Krech ve Crutchfield (255), böl. 2 ve Weber (434). Organizma ve entropi yasası ile ilgili olarak bkz. Köhler (243), böl. 8. *Sarı Sandalyede Madam Cézanne* (s. 37-41)

Ross (376), s. 26.

Cézanne'ın benzer bir portresinin analizi için bkz. Loran (279), levha 17.

2. BÖLÜM: ŞEKİL

Agnosia: Gelb ve Goldstein, beyin hasarlı hastalarla yapılan deneyler üzerine (134), s. 324ff; ayrıca Gelb'in daha yeni makalesi (133).

Aktif Keşif Olarak Görme (s. 64-65)

Algıda kolektif mekanizmalar üzerine bkz. Lettvin (266).

Platon, *Timaeus*, 145; T. S. Eliot (103), s. 4.

Temelleri Kavramak (s. 65-66)

Köhler'in şempanzeleri (244), s. 320.

Anlık görüntülerin tanınması: Segall ve arkadaşları (395), s. 32.

Algısal Kavramlar (s. 66-70)

Uyaran eşdeğerliği için bkz. Gellermann (135); ayrıca algısal özellikleri kavramanın adım adım geliştiğini savunan Hebb (177), s. r2ff.

Adrian'ın aktardığı Lashley (2) s. 85.

Algısal kavramlar üzerine daha ayrıntılı bir inceleme için bkz. Arnheim (18), s. 27-50 ve (16).

Geçmişin Etkisi (s. 70-73)

Kanizsa (224), s. 31.

Sözlü öğretimin etkisi: Carmichael (72).

Gottschaldt (162). Şekil 23, Gottschaldt'ın şekillerinden biri değildir. Ben bu şekli, Max Wertheimer'ın kişisel *Psychologische Forschung* nüshasında Gottschaldt'ın makalesinin kenarına kurşunkalemle çizilmiş olarak buldum.

Gombrich (158), s. 216. Ayrıca bkz. Bruner ve Krech (67), s. 15-31.

Şekli Görmek (s. 73-76)

Şekil 25, Leon Battista Alberti, *Della Pittura e della Statua*, Milan, Società Tipografica De' Classici Italiani, 1804, s. 123'teki bir gravürden alınmıştır.

Agnosıa: Gelb ve Goldstein (134), s. 317.

Şekil 29, Berliner'den (49), s. 24.

Basitlik (s. 76-85)

Basitlik ve düzen aynı şey değildir ama birinin doğasına ilişkin bazı gözlemler diğeri için de geçerlidir. Spinoza'nın düzenin öznelliği üzerine görüşü (*Etika*, 1. Bölüm'e ek), Hartmann ve Sickles'ın düzen kuramı üzerine yazdıkları bir makalede aktarılmıştır (173). Düzeni esasen veya belki de münhasıran gruplandırmanın ayırt edici bir özelliği olarak -yani ayrık nesneler arasındaki bir ilişki olarak- tasavvur eden bu yazarlar, şu görüşleri öne sürüyorlar: "Düzen, üç veya daha fazla gerçek veya hayali duyusal alan noktasından veya merkezinden geçen düz çizgilerin sayısına bağlı olan ve onlar tarafından üretilen herhangi bir öznel nitelik veya duyum için kullanılan terimdir; düzen, bu çizgilerin birbirine paralel olma derecesine ve organizmaya özgü dikey-yatak koordinat sistemine göre direkt değişir." Basitlik için de geçerli olan bu tanım, uzamsal referans çerçevesinin ve paralel yönelimin önemine yerli yerince işaret ediyor. Fakat paralelliğin etkisini öğelerin toplamı açısından tanımlıyor ve yalnızca iki spesifik faktörü dikkate almakla yetersiz kalıyor. Örneğin, paralellik içermeyen daireler yüksek seviyede düzene sahiptir. İkinci bir makalede Sickles (401), nesnelerin dairesel bir düzenlemesinin düzene sahip olacağını fark ediyor ancak böyle bir düzenlemenin asla algılanmadığını çünkü "gözlerin, eğrileri nesnel olarak mevcut oldukları durumlar dışında asla görmediğini; tüm öznel aralıkların düz çizgiler olduğunu" savunuyor. Bu iddia yetersiz gözleme dayanmaktadır (bkz. örneğin Şekil 28).

Alexander ve Carey (4).

Hochberg ve arkadaşları, basitlik üzerine (195 ve 197).

R. M. Cleveland ve S. T. Williamson'ın yazdığı *The Road Is Yours* kitabı üzerine Peter Blake tarafından kaleme alınan ve New York Times'ta yayımlanan inceleme, 1951.

Chaplin: Cocteau (79), s. 16.

Tutumluluk: Cohen ve Nagel (80), s. 212, 384.

Newton: *Matematiksel İlkeler*, Kitap III, kural 1.

Badt, basitlik üzerine (36).

Ben Nicholson'ın rölyefi *Circle* (297), levha 6'da resmedilmiştir.

Victory Boogie-Woogie, Piet Mondrian'ın bir tablosu (312), s. 55. *Rebellion Tamed by Wise Government* [Akıllı Devlet Tarafından Bastırılmış İsyan], Rubens'in bir tablosunun adıdır, c. 1631.

İzomorfizm: Koffka (250), s. 68-56.

Basitleştirmeyi Göstermek (s. 85-87)

Lucretius: *De Rerum Natura*, Kitap IV, 353. Leonardo (291), cilt 2, s. 238.

Bastırılmış uyaranlara verilen tepkiler üzerine deneylerin ayrıntılı bir araştırması, Woodworth'un (469) ilk baskısında bulunabilir, bölüm. IV, "Form için Hafıza". Ayrıca Koffka'ya (250), s. 493-505'e başvurun. Belleğin etkisine dayanan deneyler, önemli tartışmalara yol açtı. Wulf (472) tarafından yapılan öncü çalışma, Koffka'nın rehberliğinde yapıldı. Daha yeni yayınlar arasında Goldmeier'inki (153) özellikle

önemlidir. Hebb ve Foord (178) elde ettikleri sonuçları gestalt tahminlerine aykırı şekilde yorumladılar. Wohlfahrt'ın Neue Psychologische Studien 1928/32'de yer verdiği Şekil 38'e gösterilen tepki örnekleri, derslerimdeki gösterimlere dayanmaktadır. Şekil 40a, Wulf'a, Şekil 40d, Allport'a (6) dayanmaktadır. Ayrıca bkz. Arnheim (16), s. 81-84.

Düzleştirme ve Keskinleştirme (s. 87-90)

Prägnanz hakkında bkz. Rausch (364), s. 904ff. *Pregnance* sözcüğünün yarattığı kafa karışıklığına bir örnek: Woodworth ve Schlosberg (470), s. 419.

Söylentilerin iletilmesinde düzleştirme ve keskinleştirme hakkında bkz. Allport ve Postman (7), yeniden basımı: Katz ve arkadaşları (225), s. 394-404.

Bütün Kendini Korur (s. 90-93)

Gestalt psikolojisinin ilkeleri için Köhler (241) ve Koffka'nın (250) kitaplarının yanı sıra Ellis (104) ve Henle'nin (188) editörlüğünü yaptığı antolojilere bakınız.

Torroja (421) s. 285.

Benim tercih ettiğim tabirle basitlik yasası genellikle iyi gestalt ya da *prägnanz* yasası diye adlandırılır. "İyilik" kavramı, nesnel olgudan çok öznel değer yargısını öne sürer. *Prägnanz* hakkında bkz. s. 67 ve bununla ilgili not.

Köhler'in fiziksel gestalt üzerine kitabı (246) henüz tercüme edilmedi ama daha sonraki yazılarında konuya çokça atıfta bulundu. Alıntı (240), s. 242'den yapılmıştır.

Ivo Cohler, gözlüklerle yapılan deneyler üzerine (253).

Hemianopsi: Gelb (133) ve Teuber (415), s. 1614f.

Şekil 41 ve 46, yazarın izniyle Metelli'den (303) alınmıştır.

Alt Bölümleme (s. 93-95)

Şekil 42, Arnheim'dan sonra Whyte (452), s. 202'de bulunuyor.

Altın bölüm için bkz. Arnheim (18), s. 102-119 ve orada alıntılanan literatür.

Gözler Neden Çoğu Zaman Doğruyu Söyler? (s. 95-97)

Wertheimer'in köprü örneği için bkz. Almanca orijinal metin (444), s. 336. Çizim bana ait.

Stein (407), s. 11. Doğada kamuflaj hakkında bkz. Cott (87).

Köhler (241), s. 156-160 ile karşılaştırın. Wertheimer, algısal organizasyon ile fiziksel organizasyon arasındaki uyumu, sinir sisteminin çevreye evrimsel bir adaptasyonu olarak açıklıyor; Almanca orijinal metin (444), s. 336, Ellis'in (104) özetinde bu kısım çıkarılmıştır.

Sanatta Alt Bölümleme (s. 97-99)

Brancusi'nin 1908 tarihli taş heykeli Philadelphia Müzesi'ndedir.

Parça Nedir? (s. 99-102)

Şekil 50, Wertheimer'in orijinal makalesi (444), s. 323'te.

Gestalt ilkesinin erken formülasyonları, ilave bir "gestalt niteliğinin" varlığını varsayıyordu. Bkz. Ehrenfels (102), yeniden yayımlandığı kaynak: Weinhandl (436), s. 11-43; ayrıca Arnheim, Henle (188) s. 90-96'da.

Bir "gestalt"ta bütünün yapısı, parçaların yapısı tarafından belirlenir ve bunun tersi de geçerlidir. "Gestalt" tanımlarının bir listesi için bkz. Katz (226), s. 91. Teoriye giriş için bkz. Wertheimer (446), Köhler (241) ve Koffka (250).

Picasso'nun *Guernica* için eskizleri: Arnheim (19).

Waddington'ın Whyte (452), s. 44-56'daki biyolojik şekil hakkındaki makalesi. Waddington, modern heykeli de anatomistin bakış açısıyla eleştiriyor.

Benzerlik ve Farklılık (s. 102-111)

Gruplandırma kuralları: Wertheimer (445), Musatti (321). Hayvanlarla yapılan deneyler için bkz. Ellis (104), seçmeler 18-21.

Dante: *Cennet* III, 14.

Benzerlik üzerine Aristoteles: *Hafıza ve Anımsama Üzerine*, 451b. Ayrıca bkz. Platon, *Phaedo*, 74.

Mosconi, Rivista di Psicologia, 1965.

Şekil 56-52, Whyte (452), s. 200'daki yazımdan alınmıştır.

Gruplama kurallarının parçalı karakteri genellikle gözardı edilir. Wertheimer'ın kendisi de bunun gayet farkındaydı. Kurallarını tanıttıktan sonra onları "zayıf bir soyutlama" diye nitelendirerek makalesine dramatik bir dönüm noktası kazandırdı. Benzerlik yasasını, "iyi gestalt yasasının özel bir durumu" olarak tanımladı ve görsel örüntülerin "parçalar arasındaki mesafeler ve ilişkiler" açısından ele alınmaması gerektiğini ileri sürdü.

Şekil 59, Duncan (98), s. 54'teki bir röprödüksiyondan alalınmıştır. Tablo, 1908 yılına aittir.

Büyükayı: (437)'den Prof. Weiss'in izniyle alınmıştır.

Walter Piston (3?3), s. 20. Görsel düzenlemede bulunan diğer ilkeler müziğe de faydalı bir şekilde uygulanabilir.

Sanattan Örnekler (s. 111-115)

Brueghel'in 1568'de yaptığı *Kör Adamlar Meseli* tablosu Napoli Müzesi'ndedir. İncil referansı Matta, 15-14 ayetinedir.

Grünewald'ın tablosu, 1515 dolaylarında tamamlandı, Colmar Müzesi'nde. Gombrich (156), s. 259.

El Greco'nun *Tapınaktan Kovulma* resminin beş versiyonu bilinmektedir. Ben, New York'taki Frick Koleksiyonu'nda yer alandan bahsediyorum.

Vah Gogh, *Yatak Odası* tablosunu 1888'de Arles'te yaptı ve tablo, Chicago Sanat Enstitüsü'nde sergilenmektedir.

Yapısal İskelet (s. 115-119)

Delacroix (93), I, Etudes Esthetiques, s. 69.

Göz hareketleri: Yarbus (474) ve Buswell (71).

Şekil 72, Wertheimer tarafından özgün metinde (444), sayfa 318'de önerilen yönteme göre yapıldı.

Wittgenstein (458), kısım II, bölüm XI.

3. BÖLÜM: FORM

Ben Shahn (398), s. 61.

Wittgenstein (458), s.·235.

Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Kitap II.

İllüzyonist yaklaşım: bkz. Arnheim (14), s. 125.

Pliny, Zeuxis üzerine: Panofsky (339). s. 99.

Uzamda Yönelim (s. 124-129)

Gellermann (135).

Eğik kare: örneğin, Piaget (348). Yönelimin kare şekli üzerindeki etkisine ilk olarak 1896'da Mach (293), s. 106'da işaret edilmiştir

Kopfermann (254), s. 352.

Picasso'nun 1924'te yaptığı *Kırmızı Masa Örtüsü* adlı natürmort, Barr (42) tarafından levha 187'de kullanılmıştır.

Witkin (457).

Çocukların yönelim tepkileri üzerine erken dönem iki çalışma için bkz. Stern (408) ve Rice (370); daha yakın zamanda Gent (139).

İzdüşümler (s. 129-133)

Wölfflin sanat eserlerin yorumlanması ve çoğaltılması üzerine yazdığı bir makalede (464, s. 66-76), heykelleri uygunsuz açılardan gösteren fotoğrafın çarpıtıcı etkisinden şikâyet eder. Bu çarpıtma, fotoğrafta, doğrudan algıda olduğundan daha kolay olmaktadır, çünkü fotoğraf izole edilmiş bir görünüşü büyük ölçüde indirgenmiş üç boyutlu koşullar altında sunar. Bir heykelin şekli epey karmaşık olduğunda, yamuk çekilen bir fotoğraf "sahte bir önden görünüş", yani izleyici heykeli sanki önden görüyormuş gibi bir izlenim verebilir. Böylece çarpıtma ortaya çıkar.

İzdüşümsel geometri, izdüşüm yoluyla çarpıtmanın değiştiremeyeceği yapısal "sabitleri" belirleyerek benzer bir sorunla uğraşır. Bkz. Courant ve Robbins (88), s. 165ff.

Bower, bebeklerde sabitlik olgusu üzerine (60).

Bebeklerde derinlik algısı: Gibson (140).

Hangi Yan En İyisidir? (s. 133-138)

Galton (129), s. 68.

Fotoğrafik imgeler: Haber (170).

Hogarth'ın *Analysis of Beauty* kitabı, Giriş.

Bilgisayar grafiği: Sutherland (411).

Chesterton, Peder Brown öykülerinden biri olan "Apollo'nun Gözü" hakkında. Giacometti Üzerine bkz. Lord (280), s. 14.

Kerschensteiner (236), s. 229-230.

Mısır Yöntemi (s. 138-142)

Mach (292).

Schafer (386), s. 254, şekil 199; sfenks oymaları, s. 202.

Oskar Schlemmer'in 1923'te yaptığı *Tischgesellschaft* tablosu Darmstadt'taki Ströher Koleksiyonu'ndadır.

Kısaltma (s. 142-147)

Önden kısaltılmış cisimlerin kesitlerini düşünürsek, kısmen verilen basit bir şeklin tamamlanmaya doğru nasıl yöneldiğini daha kolay anlarız.

Şekil 88, New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi'nin mülkiyetinde bulunan altıncı yüzyılın başlarına ait bir Atina amforasındaki bir detaydan çizilmiştir (*Yunan Resmi* [166] s. 8'de gösterilmiştir). Basit yapıdaki örüntülerin inandırıcı gücü, görsel anlam duygusunun diğer türlü başların ve ayakların hafifçe kısaltılmasına bile izin vermeyecek denli katı olacağı bir dönemde bu tür canavarların üretilmiş olabileceği gerçeğiyle kanıtlanır. Önden görünüşün simetrisi o kadar davetkâr ki yetersizliği gözden kaçıyor. Ayrıca bu simetri, dört at kümesini temsil sorununa da basit bir çözüm sunmaktadır (bkz. s. 125). Rathe (360), s. 37, bu tür izdüşümlerin etkisine ("Durchschlagskraft") örnek olarak Uzak Doğu sanatındaki benzer durumlardan bahseder.

Delacroix, *Journal* (94), cilt. 3, s. 13, 13 Ocak 1857 girişi.

Şekil 90, Fernand Leger'in *Ballet Mecanique* (1924) adlı filminden büyütülerek alınmıştır. Fotoğrafı, Cinema Nuovo'nun editörü Guido Aristarco'ya borçluyum.

Andrea Mantegna'nın kısaltılmış [Hz.] İsa figürü Milano, Brera'da.

Şekil 91a ve b, Cooper'ın (9 (84. ve 36. sayfalarına bakılarak çizilmiştir.

Barlach alıntısı Haziran 1889 tarihli bir mektuptan çevrilmiştir (41), s. 17.

Örtüşme (s. 147-149)

Şekil 92'deki Picasso örnekleri Cooper (84), s. 13 ve 14'ten çizilmiştir.

Rockwell Kent'in Âşıklar gravürünün bir detayı, bana Şekil 93 fikrini verdi.

Michelangelo'nun Vatikan'da bulunan Sistina Şapeli'ndeki *Son Yargı* tablosu 1536-1541 yılları arasında yapılmıştır.

Yatay bir çizgide biten dekolte elbiseler, omuzları vücudun geri kalanından ayırırken, eğik V-şekilli kesim, vücut bütünlüğünü bozmayacak kadar güçlü bir şekilde eksenlerinden sapar.

Örtüşme Ne İşe Yarar? (s. 149-153)

Şekil 98, Kral I. Sethos ve İsis'i temsil eden Abydos'taki (MÖ 1300 dolayları) bir Mısır kabartmasından alınmıştır.

Rubens'in 1636-1638'da yaptığı *Genç Bir Kadını Kucaklayan Çoban* tablosu, Münih Pinakothek'te bulunuyor.

Filmlerde anlamı iletmek için süperpozisyonun nasıl kullanıldığına dair daha fazla örnek için bkz. Arnheim (20) s. 47ff.

Alschuler ve Hattwick (8), cilt 2, s. 129.

Stuttgart'taki bir takvim elyazmasındaki St. Ursula'nın resmini alıntılayan: Gombrich (156), s. 129.

Müziğin ve görsel sanatların gelişiminde görülen paralellik, tarihteki rastlantıya değil, esasen karşılaştırılabilir adımların sırasına işaret eder. Öte yandan Batı kültüründe görsel örtüşme, müzikal ahenkten binlerce yıl öncesine denk gelse de resimlerin yatay sıralar hâlinde düzenlenmesinin ancak Rönesans Dönemi'nde derinlik boyutunun bütünlüklü bir düzenine yol açtığı söylenebilir. Bkz. Bunim (69) ve White (448).

Düzlem ve Derinliğin Etkileşimi (s. 153-156)

Şekil 102'deki grup, Sung İmparatoru Hui Tsung (1082-1135) tarafından resmedilmiş bir parşömenden bir detaydır. Parşömen, Tang döneminde yapılmış bir eserin kopyasıdır.

Rakip Yanlar (s. 156-160)

Şekil 104, Boas (54), s. 225-224'ten alınmıştır.

Morin-Jean (315), s. 86, 87, 138, 139, 152.

Şekil 105a, beş buçuk yaşındaki bir çocuğun çiziminden, 105b ise Picasso'nun 1945'te yaptığı *Emaye Tencereli Natürmort*'tan (Musée d'Art Moderne, Paris) alınmıştır.

Kübist yöntemin yorumları için örneğin bkz. Paul Laporte'nin makalesi (262).

Picasso'nun boğa başı, 1934 tarihli *Mise à Mort* adlı resminden çizilmiştir.

Gerçekçilik ve Gerçeklik (s. 160-163)

Wölfflin (468), s. 63. Şekil 107, Sistina Şapeli'nin hilal şeklindeki aralıklarında bulunan Abias figürünün ana hatlarını sunmaktadır.

Ne Gerçekmiş Gibi Görünür? (s. 163-166)

Boccaccio, *Decameron*'un altıncı gününde beşinci öyküde Giotto üzerine söyledikleri.
Uyum düzeyi: Helson (184).
Holografi hakkında bkz. örneğin, Pennington (344).
Canlılık üzerine Picasso, bkz. Ashton (33) s. 67; özgünlük üzerine, Couturier (89)

Buluş Olarak Form (s. 166-171)
Giacometti: Selz (396), s. 17.
Hochberg ve Brooks (196) bebeklerin resim algısı üzerine.
Rudrauf, *Müjdeler* üzerine (379).

Soyutlama Düzeyleri (s. 171-182)
Önümüzdeki tartışmanın bazı bölümleri Arnheim'dan (28) alınmıştır. İlgili bir analiz, Worringer'in soyutlama ve empati hakkındaki kitabında (471) bulunabilir. Ayrıca bkz. Blanshard (53).
Worringer (471), s. 68, referansı belirtmeden Von den Steinen'den alıntı yapıyor.
Burada ben, paleolitik ya da bushman sanatındaki özel gerçekçilik sorunuyla ilgilenmiyorum. Meyer Schapiro'nun yıllar önce işaret ettiği gibi (390), Altamira türündeki hayvan resimleri geç ve olgun bir üslubun özelliklerini taşımasına rağmen, son derece gerçekçi resimlerin ilkel bir gelişim seviyesinde anlık görsel izlenimlerin bir tür kendiliğinden "fotoğrafik" kaydıyla üretilip üretilmediği, yani özel koşullar altında nesnenin görsel kavranışının spesifik bir algının etkisiyle geçersiz kılınıp kılınmadığı sorusu önümüzde durmaktadır. Hâlihazırda ben, bu iddiayı destekleyecek bir kanıt bilmiyorum.
İlkel düşünme konusunda bkz. Lévy-Bruh (269) ve Radin (358).
Anastasi ve Foley (10) tarafından "anormalde sanatsal davranış" üzerine bir edebiyat taraması yayımlandı. Eski adıyla *Bulletin of Art Therapy* olan *American Journal of Art Therapy* dergisinde bu konuda birçok örnek bulunabilir. Nijinsky'nin çizimleri günlüğünde yer almaktadır (327). Şizoid mizacın iyi bir tahlili, Kretschmer'in fizik ve karakter üzerine yazdığı kitabının onuncu bölümünde yer alıyor (257). Alfred Bader (35), Friedrich Schröder- Sonnenstern hakkında bir monografi yayımladı (35).
Coomaraswamy (82), s. 85-99, geleneksel olarak bir süslemenin veya dekorasyonun bugün kabul edildiği hâliyle "dokumacılık" değil, sanat eserinin ayrılmaz bir parçası olduğuna işaret etmiştir. Latince "ornate" sözcüğü, etimolojik olarak esasen "donatmak, döşemek, gerekli malzemeleri sağlamak" anlamına gelir, ve on altıncı yüzyılda bile "bir geminin teçhizatından veya süslerinden" bahsedilir. Benzer şekilde, Coomaraswamy "dekor"un, "bir karaktere veya zamana, yere ve duruma uygun" anlamına gelen, "edepli" veya "düzgün" yani "yakışan" sözcüğüyle ilişkili olduğunu iddia eder.
Hodler'in 1907 tarihli *Silvaplanersee* tablosu Zürih'teki Kunsthaus'tadır. Hogart (199) bölüm III ve VII.

Komedilerin sahnelenmesinde simetriye sıkça başvurulduğu gözlemini öğrencim Toni Cushing'e borçluyum.

Bergson, gülme üzerine kitabında (47).

Tua res agitur: "Bu seni ilgilendiriyor." Horace, *Mektuplar*, I, 18, 84.

Kaynak (s. 179-182)

Muther (322), cilt III, s. 163.

Görsel Bilgi (s. 182-187)

Leonardo da Vinci, *Defterler* (291), cilt I, s. 105.

Metro haritası, London Transport'un izniyle alınmıştır.

Defterler (291), cilt I, s. 107.

4. BÖLÜM: GELİŞİM

Bu bölümün ilk kısmında sunulan ana fikirler, benim algısal soyutlama ve sanat üzerine daha önce yazdığım bir yazıdan (28) yola çıkılarak geliştirilmişti.

Çocuk sanatı ile ilkel sanat arasındaki karşılaştırmalara ilişkin literatür için bkz. Anastasi ve Foley (10), cilt II, s. 48-65. Özellikle bkz. Levinstein (268), Eng (105), Britsch (64) ve Löwenfeld (284).

Düşünsel Teori (s. 192-195)

Herbert Read'in "kavramsal yanılgı" hakkındaki yorumlarına bakınız (365), s. 134. Read, o zamana kadar bu bölümün konusu üzerine yazılmış kitap ve makaleler arasındaki en önemlilerinin birçoğunu ele alıyor.

Luquet (287), çocuğun çizimlerinin üç ana aşamadan geçtiğini iddia eder: sentez yapmada yetersizlik, zihinsel gerçekçilik ve görsel gerçekçilik. Ayrıca bkz. Goodenough (159). Gesell (138) ve Bower (59).

Gördüklerini Çiziyorlar (s. 195-197)

Çocuklarda algılama ve gerçekleştirme konusunda bkz. Olson ve Pagliuso (333). Sempozyum, Maccoby, McNeill, Olson, Staats ve Arnheim'ın bildirilerinden oluşuyor.

Temsili Kavramlar (s. 197-199)

Matisse ile ilgili anekdotu Gertrude Stein aktarıyor (407), s. 17.

Köşegenler hakkında Olson (332). Arnheim'dan alıntı, Olson, s. 200.

Çocukların ortaya çıkardıkları "basmakalıp şemaları" durmadan tekrarladıklarını sık sık okuruz. Yetişkinler, çizimlerde tekrar tekrar ortaya çıkan temel kalıplara, bu kalıplarla elde edilen varyasyonlardan daha fazla dikkat etme eğilimindedir. Çocukların biçimsel bir keşfe sarılıp onun imkânlarını denedikleri doğrudur, ta

ki o imkânları tüketip yeni bir şeye ihtiyaç duyana değin. Ancak bu iyi bir uygulamadır ve neyse ki çocuklarla sınırlı değildir. Çocukların çizimlerinin ve resimlerinin "sanat" olup olmadığı sorusu, gönül rahatlığıyla felsefecilere bırakılabilir.

Gustaf Britsch'in öğretisinin çok azı kendi sözleriyle aktarılmıştır. Editör olarak gösterilen öğrencisi Egon Kornmann ile birlikte 1926'da yayımlandığı *Theorie der Kunst* (64) kitabı, aslında Kornmann tarafından Britsch'in ölümünden sonra yazılmıştır. Kornmann, hocasıyla yaptığı konuşmalara ve kitabın son bölümde hocasının bazıları kelimesi kelimesine alıntılanan notlarına ve yazılarına dayanmıştır. Britsch'in öğrencisi Henry Schaefer-Simmern tarafından geliştirilip uygulamaya dökülmüş ana fikirler giriş bölümünde (388) özetlenmiştir. Profesör Schaefer-Simmern ile sıkça yaptığım konuşmaların bu bölümü yazmamda değerli katkısı olmuştur.

Hareket Olarak Çizim (s. 199-203)

Maymun resimleri için bkz. Morris (316); ayrıca Köhler (244) s. 96.

Hâlâ çevrilmemiş olan grafoloji üzerine temel metinler, Klages (237) ve Pulver (357) tarafından yazılmıştır.

Goodnow (161). Görme engelli bir çocuğun bağlantısız çizimine bir örnek için bkz. Löwenfeld (284), s. 155, şekil 3. Bu tür çizimler nadiren normal çocuklarda da görülür ama Luquet'nin iddia ettiği gibi (287) tipik bir aşamayı ("sentez yapmada yetersizlik") temsil edecek kadar sık rastlanmaz bu çizimlere. Luquet, "iribaş" çizimlerini bu kategoriye dâhil ederek kendi sonucuna vardı. Kendisi, bu çizimlerde kolların başa veya bacaklara bağlı olduğu yolundaki yaygın olan hatalı bir görüşe dayanıyordu. Ayrıca bkz. Piaget (350), s. 65.

Baudelaire'in 1859 tarihli Salon üzerine yazdığı metinden. Bu pasaja, 1863 tarihli "L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix" adlı metninde de yer verilmiştir. Bkz. (44), s. 1043 ve 1121.

İlksel Daire (s. 203-209)

Atlar örneğini bazen derslerinde Max Wertheimer kullandı.

Hayvan kamuflajı üzerinde Cott (87).

Charlotte Rice (370) s. 133. Ayrıca bebeklerde şekil tercihi üzerine son literatüre sahip olan Goodenough (159) ve Spears (403).

Piaget ve Inhelder (350).

Jonas (211), görme ve görüntü oluşturma üzerine iki denemesini içerir.

Üç ila dört yaş çocuklardan geometrik şekilleri kopyalamalarının istendiği deneylerde onlar çoğu zaman örneğin bir daire içine çizilmiş bir üçgeni temsil etmek için iki eşmerkezli daire çizmişlerdir. Piaget (350), s. 75 ve Bender (46) bölüm 2 ve 4.

Şekil 112, Werner (440) s. 122'den alınmıştır; a ve g orijinaldir; diğer örnekler orijinallerinden kopyalanmıştır.

Farklılaşma Yasası (s. 209-211)

Biyolojik farklılaşma konusunda bkz. Arnheim (15), s. 40.

Piaget (349), s. 12.

Gombrich (157), bölüm. 11.

İşaretli ve işaretsiz kavramlar için bkz. Lyons (289), s. 79.

Goodenough (159) ve daha yakın geçmişte Harris (172).

Dikey ve Yatay (s. 211-217)

Kellogg (230)

Delacroix'in yorumu (92), s. 8, 1843 tarihlidir.

Kerschensteiner'in ifadesi (236), s. 17, kayda değer ölçüde doğru ama tamamen doğru değil, çünkü verdiği ilk iki örnek doğrusal bir gövde gösteriyor ve kendisi tarafından "ayakların bağlı olduğu tek bacak" şeklinde yanlış yorumlanmış. Öte yandan bu örneklerde bile baş, parmak ve ayaklar, tüm yapıyı görsel olarak havada tutan kabataslak figürler olarak verilmiştir.

Wölfflin (464), s. 79.

Zekâ testlerinde şekillerin kopyalanması hakkında bkz. Terman ve Merrill (413), s. 92, 98, 219, 230. Ayrıca Piaget (350), bölüm. 2: geometrik şekillerin çizimi.

Hubel ve Wiesel (203), kedinin beynindeki özellik analizcileri üzerine.

Attneave (34); Mondrian (312).

Eğiklik (s. 217-220)

Olson'un çocukların köşegen kavramına ilişkin monografisi (332). Ayrıca bkz. The Structurist, 1969, sayı 9, sanatta eğiklik üzerine özel bir sayı.

Şekil 130'daki ofis mobilyaları, Garden City, N.Y.' de bulunan Oxford Pendaflex Corporation tarafından "The Cluster 120 Work Station" adıyla üretilmiştir.

Parçaların Birleştirilmesi (s. 220-224)

Sandalyede oturan bir kişinin gösterildiği erken bir çizim için bkz. Eng (105), s. 69.

Perspektif etkisinin farkına varan ama şekil deformasyonunun üstesinden henüz gelemeyen beş yaşındaki çocuklar bazen yana yatık bir daireyi bir elips yerine daha küçük ama yusyuvarlak bir daire olarak çizerler. Piaget (350), s. 214.

Büyüklük (s. 224-227)

Löwenfeld (284), s. 25-31 ve (282), şekil 26, s. 167. Nesneler arasındaki mesafeler için bkz. s. 41, 47, 49, 77, 127, Löwenfeld (284), uzun kolları bu tür durumlarda yaşanan kassal esneme hissinin bir ifadesi olarak açıklamaya eğilimlidir. Evrensel bir görsel faktör tam bir açıklama sağladığında, belirli bir kinestetik faktöre başvurmaya gerek yok gibi görünüyor.

Yanlış Adlandırılmış İribaşlar (s. 227-229)

Luquet (287), iribaşlara dair yorumunda karakteristik bir ara konumu benimser. Gövdenin es geçilmesinin yalnızca görünüşte olduğunu kabul eder ve bunu, gövdenin çocuk için önemsizliğine bağlar.

Şekil 139, Kerschensteiner (236), tablo 82'den alınmıştır.

İki Boyutlu Hâle Çevirmek (s. 229-234)

Düzülke'deki Abbott (I). Avustralya'da kangurunun ağaç kabuğuna yapılan resmi, Melbourne'deki Victoria Ulusal Müzesi'nde bulunmaktadır.

Clark (76).

Eğitimsel Sonuçlar (s. 234-240)

Cocteau (78), s. 19.

Bir öğretmen olarak Arnold Schonberg hakkında bkz. Wellesz (439), s. 49ff.

Merkezî perspektifin öncüleri için bkz. White (448) ve Bunim (69).

Arnheim'dan alıntı (16), s. 306-7.

Herbert Read (365), levha 18b.

Çubuklar ve Levhalar (s. 240-246)

Baş-yüz probleminin ilginç bir çözümü, ilahları başın etrafında simetrik olarak düzenlenmiş dört yüzle gösteren Sümerlilerin küçük bronz heykellerinde görülebilir. Bunun örnekleri Chicago'daki Oriental Institute'de bulunuyor. Bkz. Master Bronzes (299), levha 1 ve 2. Yeni başlayanların çalışmalarında ilk yüzlerin düzlüğü için bkz. örneğin, Schaefer-Simmern (388), s. 98-99.

Bossert'in Antik Girit hakkındaki kitabında (58) erken dönem heykel örnekleri yer alıyor, levha 409-404 ,86 ,83.

Lange'nin önyüz yasası (260).

Heykelde birimlerin kaynaşması, daha önce "Parçaların Birleştirilmesi" bölümünde açıklanan çizimlerdeki benzer gelişmeyle karşılaştırılabilir.

Küp ve Yuvarlak (s. 246-248)

Löwy (285).

Şekil 150, Perrot ve Chipiez (345), cilt II, s. 130'daki levha viii'ye bakılarak çizildi.

Lomazzo'dan alıntı için bkz. Holt (200), s. 260.

5. BÖLÜM: UZAM

Çizgi ve Kontur (s. 251-254)

Hogarth, *Analysis of Beauty* kitabının girişinde (199).

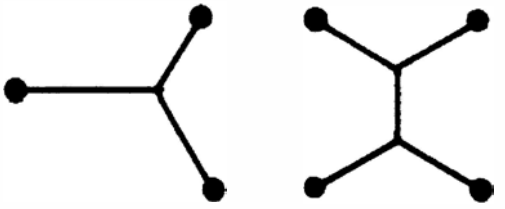
Moholy-Nagy (311).

Gelb ve Granit'in figür-zemin durumlarındaki yoğunluk deneyleri Koffka (250), s. 187'de ele alınmıştır.

Kennedy, süreksizlik üzerine (231).

Sabun katmanı deneyleri Courant ve Robbins (88), s. 386ff'de anlatılmıştır.

Fizikte mümkün olan en basit şeklin ve en kısa bağlantının her zaman bir arada olduğunu varsaymak yanlış olur. Örneğin, bir küpün kenarları için Plateau probleminin çözümü bir küpe götürmez. Benzer şekilde, üç veya dört nokta arasındaki en kısa bağlantıların mutlaka üçgen veya dörtgen oluşturması gerekmez. Courant ve Robbins (88), s. 355 ve 361'den alınan Şekil 268'e bakınız.



Şekil 268

Kontur Rekabeti (s. 254-258)

Şekil 156, Hempstead'den (187) alınmadır.

Geometrik şekillerin kopyalanması için bkz. Piaget (350), s. 72ff. Rupp'un deneyi (381).

(377)'de iki yüzü olan Rubin'in kadehi. Picasso'nun 1903'te yaptığı *La Vie* tablosu, Cleveland Müzesi'ndedir.

Figür ve Zemin (s. 258-267)

Şekil-zemin olgusunun kapsamlı bir analizi için bkz. Koffka (250), bölüm 5.

Yıldızlı gökyüzü algısı: Munitz (318), s. 236.

Kanada bayrağı için bkz. Gardner (130). Çoklu kararlılık hakkında bkz. Attneave (34).

Alt bölgenin öne çıkması: Rubin (377), s. 83. Rengin uzamsal uzaklığı ve yoğunluğuna ilişkin kanıtlar Argelander (12), s. 106-109'da tartışılmaktadır. Ayrıca Goldhamer'ın (152) şekil-zemin deneyine bakınız. Goldhamer daha parlak yüzeyin muhtemelen zemin olduğunu öne sürüyor.

Simetrinin etkisi üzerine bkz. Bahnsen (39), Koffka (250), s. 195'te ele alınmıştır.

Hareketin şekil-zemin etkisi: Gibson (146).

Stereoskopi: Julesz (212).

Resme Uygulamak (s. 267-271)

Luria'nın deneyinden Olson (332), s. 88'de bahsediliyor. Şekil 157, Rupp (381), s. 277'den alınmıştır.

Weiss (437), s. 806, 807.

Çerçeveler ve Pencereler (s. 271-273)

Modern resimlerin çerçevelenmesi hakkında bkz. Kahnweiler (216), s. 86.

Heykelde İçbükeylik (s. 273-278)

Heykelde içbükeylik ile ilgili bölüm, (18)'de yeniden basılan Arnheim (26)'ya dayanmaktadır.

Moholy-Nagy'de (311) heykelin beş aşamasını (1. blok benzeri; 2. modellenmiş veya oyulmuş; 3. delikli; 4. asılı; 5. hareketli) gösteren kullanışlı bir fotoğraf serisi bulunabilir.

Gibson (143), s. 183, aralıkların hafife alınmasına ve cisimlerin abartılmasına dikkat çeker.

Moore'un "oyuklarının" psikanalitik bir yorumu için bkz. Wight (454).

Henry Moore'un *Aile Grubu*, 1946'da yapılmış küçük bir versiyonun yanı sıra 1949 tarihli gerçek boyutlu bir versiyonu da mevcuttur. Her ikisinin de bronz dökümleri New York Modern Sanat Müzesi'ndedir.

Mimarinin iç mekânları için bkz. Arnheim (21). Roma'daki Sapienza avlusundaki St. Ivo şapeli, Borromini tarafından 1650 dolaylarında inşa edilmiştir. Ernest Nash'in fotoğrafı, onun izniyle burada kullanılmıştır.

Derinliği Neden Görüyoruz? (s. 278-280)

Gestalt derinlik algısı psikolojisi: Kopfermann (254) ve Koffka (252).

Örtüşme Yoluyla Derinlik (s. 280-285)

Aristoteles'in yazdığı *Metafizik*, 5. Kitap, 27. Bölüm'de yer alan şeklin bozulmasıyla ilgili dikkate değer pasajına bakınız.

Gibson kapatma üzerine (146); ayrıca Dinnerstein (96).

Helmholtz, *Perception of Depth* (181), bölüm III, s. 281, 282. Ratoosh (361) tarafından alıntılanmıştır; onun matematiksel formülasyonu "kesişim noktalarında nesnenin konturunun birinci türevinin sürekliliğinin göreceli mesafenin tek belirleyicisi olduğunu" öne sürer.

Gibson (143), s. 142.

Film yönetmeni Josef von Sternberg, bana, uzayın nesnelerle doluyken en çok görünür olduğunu söylemişti. Başkalarının gözünde boş bir uzam aynı işlevi görebilir.

Klee'nin 1939 tarihinde yaptığı ve Douglas Cooper'ın mülkiyetindeki guaj resim, (83), levha 26'da gösterilmektedir.

Philostratus: *Imagines*, Kitap I, 4. *Analoji* teriminin yorumlanması konusunda Prof. Wolfgang M. Zucker'a minnettarım.

Mary Cassatt'ın 1893 tarihli tablosu New York, Chester Dale Collection'dadır.

Kopfermann (254), s.344-349.

Şeffaflık (s. 285-290)

Çok sesli armonik müzik örnekleri için Jan Meyerowitz'e minnettarım.

Şekil 184, Cinema 16, New York'un bir tanıtım dosyasından alınmıştır.

Oyama (337, 338) ve Morinaga (314).

Kanizsa (222), tümevarım yoluyla şeffaflık hakkında yorum yapar.

Şeffaflık üzerine Giedion (148), s. 50.

Deformasyon (Biçimbozma) Alan Yaratır (s. 290-294)

Perspektif üzerine Bazin (45), s. 12.

Deformasyonların algılanması hakkında bkz. Rausch (363).

Giacometti: Lord (280), s. 22.

Holbein'in 1533 tarihli *Elçiler* tablosu, Londra'daki Ulusal Galeri'dedir. Anamorfoz görüntüler için bkz. Gombrich (157), s. 252.

John Locke: *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme*, kitap 2, kısım 29, bölüm 8.

Üç Boyutlu Kutular (s. 294-302)

Koffka (252), s. 166,'da şöyle formüle ediyor: "İki boyutta basit simetri elde edilebildiğinde, bir düzlem şekli göreceğiz; üç boyut gerektiriyorsa, o zaman bir cisim göreceğiz."

Ters perspektif: Arnheim (14).

Vitruvius çizimine referans için Arthur Wheelock'a minnettarım.

Kerr'den (235) çocukların ev çizimleri üzerine bir monografi.

Şekil 195a, Chicago Sanat Enstitüsü'ndeki 1396 tarihli bir İspanyol altar tablosundan alınmıştır.

Picasso'nun 1919 tarihli guaj resmi olan *Pencere*, Meksika'daki Alice Paalen koleksiyonundadır.

Şekil 196, bir detayın çizimidir.

Walter Gropius'un Bauhaus'daki ofisinin izometrik bir görüntüsü, 1922'de Herbert Bayer tarafından yapıldı. Her iki yön için aynı açının kullanılmasıyla düz bir simetri elde edilmiş. Van Doesburg'un "aksiyomatik çizimlerinden" biri için bkz. örneğin *The Structurist*, 1969, #9, s. 18(57).

Fiziksel Uzaydan Yardım (s. 302-304)

Wittgenstein (458), s. 248.

Görsel yarık: Gibson (140).
Woodworth ve Schlosberg (470), bölüm 16.

Aslına Uygun Olandan Ziyade Basit Olan (s. 304-310)
Borromini hakkında Hempel'e bakınız (186).
Vitruvius (428), Kitap 3, bölüm 3. Platon'un *Sofist*'i, 1236. Vasari, *Heykel Üzerine*, bölüm 1, 136.
Ames gösterimleri: Lawrence (264) ve Blake ve Ramsay (51), s. 99- 103.

Kademeli Değişim Derinlik Yaratır (s. 310-315)
Kademeli değişim üzerine Gibson (143).
Van Gogh'un sandalyeleri, 1888'de Arres'te yaptığı *Yatak Odası* tablosundan alınmadır. Bu tablo Chicago Sanat Enstitüsü'nde bulunuyor. Seurat'nın 1886 tarihli *Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası* tablosu da öyle.
"Küçük bir bulut" üzerine İncil: I Krallar, bölüm 18:44.
Ordu Hava Kuvvetleri için yaptığı çalışmada (141) Gibson, bir uçağın veya arabanın yönlendirildiği çevre noktasının, tüm çevreye uzanan merkezkaç genişlemenin merkezî hâline geldiğini gösterdi. Dünya parçalanıyor gibi görünür. Geriye baktığımızda, aracın ondan uzaklaşmakta olduğu noktanın bir daralmanın veya merkezcil hareketin merkezini işaret ettiğini görürüz.
Magritte'in Öklid'in Gezintisi adlı tablosu Minneapolis Sanat Enstitüsü'nde bulunuyor.

Uzamın Yakınsaklığına Doğru (s. 315-318)
Genji'nin Hikâyesi'nin parşömen resimleri on ikinci yüzyıla aittir. Hayatta kalan parçaları Tokugawa Koleksiyonu'nda ve Tokyo'daki Goto Müzesi'nde bulunuyor.
Aziz Matta'nın gümüş kabartması Aachen katedrali müzesindedir.
Merkezî perspektifin gelişimi hakkında bkz. White (448), Bunim (69), Kern (233, 234) ve Panofsky (340). Cennini'den alıntı, 1437'den önce yazdığı *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura*'nın 87. Bölüm'ünde bulunuyor

Merkezî Perspektifin İki Kaynağı (s. 318-323)
Merkezî perspektif üzerine ilk inceleme olan *Della Pittura Libri Tre*, Leon Battista Alberti tarafından 1435'te yazılmıştır.
Dürer'in *Underweysung der Messung* adlı kitabı ilk kez 1525'te Nürnberg'de yayımlandı. Vermeer ve camera obscura için bkz. Seymour (397) ve Fink (112).
Ivins (206), s. 9.

Piramit Şeklinde Uzay (s. 323-330)
Thouless (418).

Ardıl görüntüler ve derinlik: Emmert yasası için bkz. Woodworth (470), s. 486 ve Koffka (250), bölüm 6.

Gibson (143), s. 181.

Optik yanılsamalar: Rausch (362).

Cézanne'ın bakış açısı: Novotny (328).

Filmde perspektif için bkz. Spottiswoode (406) s. 40-43 ve Arnheim (20), s. 11, 58.

Üzerine Odaklanılmış Bir Dünyanın Sembolizmi (s. 330-333)

Leonardo, (291), cilt. 2, s. 376.

Panofsky (340), s. 161.

Tintoretto'nun 1560 dolaylarında yaptığı *Son Akşam Yemeği* tablosu, Venedik'teki San Giorgio Maggiore kilisesinde bulunuyor.

Merkeziyet ve Sonsuzluk (s. 330-334)

Lucretius: *De Rerum Natura*, Kitap 2: 1048.

Sonsuzluk için bkz. örneğin, Weizsackcr (438) s. 118ff. Spengler (404) s. 175ff., modern Avrupa düşüncesinin ayırt edici bir özelliği olarak sonlunun tanımlarında sonsuzun varlığını ele alır.

Kurallarla Oynamak (s. 334-339)

Zajac, perspektif üzerine (477).

Giorgio de Chirico'nun 1912'de yaptığı *Sonsuzluğun Nostaljisi* tablosu, New York'taki Pierre Matisse Koleksiyonu'nda bulunuyor.

6. BÖLÜM: IŞIK

Işık Deneyimi (s. 342-343)

Piaget (351), bölüm 8 and 9.

Driyer (97), s. 6. Job 38: 19-20.

Göreceli Parlaklık (s. 343-347)

Parlaklığın göreceliği üzerine bkz. Wallach (430) ve MacLeod (294). Alberti'nin alıntısı resim üzerine yazdığı incelemeden alınmıştır. Uyum düzeyi için Helson'a da bakınız (183, 184).

Parlaklık değişiminin üç boyutlu etkisi üzerine bkz. Turhan (422) ve Gibson (143), s. 94ff. "Yok edici gölgeleme" için bkz. Cott (87), s. 124.

Aydınlatma (s. 347-350)

Resim tarihindeki ışık ve aydınlatma üzerine temel incelemeye bkz. Schöne (392).

Gerçek renk üzerine Delacroix (94), 13 Ocak 1857.

Işık Alan Yaratır (s. 350-355)

Gehrke ve Lau (132).

Goethe, *Faust*, Bölüm II, Perde 3.

Filmde ışıklandırmanın kullanımı için bkz. Arnheim (20), s. 65ff.

Tarama mikroskobu: Everhart (107) ve Gilmore (150).

Mach'ın konuşması, "İnsanın Neden İki Gözü Var?", (292) ve (293), kısım 10, bölüm 6.

Roger de Piles, Holt (200), s. 412-413'ten alıntılamıştır.

Daha sonra "yarı gölge" etkisini sistematik olarak araştıran (295) Macleod (294), s. 11-12'de Hering'den alıntı yapmıştır.

Gölgeler (s. 355-361)

Gölgelerin uzamsal etkisi üzerine: Laucnstein (263).

Rembrandt'ın 1642'de yaptığı *Gece Devriyesi* tablosu, Amsterdam'daki Rijksmuseum'da bulunuyor.

Bu resimde ışık kullanımının ayrıntılı bir analizi için bkz. Fromentin (124), bölüm 21 ve 22.

Gölgelerin ilkel görünümü için bkz. Lévy-Bruhl (269), s. 54-56 ve (270), s. 136ff.

Jung (213), s. I73.

Şekil 229, Mabel Seeley'nin *Eleven Came Back* adlı romanının bir reklamından alınmıştır (New York: Doubleday, 1943).

Cézanne'ın Bernard'a yazdığı 23 Aralık 1904 tarihli mektup.

Işıksız Resim Yapmak (s. 361-364)

Mach (292).

Bunim (69), s. 27, MÖ 5. yüzyıl ressamı Apollodorus'un ışık ve gölge etkileriyle ünlü olduğunu belirtiyor. İlk Yunan ressamlarının hiçbir eseri günümüze ulaşmadığı için bu sözünün kanıtı elbette dolaylıdır.

Britsch (64), s. 34-35 ve Schacfcr-Simmern (388), s. 22-25.

Çarpıcı bir örnek, Piero di Cosimo'nun Chantilly'deki Simonetta portresinde bulunan yüzün arkasındaki kara buluttur.

Carpenter (73). Şekil 232, Titian'ın Londra'daki Ulusal Galeri'de sergilenen *Noli Me Tangere* tablosundan bir ayrıntıdır. Goethe'nin Eckermann ile konuşmaları, 18 Nisan 1827. Resmin tanımı, mükemmelen olmasa da en iyi, Rubens'in *Tarlada Irgatlıktan Dönüş* tablosuna uyar; 1640 dolaylarında yapılmış bu resim Floransa'daki Palazzo Pitti'de sergileniyor. Belki de gravür bu manzaradan sonra yapılmıştır. Ayrıca Lindsay ve Huppé'nin şu gözlemi kayda değerdir: Berlin Müzesi'ndeki Brueghel'in *Le Monde Renversé* (Hollanda Atasözleri) adlı resminde, güneş ufuktan çok uzaklarda görünmesine rağmen binalar ve insan figürleri önden aydınlatılmıştır (276).

Işığın Sembolizmi (s. 364-370)

Wölfflin (467).

"Işık ve Karanlık" üzerine yazılmış makale için bkz. Hastings (174), cilt 8.

Rembrandt'ın *Kutsal Aile* tablosu; 1644 dolaylarında yapılmış bu resim İskoçya'daki Lennox Koleksiyonu'nda sergileniyor.

1634 tarihli Çarmıhtan İniş tablosu, Leningrad'daki Hermitage'de sergileniyor.

1638 tarihli *Samson'un Düğünü* tablosu, Dresden Galerisi'ne aittir. 1643 tarihli *Batşeba'nın Tuvaleti*, New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde sergileniyor.

Katz (227), s. 7ff., renklerin görünümü üzerine. Parlaklık ve yüzeyin niteliği arasındaki ilişki Wallach (430) tarafından ele alınmıştır.

Dürer'in *Melankoli*'sinin yorumları için bkz. Panofsky ve Saxl (341) ve Wolfflin (465), s. 96-105.

Wölfflin (467), bölüm 1.

Üçüncü Adam, 1949'da Carol Reed tarafından yönetilmiş bir İngiliz filmidir.

Georges Braque'nin 1939 tarihli *Ressam ve Modeli* tablosu, Walter P. Chrysler Koleksiyonu'nda bulunuyor.

"Zıt güçlerin karşıtlığı" üzerine bkz. Freud'un ego ve id doktrini ve Marksizm'deki diyalektik süreç.

7. BÖLÜM: RENK

Hayvanlarda renk algısı: Ash (32).

Odilon Redon: Rewald (369).

Işıktan Renge (s. 372-374)

Renkli görmenin antropolojik yönleri hakkında bkz. Segall (395), s. 37-48 ve Berlin (48).

Farklılaşma yasası 4. Bölüm'de ele alınmaktadır.

Şekil ve Renk (s. 374-379)

Renk sabitliği: Katz ve Revesz (229) ve Wallach (431).

Helson (185) ve Koffka (250), s. 254.

Çocuklarla yapılan deneyler: Werner (440), s. 237-234 ve Vicario (427).

Rorschach (375) ve Schachtel (384).

Kretschmer (257), bölüm 13 ("Experimentelle Typenpsychologie"), s. 190-191, siklotim kişiliğin renge, şizotim kişiliğin ise şekle karşı daha duyarlı olduğunu gösteren deneylere atıfta bulunur. İlk grup, patolojik uç noktadaki mizaçlarıyla manik depresifler tarafından temsil edilen insanlardan oluşur. Kretschmer'in kitabının yedinci baskına eklenen bölüm İngilizce çeviriye dâhil edilmemiştir. Ancak çeviri,

Kretschmer'in görsel sanatlarda, iki türün kendilerini ifade etme biçimine yaptığı göndermeyi içerir, (257), s. 239-242.

Matisse (300), s. 15.

Poussin, Holt'tan alıntı yapıyor (200), s. 369.

Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2016).

Charles Blanc (52), s. 23.

Renkler Nasıl Oluşur? (s. 379-382)

Newton: Philos. Transactions of the Royal *Society* #80, 1672, s. 131.

Goethe (151). Schopenhauer: *Ueber das Sehen und die Farben*, 1815. Goethe'nin renk teorisi üzerine Helmholtz (182) ayrıca Deane Judd'un giriş yazısı (151). Schopenhauer'ın renkleri nicelendirmesinin görsel sunumu sunumu için, ilkeyi yanlışlıkla Goethe'ye atfeden Itten'deki (205) "nicelik karşıtlığı" bölümüne bakınız.

Hering için bkz. (190) ve Jameson ve Hurvich tarafından kaleme alınan giriş. Teevan ve Birney (412), tarihsel renk teorileri üzerine okuyucuyu enikonu bilgilendiriyor.

Üretken Birincil Renkler (s. 382-384)

Üç renk kuramı üzerine Helmholtz: Teevan ve Birney (412), s. 10; ayrıca Young (412), s. 7.

Retinadaki renk reseptörleri: MacNichol (296).

Maxwell ilkesi: Rushton (382).

Üretken Tamamlayıcı Renkler (s. 384-386)

İzlenimcilik üzerine Webster (435).

Woodworth ve Schlosberg (470), s. 391.

Ardıl görüntülerde Helmholtz (181), cilt. 2, s. 240, 267.

Tamamlayıcı renkler teorisi için bkz. Parsons (342), s. 38ff., Woodworth (469), s. 552-553. Boring (56), s. 141-145.

Yanardöner Bir Ortam (s. 386-389)

Pattillo, *Art Bulletin*, Eylül 1954, cilt 36.

Schone (392), s. 109.

Newton'un renk isimleri: Biernson (50). Hiler (193), s. 211.

Uyum Arayışı (s. 389-3393)

Runge (380).

Klee'nin "renk bütünlüğü kanunu" (238).

Jacobson (207).

Renk şemalarının geçmişi hakkında bkz. Boring (56), s. 145-15. Renk sınıflandırmasına yönelik karakteristik girişimler, Wilhelm Ostwald tarafından renk teorisine girişinde ve Munsell tarafından renk gösterimi üzerine çalışmasında (319) açıklanmıştır.

Ostwald, *Einfuhrung in die Farbenlehre*, s. 137, 146-148. Münsel (319).

Konunun renk üzerindeki etkisi Kandinsky (220), s. 82-85'te tartışılmaktadır.

Hölzel (198), s. 124.

Friedlander (122), resmi restore etme bölümünde.

Schoenberg (391), s. 8. Almanca orijinalinden yeniden çevrilmiştir.

Matisse'in 1911 tarihli *Atölye* tablosu, New York Modern Sanatlar Müzesi'nde sergileniyor.

Ölçeğin Unsurları (s. 393-397)

Chandler (74), s. 69-70, grinin ortalama 214 tonunun ayırt edilebileceğini iddia ediyor. Freeman (117), s. 380, bu tür 700 derecelendirmeden bahsediyor.

Goodman (160), s. 133ff.

Hering (190), levha I.

Yeşilin doğası hakkındaki tartışmalar için Boring'e başvurunuz (56), s. 131.

Turner'ın renk sistemi, Moses Harris'in 1766'da yayımlanan *Doğal Renk Sistemi* kitabına dayanıyordu. Bkz. Gowing (164), s. 23.

Kombinasyonların Sentaksı (s. 397-401)

Renk çiftleri bahsini üçgen diyagramlarla açıklamamı önerdiği için Meyer Schapiro'ya minnettarım.

Tamamlayıcı Ana Renkler (s. 401-406)

Goethe, *Renk Teorisi* (Der Farbenlehre didaktischer Teil), kısım 6, bölüm 812.

Delacroix'in eskiz defteri Chantilly Müzesi'ndedir ve Guiffrey tarafından çoğaltılmıştır (169).

Descartes: *Zihni Yönetme Kuralları*, kural 14.

Van Gogh'un mevsimlerin renkleri üzerine bkz. Badt (37), s. 125, 124. Delacroix'in resminin açıklaması, 1888'de Emile Bernard'a yazdığı bir mektuptadır.

H. ve S. Kreitler'in deneylerinde (256), "gerilim yüklü" diye nitelenen renklerin %36,83'ünün birbirini tamamlayan çiftler olduğu tespit edildi. Bkz. ayrıca s. 374.

Ustaların geç dönem çalışmaları üzerine Badt (36), s. 13.

Denise Levertov'un dizeleri *The Sorrow Dance* kitabından alıntılanmıştır, s. 73, New Directions'ın izniyle.

McCandless (290), s. 56, sahne aydınlatmasından bahsederken şöyle der: "Birbirine karşıt taraflarda sıcak ve soğuk renkler kullanarak ve ikisi arasındaki yoğunluğu değiştirerek, esnekliğin niteliğini önemli ölçüde korumak mümkündür." Carpenter (73), s. 180, parlaklık derecesi olmadan modelleme diye bir şey olmadığını

savunur ve "Cézanne nadiren sadece renk değişiklikleriyle formu modellemeye çalışır." Carpenter tek başına renk değişikliği ile modellemenin işe yaramadığı sonucuna varıyor. Ancak bkz. Delacroix, Journals (10 Temmuz 1847). Carpenter *Mezardaki İsa* tablosundaki (Boston Müzesi) Magdalen'in başından bahsederken şöyle der: "Gölgeli alanın tamamını sıcak, yansıyan tonlarla renklendirmek yeterliydi, ve parlak ve gölgeli alanlar neredeyse aynı parlaklık değerine sahip olmasına rağmen, birinin soğuk tonları, diğerinin sıcak tonları bütünün içindeki vurguları göstermeye yetiyor."

Renk Etkileşimi (s. 406-409)

Ruskin (383), s. 138. Von Allesch (5), s. 46.

Kandinsky (221), s. 17. Bkz. ayrıca Herbert (189), s. 28.

Chevreul, kontrast üzerine (75).

Albers (3).

Keskinleştirme ve düzleştirme: Wulf (472).

Benzeşim: Jameson ve Hurvich (209).

Liebmann (273), s. 308 ff.

Matisse ve El Greco (s. 409-412)

Matisse'in *Le Luxe II* (1907 veya 1908), Copenhagen Statens Museum for Kunts'tadır. Onun eskiz bir versiyonu olan *Le Luxe I*, Paris'teki Musee National d'Art Moderne'de sergileniyor. Renkli reprodüksiyonların dikkate değer yanlışlıkları göz önüne alındığında, okuyucu burada sunulan açıklamalar ile bir eser hakkındaki kendi izlenimleri arasında tutarsızlıklar bulduğunda şaşırmamalıdır. Mevcut durumda, renkli bir baskı ön planı ve sağdaki tepeyi turuncu yerine kızıl kahverengi olarak yeniden renklendirebilir; sol tepe mor yerine eflatun görünebilir.

Renge Gösterilen Tepkiler (s. 412-413)

Féré: (110), s. 43-47, aktaran Schachtel (384), s. 403.

Goldstein (154). 1942 tarihli "Meslek Terapisi ve Rehabilitasyon" kitabı renk terapisi üzerine başka birkaç makale içeriyor.

Kandinsky (220), s. 61-62.

Sıcak ve Soğuk (s. 413-416)

Von Allesch (5), s. 234-235.

Itten (205). Albers (3), bölüm 21.

Farklı duyusal ortamlar tarafından paylaşılan ifadesel nitelikler için bkz. Hornbostel (201).

Rengin ifade gücü hakkında bkz. Kreitler (256), s. 67ff. Ayrıca Chandler (74), bölüm. 6. Goethe'nin konuya klasik yaklaşımı, *Renk Teorisi*'nin (151) altıncı bölümünde yer alır. Kandinsky, "biçim ve renk dili" üzerine (220), s. 72-63.

Renk referansları: Kreitler (256), s. 64. Chandler (74), s. 70ff., konuya ilişkin tartışmasını tipik olarak şu sözle başlatır: "Rengin deneysel estetiğindeki ilk çabalar doğal olarak rengin hoşluğu ve nahoşluğu sorununa yönelikti." Böyle bir yaklaşım, yalnızca hazcı bir sanat kuramı verili kabul edildiğinde "doğaldır".

Ashton'dan sonra Picasso (33), s. 35.

8. BÖLÜM: HAREKET

Göz hareketleri üzerine: Thomas (416).

Hareket için retina reseptörleri: Lettvin (266).

Olaylar ve Zaman (s. 417-421)

Wertheimer (443) s. 63.

Benim zaman bahsim, Merleau-Ponty'nin konuyu ele alışından etkilenmiştir (302), s. 469ff.

Zamanın bellekte uzamsallaştırılması hakkında bkz. Kotika (250), s. 446. Şimdinin bir veçhesi olarak geçmişin psikolojik kavramı için bkz. Lewin (272). Ayrıca Freud'un *Rüyaların Yorumu* kitabında ileri sürdüğü, rüyanın zamansal ilişkileri uzamsal ilişkilere çevirdiği yönündeki değerlendirmesine de bakınız.

Mozart'a atfedilen mektubun metni için bkz. örneğin Storck (409), Mektup no. 179.

Eş Zamanlılık ve Sıra (s. 421-424)

İzleyicilerin gözleri ve bacakları hareket ettiği için hareket ve zamanın tıpkı dans veya filmde olduğu gibi resim ve heykelde de içkin olduğunu savunan kişiler, bu düşüncelerinin Gregory'nin şu yorumuyla açıklığa kavuştuğunu görebilirler (168), s. 25-26, "O zaman uygulamalı geometride yalnızca birinci derecede, yani tamamen niteliksel anlamda, gözlemlemek, test etmek, ölçmek, ilerlemek, geri çekilmek, bir çizgiyi bir nokta etrafında, bir düzlemi bir çizgi etrafında döndürmek vb., hepsi zaman alır ve bir tür değişimi içerir. Ancak önemli olan, geçen zamanın hiçbir öneminin olmamasıdır, halbuki dönen cisimlerde, salınan sarkaçlarda, genel olarak dalga hareketinde ve elektrik devrelerindeki değişen akımlarda hareket hızı, belirlenecek ilave bir niceliktir." Yani, son durumlarda hareket, olgunun kendisinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Göz hareketleri üzerine: Buswell (71), Yarbus (474), Thomas (416).

Film ve edebiyatta "ifşa" örnekleri için bkz. Aroheim (16), s. 248. Lessmg, *Laocoon*, bölüm. 16.

Michelangelo'nun erken dönemine ait 1498-1500 tarihli *Pietà* tablosu Roma'daki St. Peter Kilisesi'ndedir. Firestone (II3), uyuyan çocuk [Hz.] İsa motifinin, Rönesans Dönemi'nde [Hz.] İsa'nın ölümünün bir habercisi olarak tasarlandığına ve anlaşıldığına işaret eder.

Hareketi Ne Zaman Görüyoruz? (s. 424-428)

Dante, *Cehennem*, kanto 31, 136-138. dizeler.

Hareket algısı üzerine: Gibson (145).

Kinestetik geribildirim: Teuber (415), s. 198.

Duncker (100), s. 170. Oppenheimer (335).

Metelli (303).

Yön (s. 428-430)

Tekerleklerin hareketi üzerine bkz. Rubin (378) ve Duncker (100), s. 168-169.

Hız Deneyimi (s. 430-434)

Piéron'dan bahseden Lecomte du Noüy (265), bölüm. 9, s. 145-177.

Spottiswoode (406), s. 120-122, uzay ve zamanın sentezlenmesi üzerine.

T. H. White'ın *The Sword in The Stone* kitabında Kral Arthur'un genç oğlu, hocası baykuş Arşimet tarafından tanrıça Athena ile tanıştırılır. Athena insanın zaman algısından ilahi bir şekilde bağımsız olarak ona ağaçların hareketli yaşamını ve jeolojik çağları gösterir (450), s. 244-251.

Dru Drury'dan alıntı yapan Sherrington (400), s. 120. Hızlandırılmış hareket için ayrıca bkz. Arnheim (20).

Pirandello (352), sessiz film günlerinde bir kameramanın işini anlatıyor.

Minguzzi (309).

Brown (65, 66), Koffka (250), s. 288ff'de tartışılmıştır.

Stroboskopik Hareket (s. 434-439)

Teuber (415), s. 191.

Stroboskopik hareket: Boring (56), s. 588-602.

Wertheimer (443). Horner'ın Daedaleum'u (202).

Michotte'nin tünel etkisi (308), bölüm 2.

Şekil 248, Metzger'den alınmıştır (305), s. 12. Hareket etkisi yaratmak için okuyucu bir beyaz karton parçasında yatay bir yarık kesebilir ve çizimin onun altından dikey olarak kaymasını sağlayabilir.

Şekil 249-251, Ternus (414), s. 150 ve 159'dan alınmıştır.

Müzikte ilerleme üzerine Zuckerkandl (478), bölüm. 4.

Film Kurgusunun Bazı Sorunları (s. 439-441)

Kurgu üzerine: Reisz (367).

Maya Deren'in filmi *Pas de Deux (Choreographies for Camera)* 1945'te çekildi.

Bretz (63).

Görünür Motor Kuvvetler (s. 441-446)

Nedensellik algısı üzerine Michotte (307). İtme etkisini (*effet lancement*) serbest bırakma etkisinden (*effet déclenchement*) ayırır.

Şekil 254, Werthcimer'in çiziminden alınmıştır (444), Alman orijinalinde sayfa 323. Bu çizim Ellis'in İngilizce özetine (445) dâhil edilmemiştir.

Bir Karmaşıklık Ölçeği (s. 446-452)

İlkel yaşam algısı: Lévy-Bruhl (270), Giriş. Ayrıca Piaget (351), bölüm 2; ve Köhler (240), s. 376-397 ayrıca yeni basımı: Henle (188), s. 203-221.

Heider ve Simmel (179).

Focillon'un insan eli üzerine denemesi (116).

Araç Olarak Beden (s. 452-455)

Dansın psikolojisi: Arnheim (18), s. 261-265.

Şekil 258, Kandinsky'den (219) alınmıştır.

Hindu dansı: La Meri (259).

Shawn'dan (399) sonra Delsarte'nin sisteminin açıklaması, s. 14.

Kleist (239).

Kinestetik Beden İmgesi (s. 455-457)

Merleau--Ponty (302), s. 116.

Michotte (307), s. 196.

Irmgard Bartenieff'in Laban yöntemi üzerine yazıları, New York'taki Dance Notation Bureau'da mevcuttur.

9. BÖLÜM: DİNAMİK

Basitlik Yeterli Değil (s. 459-461)

Gerilimin azaltılması ve yükseltilmesi arasındaki etkileşimin daha açık bir şekilde ele alındığı, entropi ve sanat üzerine makaleme bakınız (15). Ayrıca Köhler (243), bölüm 8.

Dinamik ve Ona Dair Geleneksel Yorumlar (s. 461-465)

Bergson (47), s. 21.

Howard Nemerov'un "Bilginin Evinde Rüya Gören Ressam" (324) adlı şiirinden alıntı, şairin izniyle kullanılmıştır.

Pevsner (346), s. 90.

Eliot (103), s. 7.

Leonardo'dan alıntı yapan Justi (215), cilt. 3, s. 480.

Hareketli tepkiler üzerine Rorschach (375). Ayrıca bkz. Arnheim (27), s. 74-101 ve Schachtel (385).

Kuvvet Diyagramı (s. 465-469)

Kandinsky (219), s. 51.

Jonas (211), s. 147.

Weiss (437), Thompson (417).

Burchartz (70), s. 156.

Grafoloji hakkında bkz. Klages (237) ve Pulver (357); İngilizce: Klara G. Roman (374).

Bowie (61), s. 35, 77-79, alıntı yapan Langfeld (261), s. 129.

Yönlendirilmiş Gerilim Üzerine Deneyler (s. 419-423)

Rausch (362) ve (363).

Kohler ve Wallach (249).

Werner and Wapner (442); Oppenheimer (335); Brown (66).

Devinimsiz Hareket (s. 473-475)

Archipenko (11).

Reinach (366). Rodin (373), s. 77, dört nala koşan atın açık bacaklarını benimkinden farklı bir şekilde haklı çıkarıyor. Ogden (330) s. 1824 ,215-213 tarihli Géricault tablosunu çoğaltıyor (Paris, Louvre'da) ve onu koşan bir atın daha "doğru" ama grotesk bir şekilde hareketsiz çizimiyle karşılaştırıyor.

Muybridge (323).

Wölfflin (462), s. 72-76.

Eğikliğin Dinamiği (s. 475-478)

The Structurist dergisinin sanatta eğikliğe ayrılan özel sayısı Bornstem tarafından düzenlendi (57).

Rodin (373), s. 66.

Şekil 266, Van Docsburg tarafından *De Stijl* (1926) dergisinde yayımlanan "karşı-kompozisyon" üzerine açıklamadan alınmıştır.

Wölfflin (467), bölüm 2.

Lomazzo alıntısınınm kaynağı çin bkz. Holt (200), s. 261.

Şekil 269a ve b, Wölfflin'den sonra (460), s. 47; a, Cancelleria'dan, b ise Palazzo Farnese'den, her ikisi de Roma'da bulunuyor.

Deformasyonda Gerilim (s. 478-482)

Rausch (363).

Henry Moore, "Heykeltıraşın Amaçları".

Rodin (373), s. 46.
Von Allesch (5)

Dinamik Kompozisyon (s. 482-484)
Zuckerkandl (479), s. 39.
Von Allçsch (5).
Hans Thoma'nın resminin bulunduğu kaynak: *Quickborn*, cilt 1, 15 Ekim 1898.
Matisse (300), s. 33.
Stroboskopik Etkiler (s. 484-487)
Rudolf Knubel'in izniyle çoğaltılan Şekil 272, Fischer (114), s. 78'e dayanmaktadır.
Rodin (373), bölüm 4. Öte yandan Rodin tarafından belirtilen heykel örneklerinde "hareket", figürün bir zaman sırasının farklı aşamalarını temsil etmesinden ziyade bacakların rahat duruşundan göğüs, boyun ve kollardaki yüksek gerilim yüküne kadar görsel dinamiklerde kademeli bir değişiklikten kaynaklanır -örneğin *Demir Çağı*'nda-.
Riegl (372), s. 33.
Şekil 273a-e, Picasso'nun eserlerinden uyarlanmıştır, bu eserlerin numaralandırılması için bkz. Barr (42), 249, 209, 268, 246, 216.

Dinamik Nasıl Oluşur? (s. 487-490)
Bkz. Arnheim (18), s. 62.
Newman (325) ve Lindemann (275) gama hareketini incelemiştir.

Sanattan Örnekler (s. 440-443)
Piero della Francesca'nın *Diriliş* tablosu 1450 dolaylarında yapılmıştır ve Borgo San Sepolcro belediye binasında bulunmaktadır.
Bach, *Aziz Matta Pasyonu*, no. 46.

10. BÖLÜM: İFADE
Yürüyüş ifadesi üzerine Balzac (40), s. 166.
İfade psikolojisinin daha teorik bir incelemesi Arnheim'da (24) verilmektedir.

Geleneksel Teoriler (s. 496-500)
Encyclopedia Britannica'da "fizyonomiler" ile ilgili makale, üçüncü baskı, cilt. 21, s. 550.
Alıntı Claudius'tan çevrilmiştir (77}, cilt 1, s. 177.
Berkeley, *An Essay Towards a New Theory of Vision*, s. 65.
Darvin (90).

Lipps'in yaptığı alıntı (278), s. 359'dan çevrilmiştir. Ayrıca onunki (277) ile Langfeld'in (261), s. 113ff 'deki empati sunumunu karşılaştırın. Lipps'in oldukça karmaşık teorik konumu, Arnheim (24), s. 159-160 ve (17)'de irdelenmektedir.

Friedlander, sütunlar üzerine (122), s. 155.

Estetik ifade teorileri, Osborne (336), 4. ve 5. bölümlerde tartışılmaktadır.

Yapıya Gömülü İfade (s. 500-509)

James (208), bölüm 6, s. 147. Kendisi biraz farklı bir konuya –sinir sistemi ile psişik deneyim arasındaki ilişkilere- atıfta bulunuyor ama akıl yürütme biçimi ifade sorunu için de geçerli.

Gestalt ifade psikolojisi hakkında bkz. Wertheimer (446), s. 94-96, Köhler (241), s. 216-247, Koffka (250), s. 654-661, Arnheim (24) ve Asch (31), bölüm 5-7.

Öğrencim olan Jane Binney, söz konusu deneyi 1946'da Sarah Lawrence Koleji'nde gerçekleştirdi. Bu deney, daha ayrıntılı olarak (24)'te ele alınmıştır.

İzdüşümsel geometri açısından, konik bir kesit olarak parabol, koninin yatay kesiti yani daire ile dikey kesiti yani düz kenarlı üçgen arasındaki şekildir.

Aziz Petrus kubbesi hakkında Wolffiin (460), s. 306. Bununla birlikte, Michelangelo'dan sonra maniyerist mimar Giacomo della Porta'nın dış konturu ve feneri daha da hafifletme yönünde biraz değiştirdiğini unutmayın; bkz. Frey (121), s. 66.

Şekil 278, Wölfflin (460), s. 297'den. Wölfflin'in çizimindeki dairelerin merkezlerinin biraz fazla yükseğe yerleştirilmesine neden olan mekanik bir hatayı düzelttim.

Van Gogh'un mektubu 8 Mayıs 1882 tarihlidir.

Modern Painters [Modern Ressamlar] kitabındaki "acınası yanılgı" üzerine Ruskin, cilt. 3, bölüm 12.

Goethe, *Theory of Color* [Renk Teorisi] adlı kitabında Newton üzerine yazdığı bir denemede karakter tarifinden söz eder.

Fizyonomik algı hakkında bkz. Werner (440), s. 67-82 ve Köhler (245).

Lévy-Bruhl (269) sonrası ilkel dillerden örnekler.

Braque (62). Metaforlar üzerine bkz. Arnheim (29).

Şizofrenler, ilkel bir mantığa geri dönüyor gibi görünüyor. E. Von Domarus, normal düşünme ile şizofrenik düşünme arasındaki ilişkiler üzerine yaptığı çalışmada şu ilkeyi formüle eder: "Normal insan, özdeşliği yalnızca özdeş özneler temelinde kabul ederken, paleolotik dönem insanı, özdeşliği özdeş yüklemler temelinde kabul eder." Bkz. Arieti (13).

Sanatta Sembolizm (s. 509-514)

Sanatta Freudyen sembolizm üzerine bkz. Arnheim (18), s. 215-221.

Şekil 279: Cézanne'ın 1890 dolaylarında yaptığı natürmort, Washington'daki Ulusal Galeri'de sergileniyor. Picasso'nun 1942 tarihli *Still Life with Fowl* [Tavuklu Natürmort] resmi Boeck (55), s. 81'de çoğaltılmıştır.

KAYNAKÇA

1 Abbott, Edwin A. Flatland. A romance of many dimensions by A. Square. New York,
1952.

2 Adrian, E. D. The physical background of perception. Oxford, 1947.

3 Albers, Josef. Interaction of color. New Haven, Conn., 1963.

4 Alexander, Christopher and Susan Carey. Subsymmetries. Perception and Psychophysics
1968, cilt 4, s. 73-77·

5 Allesch, G. J. von. Die aesthetische Erscheinungswcise der Farben. Psychol. Forschung
1925, cilt 6, s. l-91, 215-281.

6 Allport, Gordon W. Change and decay in the visual memory image. Brit. Journal Psych. 1930, cilt 21, s. 133-148.

7 --- ve Leo J. Postman. The basic psychology of rumor. Transact. New York Acad. Sciences 1945, Series 11, s. 61-81.

8 Alschuler, Rose H. ve La Berta Weiss Hartwick. Painting and personality. Chicago, 1947.

9 Ames, Adalbert, Jr., C. A. Proctor ve Blanche Ames. Vision and the technique of art. Proc. Amer. Acad. Arts and Sciences 1923, cilt 58, #1.

10 Anastasi, Anne ve John P. Foley, Jr. A survey of the ljtcrature on artistic behavior in the abnormal. I. Journal General Psych., 1941, cilt 25, s. 111-142; II. Annals New York Acad. Science 1941, cilt 42, s. l-II2; III. Psycho!. Monogr. 1940, cilt 52, #6; IV. Journal General Psych. 1941, cilt 25, s. 187-237.

11 Archipenko, Alexander. Archipentura-a new development in painting. Catalogue. New York: Anderson Gall., 1928.

12 Argelander, Annelies. Das Farbenhoren und der synaesthetische Faktor der Wahrnehmung. Jena, 1927.

13 Arieti, Silvano. Special logic of schizophrenic and other autistic thought. Psychiatry 1948, cilt 11, s. 325-338.
14 Arnheim, Radolf. Inverted perspective in art: display and expression. Leonardo, Bahar 1972, cilt 5, s. 125-135.
15 ---. Entropy and art: an essay on order and disorder. Berkeley ve Los Angeles, 1971.
16 --- Visual Thinking. Berkeley ve Los Angeles, 1969.
17 --- Abstraction and empathy in retrospect. Confinia Psychiatrica 1967, cilt 10, s. 1-15.
18 --- Toward a psychology of arc. Berkeley ve Los Angeles, 1966.
19 --- Picasso's Guernica. Berkeley ve Los Angeles, 1962. (1973'te
The genesis of a painting adıyla yeniden yayınlandı.)
20 --- Film as art. Berkeley ve Los Angeles, 1957.
21 --- et al. Inside and outside in architecture. Journal Aesth. Art Critic. 1966, cilt 25, s. 3-15.
22 --- The priority of expression. Journal Aesth. Art Crit. 1949, cilt 8, s. 106-109.
23 --- Concerning the dance. In Arnheim (18) s. 261-265.
24 --- The gestalt theory of expression. In Arnheim (18) s. 51-73.
25 --- Gestalt psychology and artistic form. In Whyte (452) s. 196-208.
26 --- The holes of Henry Moore. In Arnheim (18) s. 245-255.
27 --- Perceptual and aesthetic aspects of the movement response. In Arnheim (18) s. 74-89.
28 --- Perceptual abstraction and art. In Arnheim (18) s. 27-50.
29 --- Psychological notes on the poetical process. In Arnheim et al. Poets at Work. New York, 1948.
30 --- ve Abraham Klein. Perceptual analysis of a Rorschach card. In Arnheim (18) s. 90--101.
31 Asch, Solomon E. Social psychology. New York, 1952.
32 Ash, Philip. Sensory capacities of infrahuman mammals. Psych. Bull. 1951, cilt 48.
33 Ashton, Dore, ed. Picasso on art. New York, 1972.
34 Attneave, Fred. Multistability in perception. Scient. Amer., Aralık 1971, cilt 225, s.
6J-?2.
35 Bader, Alfred. Geisteskranker oder Kiinstler? Bern, 1972.
36 Badt, Kurt. Einfachheit in der Malerei. In Badt. Kunstthcoretische Versuche. Cologne,
1968.
37 --- Die Farbenlehre Van Goghs. Cologne, 1961.
38 --- Eugene Delacroix' drawings. Oxford, 1946.

39 Bahnsen, Poul. Eine Untersuchung iiber Symmetric und Asymmetric bei visuellen Wahrnehmungen. Zeitschr. Psych. 1928, cilt 108, s. 129-154.

40 Balzac, Honore de. Traité de la vie élégante, suivi de la théorie de la démarche. Paris, 1922.

41 Barlach, Ernst. Aus seinen Briefen. Münih, 1949.

42 Barr, Alfred H., ed. Picasso--40 years of his art. New York, 1939.

43 Bartley, S. Howard ve H. J. Adair. Comparisons of phenomenal distance in photographs of various sizes. Journal Psych. 1959, cilt 47, s. 289-295.

44 Baudelaire, Charles. Oeuvres completes. Paris, 1961.

45 Bazin, Andre. What is cinema? Berkeley ve Los Angeles, 1967.

46 Bender, Lauretta. A visual motor gestalt test and its clinical use. New York, 1938.

47 Bergson, Henri. Le rire. Paris, 1940. (Engl.: Laughter, Gloucester, Mass., n.d.)

48 Berlin, Brent ve Paul Kay. Basic color terms: their universality and evolution. Berkeley ve Los Angeles, 1969.

49 Berliner, Anna. Lectures on visual psychology. Chicago, 1948.

50 Biernson, George. Why did Newton see indigo in the spectrum? Amer. Journal Physics 1972, cilt 40, s. 526-533.

51 Blake, Robert R. ve Glenn V. Ramsay, ed. Perception, an approach to personality. New York, 1951.

52 Blanc, Charles. Grammaire des arts du dessin. Paris, 1870.

53 Blanshard, Frances Bradshaw. Retreat from likeness in the theory of painting. New York, 1945.

54 Boas, Franz. Primitive art. Cambridge, Mass., 1927.

55 Boeck, Wilhelm and Jaime Sabartes. Picasso. New York, 1961.

56 Boring, Edwin G. Sensation and perception in the history of experimental psychology.
New York, 1942.

57 Bornstein, Eli, ed. The oblique in art. Special issue of The Structurist 1969, #9.

58 Bossert, Helmuth Theodor. The art of ancient Crete. Londra, 1937.

59 Bower, T. G. R. The object in the world of the infant. Scicnt. Amer., Ekim 1971, cilt 225, s. 30-38.

60 --- The visual world of infants. Scient. Amer., Aralık 1966, cilt 215, s. 80-92.

61 Bowie, Henry P. On the laws of Japanese painting. New York, 1911.

62 Braque, Georges. Notebook 1917-1947. New York, n.d.

63 Bretz, Rudy. Television cutting technique. Journal Soc. Motion Pict. Engineers 1950,
cilt 54, s. 247-267.

64 Britsch, Gustaf. Theorie der bildenden Kunst. Münih, 1926.

65 Brown. J. F. Ueber geschene Geschwindigkeiten. Psychol. Forschung 1928, cilt 10,

s. 84-101.
66 --- The visual perception of velocity. Psycho!. Forschung 1931, cilt 14, s. 199-232.
67 Bruner, Jerome S. ve David Krech, ed. Perception and personality. Durham, N.C., 1950.
68 Brunswik, Egon. T?e psychology of objective relations. In Marx (298) s. 386-391.
69 Bumm, Mmam Schild. Space in medieval painting and the forerunners of perspective. New York, 1940.
70 Burchartz, Max Albrecht. Gleichnis der Harmonie. Münih, 1949.
71 Buswell, G. Th. How people look at pictures. Chicago, 1935.
72 Carmichael, Leonard, H. P. Hogan, ve A. A. Walter. An experimental study of the effect of language on the reproduction of visually perceived form. Journal Exper. Psych. 1932, cilt 15, s. 73-86.
73 Carpenter, James M. Cezanne and tradition. Art Bull. 1951, cilt 33, s. 174-186.
74 Chandler, Albert R. Beauty and human nature. New York, 1934.
75 Chevreul, Michel Eugene. De Ia loi du contraste simultané, etc. Paris, 1899. (Engl.: Pnnciple of harmony and contrasts of color. New York, 1967.)
76 Clark, Arthur B. The child's attitude towards perspective problems. Studies in Education 1897, cilt 1.
77 Claudius, Matthias. Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten. Dresden, 1938.
78 Cocteau, Jean. Le rappel à l'ordre. Paris, 1918.
79 --- La difficuté d'être. Monaco. 1957. (Engl.: Difficulty of being. New York. 1967.)
80 Cohen, Moms R. ve Ernest Nagel. An introduction to logic and scientific method. New York, 1934.
81 Coomaraswamy, Ananda K. Why exhibit works of art? Londra, 1943· (Amer. ed.: Christian and oriental philosophy of art. New York, 1957.)
82 --- Figures of speech or figures of thought? Londra, 1946.
83 Cooper, Douglas. Paul Klee. Harmondsworth, 1949.
84 --- Pablo Picasso: Les Dejeuners. New York, 1963.
85 Corballis, Michael C. ve Ivan L. Beale. On telling left from right. Scient. Amer., Mart 1971, cilt 224, s. 96-104.
86 --- Bilateral symmetry and behavior. Psych. Review 1970, cilt 77, s. 451-464.
87 Cott, Hugh B. Animal form in relation to appearance. In Whyte (452) s. 121-156.
88 Courant, Richard ve Herbert Robbins. What s i mathematics? New York, 1951.
89 Coutuner, Mane-Alam. Se garder libre. Paris. 1962.
90 Darwin, Charles. İnsanda ve Hayvanlarda Dyguların İfade Edilmesi (çev. Bahar Kılıç, Alfa Yayınları, 2021).
91 Dean, Alexander. Fundamentals of play directing. New York, 1946.
92 Delacroix, Eugene. Mein Tagebuch. Berlin, 1918.
93 --- Oeuvres litteraires. Paris, 1923.

94 --- Journal. Paris, 1950. (Engl.: The journal of E. D., New York, 1937.)
95 Dennis, Wayne, ed. Readings in general psychology. New York, 1950.
96 Dinnerstein, Dorothy ve Michael Wertheimer. Some determinants of phenomenal overlapping. Amer. Journal Psych. 1957, cilt 70, s. 21-37.
97 Driver, S. R. The book of Genesis. Londra, 1926.
98 Duncan, David Douglas. Picasso's Picassos. New York, n.d.
99 Duncker, Karl. Ueber induzierte Bewegung. Psychol. Forschung 1929, cilt 12, s. 180-259.
100 --- Induced motion. In Ellis (104) s. 161-172.
101 Duthuit, Georges. The fauvist painters. New York, 1950.
102 Ehrenfels, Christian von. Ueber Gestaltqualitaten. In Weinhandl (436) s. 11-43.
103 Eliot, T. S. Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiirler (çev. Suphi Aytimur, Adam Yayınları, 1990).
104 Ellis, Willis D., ed. A source book of gestalt psychology. New York, 1939.
105 Eng, Helga. The psychology of children's drawings. New York, 1931.
106 Evans, C. R. ve A. D. J. Robertson, ed. Brain physiology and psychology. Berkeley ve Los Angeles, 1966.
107 Everhart, Thomas E. ve Thomas L. Hayes. The scanning electron microscope. Scient. Amer., Ocak 1972, cilt 226, s. 55-69.
108 Farnham-Diggory, Sylvia, ed. Information processing in children. New York, 1972.
109 Fenollosa, Ernest Francisco. The Chinese written characters as a medium for poetry. Londra, 1936.
110 Féré, Charles. Sensation et mouvement. Paris, 1900.
111 Fiedler, Konrad. Vom Wesen der Kunst. Münih, 1942.
112 Fink, Daniel A. Vermeer's use of the camera obscura. Art Bull. 1971, cilt 53, s. 493-505.
113 Firestone, G. The sleeping Christ child in Italian Renaissance representations of the Madonna. Marsyas 1942, cilt 2, s. 43-62.
114 Fischer, Theodor. Vortrage iiber Proportionen. Berlin, 1955.
115 Fleming, William. The element of motion in Baroque art and music. Journal Aesth. Art Crit. 1946, cilt 5, s. 121-128.
116 Focillon, Henri. Vie des formes. Paris, 1939. (Engl.: Life of forms in art. New York, n.d.)
117 Freeman, Ellis. Principles of general psychology. New York, 1939.
118 Freud, Sigmund. Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd (çev. Ali Nahit Babaoğlu, Metis Yayınları, 2019).
119 --- Leonardo da Vinci. New York, 1932.
120 --- The relation of the poet to daydreaming. In Freud, Collected Papers, cilt 4. Londra, 1949.

121 Frey, Dagobert. Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Darmstadt, 1970.

122 Friedlander, Max J. Von Kunst und Kennerschaft. Berlin, 1957· (Engl.: On art and connoisseurship. Los Angeles, n.d.)

123 Fritsch, Vilma. Links und rechts in Wissenschaft und Leben. Stuttgart, 1964. (Engl.: Left and right in science and life. Londra, 1968.)

124 Fromentin, Eugene. Les maltres d'autrefois. Vienna, n.d. (Engl.: The masters of past time. New York, 1948.)

125 Fuchs, Wilhelm. On transparency. In Ellis (104) s. 89-103.

126 Gaffron, Mercedes. Right and left in pictures. Art Quarterly 1950. cilt 13, s. 312-313.

127 --- Die Radierungen Rembrandts. Mainz, 1950.

128 Gallatin, A. E., ed. Of art. New York, 1945.

129 Calton, Francis. Inquiries into human faculty. New York, 1908.

130 Gardner, Martin. Of optical illusions, etc. Scient. Amer., Mayıs 1970, cilt 222, s. 124-127.

131 Gazzaniga, Michael S. The split brain in man. Scient. Amer., Ağustos. 1967, cilt 217, s. 24-29.

132 Gehrcke, E. ve E. Lau. Ueber Erscheinungen beim Sehen kontinuierlicher Helligkeitsverteilungen. Zeitschr. Sinnesphysiol. 1922, cilt 531 s. 174-178.

133 Gelb, Adhemar. Zur medizinischen Psychologie und philosophischen Anthropologie. Acta Psychol. 1937, cilt 3, s. 193-271.

134 Gelb, Adhemar and Kurt Goldstein. Analysis of a case of figural blindness. In Ellis (104) s. 315-325.

135 Gellermann, Louis W. Form discrimination in chimpanzees and two-year-old children. Psycho!. Seminary and Journal Genet. Psych. 1933, cilt 42, s. 2-27.

136 Geschwind, Norman. Language and the brain. Scient. Amer., Nisan 1972, cilt 226, s. 76-83.

137 Geschwind, Norman. The organization of language and the brain. Science 1970, cilt 170, s.· 940-944.

138 Gesell, Arnold. Infant vision. Scient. Amer., Şubat 1950, cilt 182, s. 20-22.

139 Ghent, Lila. Recognition by children of realistic figures, etc. Canad. Journal Psych. 1960, cilt 14, s. 249-256.

140 Gibson, Eleanor J. ve Richard D. Walk. The "visual cliff." Scient. Amer., Nisan 1960, cilt 202, s. 64-71.

141 Gibson, James J. Motion picture testing and research. Report #7. U. S. Army Air. forces Aviation Psych. Program. Washington, D.C., 1947.

142 --- Adaptation, aftereffect, and contrast, etc. Journal Exper. Psych. 1933, cilt 16, s. 1-31.

143 --- The perception of the visual world. Boston, 1950.

144 --- What is a form? Psychol. Review 19511 cilt 58, s. 403-412.

145 --- What gives rise to the perception of motion? Psychol. Review 1968, cilt 75, s. 335-346.

146 --- et al. The change from visible to invisible. Perception and Psychophysics 1969, cilt 5, s. 113-116.

147 --- and Doris Robinson. Orientation in visual perception. Psychol. Monogr. 1935, cilt 46, #6, s. 39-47.

148 Giedion, Siegfried. ·The eternal present, vol. I: The beginnings of art. New York, 1962.

149 Gilinsky, Alberta S. Perceived size and distance in visual space. Psychol. Review 1951, cilt 58, s. 460-482.

150 Gilmore, C. P. The scanning electron microscope. New York, 1972.

151 Goethe, Johann Wolfgang von. Renk Öğretisi (çev. İlknur Aka, Kırmızı Yayınları, 2020).

152 Goldhamer, H. The influence of area, position, and brightness in visual perception of a reversible configuration. Amer. Journal of Psych. 1934, cilt 46, s. 189-206.

153 Goldmeier, Erich. Progressive changes in memory traces. Amer. Journal Psych, 1941, cilt 54, s. 490-503.

154 Goldstein, Kurt. Some experimental observations concerning the influence of colors on the function of the organism. Occup. Therapy and Rehabil. 1942, cilt 21, s. 147-151.

155 Golomb, Claire. Evolution of the human figure in a three-dimensional medium. Developm. Psych. 1972, cilt 6, s. 385-391.

156 Gombrich, E. H. Sanatın Öyküsü (çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, 2022).

157 --- Sanat ve Yanılsama (çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, 2015).

158 --- Meditations on a hobby horse. In Whyte (452) s. 209-222.

159 Goodenough, Florence L. Measurement of intelligence by drawings. Yonkers, N.Y., 1926.

160 Goodman, Nelson. Languages of art. Indianapolis, Ind., 1968.

161 Goodnow, Jacqueline J. Rules and repertoires, rituals and tricks of the trade, etc. In Farnham-Diggory (108).

162 Gottschaldt, Kurt. Gestalt factors and repetition. In Ellis (104) s. 109-122.

163 Goude, Gunnar and Inga Hjortzberg. An experimental provning, etc. University of Stockholm, 1967.

164 Gowing, Lawrence. Turner: imagination and reality. New York, 1966.

165 Graves, Maitland. Design judgment test. New York, 1946.

166 Greek painting. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1944·

167 Greenough, Horatio. Form and function. Berkeley ve Los Angeles, 1947.

168 Gregory, C. C. L. Shape and distance considered by an astronomer. In Whyte (452) s. 23-42.

169 Guiffrey, Jean, ed. Le voyage de Eugene Delacroix au Maroc. Pans, 1913.

170 Haber, R. N. Eidetic images. Scient. Amer., Nisan 1969, cilt. 220, s. 36-44.

171 Hanawalt, Nelson Gilbert. Memory traces for figures m recall and recognition. Archives Psych. 1937, #26.

172 Harris, Dale. Children's drawings. New York, 1963.

173 Hartmann, George W. ve William R. Sickles. The theory of order. Psychol. Review 1942, cilt. 49, s. 403-421.

174 Hastings, James, ed. Encyclopedia of religion and ethics. New York, 1916.

175 Hastorf, A. H. The infiuence of suggestion on the relat1onsh1p between stimulus size and perceived distance. Journal Psych. 1950, cilt 29, s. 195-217.

176 Hayter, Stanley William. The convention of line. Magazine of Art 1945, cilt 38, s. 92-95.

177 Hebb. D. 0. The organization of behavior. New York, 1949.

178 ---and Esme N. Poord. Errors of visual recognition and the nature of the trace. Journal Expc:r. Psych. 1945, s. 335-348.

179 Heider, Fritz and Marianne Simmel. An experimental study of apparent behavior. Amer.Journal of Psych. 1944, cilt 57, s. 243-259.

180 Helmholtz, Hermann von. Popular scientific lectures. New York, 1962.

181 --- Handbuch der physiologischen Optik. Hamburg, 1910. (Engl.: Treatise on physiological optics. New York, 1962).

182 --- On Goethe's scientific researches. In Helmholtz (180) s. 1-21.

183 Helson, Harry. Adaptation-level as frame of reference for prediction, etc. Amer. Journal Psych. 1947, cilt. 60. s. 1-29.

184 --- Adaptation-level theory. New York, 1964.

185 --- Fundamental problems in color vision. Journal Exper. Psych. 1938, cilt 23, s. 439-476.

186 Hempel, Eberhard. Francesco Borromini. Viyana, 1924.

187 Hempstead, L. The perception of visual form. Amer. Journal Psych. 1900, cilt. 12, s. 185-192.

188 Henle, Mary, ed. Documents of gestalt psychology. Berkeley ve Los Angeles, 1961.

189 Herbert, Robert L. Modern artists on art. Englewood Cliffs, N.J. 1964.

190 Hering, Ewald. Outlines of a theory of the light sense. Cambridge, Mass., 1964.

191 Hertz, Mathilde. Figural perception in the jay bird. In Ellis (104) s. 238-252.

192 Hildebrand, Adolf. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Baden-Baden 1961. (Engl.: The problem of form. New York, 1907.)

193 Hiler, Hilaire. Some associative aspects of color. Journal Acsth. An Crit. 1946, cilt 4, s. 203-217.

194 Hochberg, Carol Barnes and Julian E. Hochberg. Familiar size and the perception of depth. Journal Psych. 1952, cilt 34, s. 107-114.

195 Hochberg, Julian. The psychophysics of pictorial perception. Audio-Visual Commun. Review, Eylül/Ekim 1962, cilt 10, s. 22-54.

196 --- and Virginia Brooks. Pictorial recognition as an unlearned ability. Amer. Journal Psych. 1962, cilt 75, s. 624-628.

197 --- and Edward McAlister. A quantitative approach to figural "goodness." Journal Exper. Psych. 1953, s. 361-364.

198 Holzel, Adolf. Ueber kiinstlerische Ausdrucksmittel. Kunst fiir Alic:, 15 Aralık 1904.

199 Hogarth, William. The analysis of beauty. New York, 1955.

200 Holt, Elizabeth Gilmore, ed. Literary sources of art history. Princeton, N.J., 1947.

201 Hornbostel, Erich Maria von. The unity of the senses. In Ellis (104) s. 210-216.

202 Horner, W. G. On the properties of the Daedaleum, a new instrument of optical illusion. London and Edinburgh Philos. Magazine and Journal of Science 1834, cilt 4, s. 36-41.

203 Hubel, D. H. ve T. N. Wiesel. Receptive fields of single neurones in the cat's striate cortex. In Evans and Robertson (106) s. 129-150.

204 Hungerland, Helmut. Consistency as a criterion in art criticism. Journal Aesth. Art Crit. 1948, cilt 7, s. 93-112.

205 Itten, Johannes. The art of color. New York, 1961.

206 Ivins, William M. On the rationalization of sight. Metropolitan Museum of Art Papers, #8. New York, 1938.

207 Jacobson, Egbert. Basic color. Chicago, 1948.

208 James, WiUiam. The principles of psychology. New York, 1950.

209 Jameson, Dorothea ve Leo M. Hurvich. Prom contrast to assimilation: in art and in the eye. Baskıda.

210 Janis, Harriet ve Sidney. Picasso-the recent years, 1939-1946. Garden City, N.Y., 1946.

211 Jonas, Hans. The phenomenon of life. New York, 1966.

212 Julesz, Bela. Foundations of cyclopean perception. Chicago, 1971.

213 Jung, Carl Gustav. The integration of the personality. New York, 1939.

214 --- Modern man in search of a soul. Londra, 1947.

215 Justi, Carl. Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig, 1923.

216 Kahnweiler, Daniel-Henry. Juan Gris, his life and work. New York, 1947·

217 --- Klee. Paris, 1950.

218 Kainz, Friedrich. Gestaltgesetzlichkeit und Ornamententwicklung. Zeitschr. angew. Psych. 1927, cilt 28, s. 267-327.

219 Kandinsky, Wassily. Punkt und Lioie zur Flache. Münih, 1926.

220 --- Sanatta Ruhsallık Üzerine (çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayınları, 2020).
221 --- Rückblick. Baden-Baden, 1955. (Engl.: Reminiscences. In Herbert (189) s. 19-44).
222 Kanizsa, Gaetano. Condizioni ed effetti della trasparenza fenomenica. Rivista Psicol. 1955, cilt 49.
223 --- and Giorgio Tampieri. Nuove osservazioni sull'orientamcnto retinico cd ambientale. In Kanizsa (224) s. 49-68.
224 --- and Giovanni Vicario, eds. Ricerche sperimcntali sulla percezione. Trieste, 1968.
225 Katz, Daniel et al. Public opinion and propaganda. New York, 1954.
226 Katz, David. Gestalt psychology. New York, 1950.
227 --- The world of color. Londra, 1935.
228 --- Ein Beitrag zur Kenntnis der Kinderzcichnungen. Zeitschr. Psych. 1906, cilt 41, s. 241-256.
229 --- and G. Rcvcsz. Experimentclle Studien zur vergleichenden Psychologie. Zeitschr. angew. Psych. 1921, cilt 18, s. 307-320.
230 Kellogg, Rhoda. Analyzing children's art. Palo Alto, Calif., 1969.
231 Kennedy, John M. Icons and information. In Olson (331).
232 Kepcs, Gyorgy. Language of vision. Chicago, 1944.
233 Kern, Guido Joseph. Die Anfiinge der zentralperspcktivischen Konstruktion in der italicnischcn Malerci des 14. Jahrhunderts. Mitt. Kunsthist. Inst. Florence 1912. cilt 2, s. 39-65.
234 --- Die Grundziigc der linearpcrspektivischen Darstellung, etc. Leipzig, 1904.
235 Kerr, Madeline. Children's drawings of houses. Brit. Journal Med. Psych. 1936, cilt 16, s. 206ff.
236 Kerschenstciner, Georg. Die Entwicklung dcr zeichncrischen Begabung. Münih, 1905.
237 Klages, Ludwig. Handschrift und Charakter. Leipzig, t923.
238 Klee, Paul. The thinking eye. New York.
239 Kleist, Heinrich von. Essay on the puppet theatre. Partisan Review, Ocak-Şubat 1947, s. 67-72.
240 Köhler, Wolfgang. Selected papers. New York, l971.
241 --- Gestalt psychology. New York, 1947.
242 --- Dynamics in psychology. New York, 1940.
243 --- The place of value in a world of facts. New York, 1938.
244 --- The mentality of apes. New York, l931.
245 --- Psychological remarks o n some questions of anthropology. In Kohler (240) s. 376-397.
246 --- Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationaren Zustand. Braunschwcig, 1920.

247 --- and David A. Emery. Figural aftereffects in the third dimension of visual space. Amer. Journal Psych. 1947, cilt 60, s. l59-201.
248 --- and Richard Held. The cortical correlate of pattern vision. Science 1949, cilt 110, s. 414-419.
249 --- and Hans Wallach. Figural aftereffects. Proc. Amer. Philos. Soc. 1944, cilt 88, #4, s. 269-357.
250 Koffka, Kurt. Principles of gestalt psychology. New York, 1935.
251 --- The growth of the mind. New York, t924.
252 --- Some problems of space perception. In Murchison (320) s. 161-187.
253 Kohler, lvo. Experiments with goggles. Scient. Amer., Mayıs 1962, cilt 206, s. 63-72.
254 Kopfermann, Hertha. Psychologische Untersuchungen über die Wirkung zwcidimensionalcr Darstcllungen, etc. Psychol. Forschung 1930, cilt 13, s. 292-364.
255 Krech, David ve Richard Crutchfield. Theory and problems of social psychology. New York, 1948.
256 Kreitler, Hans ve Shulamith. Psychology of the arts. Durham, N.C., 1972.
257 Kretschmer, Ernst. Korperbau und Charakter. Berlin, 1936. (Engl.: Physique and character. New York, 1936.)
258 Kühn; Herbert. Die Kunst der Primitiven. Münih, 1923.
259 La Meri. The gesture language of the Hindu dance. New York, l964.
260 Lange, Julius. Die Darstellung des Mcnschen in der iilteren griechischen Kunst. Strasbourg, 1899.
261 Langfeld, Herbert Sidney. The aesthetic attitude. New York, 1920.
262 Laporte, Paul M. The space-time concept in the work of Picasso. Magazine of Art, Ocak 1948, s. 26-32.
263 Lauenstein, Lotte. Ueber raumliche Wirkung von Licht und Schatten. Psychol. Forschung 1938, cilt 22, s. 267-319.
264 Lawrence, Merle. Studies in human behavior. Princeton, N.J., 1949.
265 Lecomte du Noüy, Pierre. Biological time. New York, 1937.
266 Lettvin, J. Y. et al. What the frog's eye tells the frog's brain. In Evans and Robertson (106) s. 95-122.
267 Levertov, Denise. The sorrow dance. New York, 1963.
268 Levinstein, Siegfried. Kinderzcichnungen bis zum vierzehnten Lebensjahr. Leipzig, 1905.
269 Levy-Bruhl, Lucien. How natives think. New York, n.d.
270 --- The "soul" of the primitive. Chicago, 1971.
271 Lewin, Kurt. Ueber die Umkehrung der Raumlage, etc. Psychol. Forschung 1923, cilt 3, s. 210-261.
272 --- Defining the "field at a given time". In Lewin, Field theory in social science, s. 43-59. New York, 1951.

273 Liebmann, Susanne. Ueber das Vcrhaltcn farbiger Formen bei Helligkeitsgleichhcit, etc. Psychol. Forschung 1927, cilt 9, s. 300-353.

274 Liesegang, P. Zahlen und Quellen zur Geschichte der Projektionskunst, etc. Berlin, 1926.

275 Lindemann, Erich. Gamma movement. In Ellis (104) s. 173-181.

276 Lindsay, Kenneth and Bernard Huppe. Meaning and method in Brueghel's painting. Journal Aesth. Art Crit., Mart 1956, cilt 14, s. 376-386.

277 Lipps, Theodor. Acsthetische Einfiihlung. Zcitschr. Psych. Physiol. Sinnesorgane 1900, cilt 22, s. 415-450.

278 --- Aesthctik. In Lipps et al., Systematischc Philosophic, Berlin, 1907.

279 Loran, Erle. Cezanne's composition. Berkeley ve Los Angeles, 1943.

280 Lord, James. A Giacometti portrait. New York, n.d.

281 Lorenz, K. Z. The role of gestalt perception in animal and human behavior. In Whyte (452) s. 157-178.

282 Lowenfeld, Viktor. The nature of creative activity. New York, 1939.

283 --- Tests for visual and haptic attitudes. Amer. Journal Psych. 1945, cilt 58, s. 100-111.

284 --- Creative and mental growth. New York, 1947.

285 Lowy, Emanuel. Die Naturwiedergabe in der alteren griechischen Kunst. Roma, 1900.

286 Luneburg, Rudolf K. Mathematical analysis of binocular vision. Princeton, N.J., 1947.

287 Luquet, Georges Henri. Les bonhommes tetards dans le dessin enfantin. Journal de Psych. 1920, cilt 27, s. 684ff.

288 Luria, A. R. Speech and the regulation of normal and abnormal behavior. New York, 1961.

289 Lyons, John. Introduction to theoretical linguistics. Cambridge, Eng., 1968.

290 McCandless, Stanley. A method of lighting the stage. New York, 1939.

291 MacCurdy, Edward, ed. The notebooks of Leonardo da Vinci. New York, n.d.

292 Mach, Ernst. Popular scientific lectures. Chicago, 1910.

293 --- Die Analyse der Empfindungen. Jena, 1911. (Engl.: Analysis of sensations. New York, 1959.)

294 Macleod, Robert Brodie. An experimental investigation of brightness constancy. Archives Psych. 1932, #135.

295 --- The effects of artificial penumbrae, etc. Miscellanea Psychologica, Albert Michotte. Louvain, 1947.

296 MacNichol, Edward F., Jr. Three-pigment colorvision. Scient. Amer., Aralık 1964, cilt 211, s. 48-56.

297 Martin, J.L., Ben Nicholson ve N. Gabo, ed. Circle. Intern. survey of constructive art. Londra, 1937.

298 Marx, Melvin H., ed. Psychological theory. New York, 1951.

299 Master bronzes. Albright Gallery, Buffalo, N.Y., 1973.

300 Matisse, Henri. Catalogue of Philadelphia Museum of Art, 1948.

301 May, Renato. II linguaggio del film. Milan, 1947.

302 Merleau-Ponty, Maurice. Algının Fenomenolojisi (çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu, İthaki Yayınları, 2017).

303 Metelli, Fabio. Zur Theorie der optischen Bewegungswahrnehmung. In Reports on the 24th Congress of the Deutsche Gesellschaft fiir Psych. Gottingen, l965, s. 85-91.

304 --- Zur Analyse der phanomenalen Durchsichtigkeitserscheinungen. In Mühlher and Fischl (317) s. 285-304.

305 Metzger, Wolfgang. Beobachtungen iiber phanomenale Identitat. Psychol. Forschung 1934, cilt 19, s. l-60.

306 --- ed. Handbuch der Psychologie. Gottingen, 1966.

307 Michotte, Albert. La perception de la causalite. Louvain, 1946.

308 --- Causalitc, permanence et realite phcnomenales. Louvain, l962.

309 Minguzzi, Gian Franco. Sulla validita della distinzione fra percezione di nessi causali, etc. In Kanizsa and Vicario (224) s. 161-196.

310 Mock, Elizabeth ve J. M. Richards. An introduction to modern architecture. New York, 1947.

3II Moholy.Nagy, Laszlo. The new vision. New York, 1947.

312 Mondrian, Pict. Plastic art and pure plastic art. New York, 1945.

313 Morgan, Clifford T. Some structural factors in perception. In Blake and Ramsay (51) s. 25-55.

314 Morinaga, Shiro et al. Dominance of main direction in apparent transparency. Japan. Psychol. Research l962, cilt 4, s. 113-118.

315 Morin-Jean. Le dessin des animaux en Grece d'apres les vases peints. Paris, 1911.

316 Morris, Desmond. The biology of art. Londra, l962.

317 Mühlher, Robert and Johann Fischl, eds. Gestalt und Wirklichkeit. Berlin, l967.

318 Munitz, Milton K. Theories of the universe. New York, 1957.

319 Munsell, Albert H. A grammar of color. New York, 1969.

320 Murchison, Carl, ed. Psychologies of 1930. Worcester, Mass., 1930.

321 Musatti, Cesare L. Forma e assimilazione. Archivio italiano di psicologia 1931, cilt 9, s. 61-156.

322 Muther, Richard. Geschichte der Malerei. Berlin, 1912.

323 Muybndge, Eadweard. The human figure in motion. New York, 1955.

324 Nemerov, Howard. Gnomes and occasions. Chicago, 1973.

325 Newman, Edwin B. Versuche iiber das Gamma-Phanomen. Psychol. Forschung 1934, cilt 19, s. l02-121.

326 Newton, Sir Isaac. Mathematical principles. Berkeley, Calif., 1934.

327 Nijinsky, Vaslav F. Nijinsky'nin Günlüğü (çev. Orçun Türkay, YKY, 2006).

328 Novotny, Fritz. Cezanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Viyana, 1938.

329 O'Connor, Francis V. Jackson Pollock. New York, l967.

330 Ogden, Robert Morris. The psychology of art. New York, 1938.

331 Olson, David R., ed. Communication, media, and education. 73rd Yearbook of the Nat. Soc. for the Study of Education. Chicago. Baskıda.

332 --- Cognitive development. New York, 1970.

333 --- and Susan M. Pagliuso, ed. From perceiving to performing. Ontario Journal of Educational Research l968, cilt 10, #3.

334 Oppé, A. Paul. Right and left in Raphael's cartoons. Journal Warburg and Courtauld Inst. 1944, cilt l, s. 82-94.

335 Oppenheimer, Erika. Optische Versuche iiber Ruhe und Bewegung. Psychol. Forschung 1935, cilt 20, s. 2-46.

336 Osborne, Harold. The art of appreciation. Londra, 1970.

337 Oyama, Tadasu. Figure-ground dominance, etc. Journal Exper. Psych. 1950, cilt 60, s. 299-305.

338 Oyama, Tadasu ve Jun-Ichi Nakahara. The effects of lightness, hue, and area upon apparent transparency. Japonya. Journal Psych. 1960, cilt 31, s. 35-48.

339 Panofsky, Erich. Idea. Studien Bibi. Warburg. Leipzig, 1924. (Engl.: Idea. Columbia, S.C., l968.)

340 --- Perspektif, Simgesel Bir Biçim (çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, 2013).

341 Panofsky, Erwin ve Fritz Saxl. Melencolia I. Studien Bibi. Warburg. Leipzig, 1923.

342 Parsons, John Herbert. An introduction to the study of colour vision. Cambridge, Eng., 1924.

343 Pelt, John Vedenburgh van. The essentials of composition as applied to art. New York, 1913.

344 Pennington, Keith S. Advances in holography. Scient. Amer., Şubat 1968, cilt 218, s. 40-48.

345 Perrot, Georges ve Charles Chipiez. A history of art in Chaldaea and Assyria. Londra, 1884.

346 Pevsner, Nikolaus. An outline of European architecture. Baltimore, 1943.

347 Philostratus. Imagines. Loeb Class. Libr. #z56. Cambridge, Mass., n.d.

348 Piaget, Jean. Genetic epistemology. Columbia Forum, Güz 1969, cilt 12, s. 4-11.

349 --- Six psychological studies. New York, 1968.

350 --- and Barbel Inhelder. La representation de l'espace chez l'enfant. Paris, 1948. (Engl.: The child's conception of space. New York, 1967.)

351 --- La representation du monde chez l'enfant. Paris, 1926. (Engl.: The child's conception of the world. New York, 1929.)

352 Pirandello, Luigi. Quaderni di Serafino Gubbio, operatore. Floransa, 1925.

353 Piston, Walter. Harmony. New York, 1941.

354 Pratt, Carroll C. The role of past experience in visual perception. Journal Psych. 1950, cilt 30, s. 85-107.

355 Pressey, Sidney L. The influence of color upon mental and motor efficiency. Arner. Journal Psych. 1921, cilt 32, s. 326-356.

356 Pulfer, Ethel D. Studies in symmetry. Psychol. Monogr. 1903, cilt 4, s. 467-539.

357 Pulver, Max. Symbolik der Handschrift. Zurich, 1931

358 Radin, Max. Music and medicine among primitive peoples. In Schullian and Schoen (393) s. 3-24.

359 Rapaport, David and Roy Schaefer. Manual of diagnostic psychological testing. Publ. Josiah Macy, Jr. Foundation. New York, 1946.

360 Rathe, Kurt. Die Ausdrucksfunktion extrem verkiirzter Figuren. Londra, 1938.

361 Ratoosh, P. On interposition as a cue for the perception of distance. Proc. Nat. Acad. Sciences, 1949, cilt 35, #5, s. 257-259.

362 Rausch, Edwin. Struktur und Metrik figural-optischer Wahrnehmung. Frankfurt a.M., 1952.

363 --- Zur Phanomenologie figural-0ptischer Dynamik. Psychol. Forschung 1950, cilt 23, s. 185-222.

364 --- Das Eigenschaftsproblem in der Gestalttheorie der Wahrnehrnung. In Metzger (306) cilt 1, s. 866-953.

365 Read, Herbert. Education through art. New York, 1945.

366 Reinach, Salomon. La representation du galop clans l'art ancien et moderne. Revue Archeologique 1900-1901, cilt 36, s. 217-251, 441-450; cilt 37, s. 244-259; cilt 38, s. 27-45, 224-244; cilt 39, s. 1-11.

367 Reisz, Karel. The technique of film editing. Londra, 1953.

368 Reitman, Francis. Psychotic art. New York, 1951.

369 Rewald, John. Odilon Redon. In Redon, Moreau, Bresdin. Museum of Modern Art. New York, 1961.

370 Rice, Charlotte. The orientation of plane figures as a factor in their perception by children. Child Devel. 1930, cilt 1, s. 111-143.

371 Richter, Manfred. Grundriss der Farbenlehre der Gegenwart. Dresden, 1940.

372 Riegl, Alois. Barockkunst in Rom. Viyana, 1923.

373 Rodin, Auguste. L'art. Paris, 195r. (Engl.: On art and artists. New York, n.d.)

374 Roman, Klara G. Handwriting, a key to personality. New York, 1952.

375 Rorschach, Hermann. Psychodiagnostics. New York, 1942.

376 Ross, Denman W. A theory of pure design. New York, 1933.

377 Rubin, Edgar. Visuell wahrgenommene Figuren. Copenhagen, r921.
378 --- Visuell wahrgenommene wirkliche Bewegungen. Zeitschr. Psychologie 1927, cilt 103, s. 384-392.
379 Rudrauf, Lucien. L'annonciation. Etude d'un theme plastique et de ses variations en peinture et en sculpture. Paris, 1943. (Engl. summary in Journal Aesth. Art Crit. 1949, cilt 7, s. 325-354.)
380 Runge, Philipp Otto. Farbenkugel. Hamburg, 1810.
381 Rupp, Hans. Ueber optische Analyse. Psychol. Forschung 1923, cilt 4, s. 262-300.
382 Rushton, W. A. H. Visual pigments in man. Scient. Amer., Nov. 1962, cilt 207, s. 120-132.
383 Ruskin, John. The elements of drawing in three letters to beginners. New York, 1889.
384 Schachtel, Ernest G. On color and affect. Psychiatry 1943, cilt 6, s. 393-409.
385 --- Projection and its relation to character attitudes, etc. Psychiatry 1950, cilt 13, s. 69-100.
386 Schiifer, Heinrich. Von agyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. Leipzig, 1922.
387 Schafer, Heinrich. Grundlagen der agyptischen Rundbildnerei, etc. Leipzig, 1923.
388 Schaefer-Simmern, Henry. The unfolding of artistic activity. Berkeley and Los Angeles, 1948.
389 Schapiro, Meyer. On a painting of Van Gogh. View, Güz 1946, s. 9-14.
390 --- Rendering of nature in early Greek art. The Arts 1925, cilt 8, s. 170-172.
391 Schonberg, Arnold. Harmonielehre. Leipzig, 19II. (Engl.: Theory of harmony. New York, 1948.)
392 Schane, Wolfgang. Ueber das Licht in der Malerei. Berlin, 1954·
393 Schullian, Dorothy M. ve Max Schoen. Music and medicine. New York, 1948.
394 Senden, M. von. Raum- und Gestaltauffassung bei operierten Blindgeborenen, etc. Leipzig, 1932.
395 Segall, Marshall H. et al. The influence of culture on visual perception. Indianapolis, Ind., 1966.
396 Selz, Peter. Alberto Giacometti. New York, 1965.
397 Seymour, Charles, Jr. Dark chamber and light-filled room: Vermeer and the camera obscura. Art Bull. 1964, cilt 46, s. 323-332.
398 Shahn, Ben. The shape of content. Cambridge, Mass., 1957.
399 Shawn, Ted. Fundamentals of a dance education. New York, 1937.
400 Sherrington, Charles. Man on his nature. New York, 1941.
401 Sickles, William R. Psycho-geometry of order. Psychol. Review 1944, cilt 51, s. 189-199.
402 Skira, Albert, ed. History of modern painting from Picasso to Surrealism. Cenevre,

1950.
403 Spears, William C. Assessment of visual preference and discrimination in the fourmonth-0ld infant. Journal Compar. Physiol. Psych. 1964, cilt 57, s. 381-386.
404 Spengler, Oswald. Batının Çöküşü (çev. Nuray Sengebli, Dergah Yayınları, 1997).
405 Spitz, Rene A. The smiling response. Genetic Psych. Monogr. 1946, cilt 34, s. 57-125.
406 Spottiswoode, Raymond. Film and its technique. Berkeley ve Los Angeles, 1951.
407 Stein, Gertrude. Picasso (çev. Kaya Özsezgin, Dedalus Kitap, 2017).
408 Stern, William. Ueber verlagerte Raumformen. Zeitschr. ang. Psych. 1909, cilt 2, s. 498-526.
409 Storck, Karl, ed. Mozarts Briefe. Elberfeld, n.d.
410 Stratton, George M. Vision without inversion of the retinal image. Psychol. Review 1896, cilt 4, s. 342-351, 466-471. Yeniden basımı: Dennis (95) s. 24-40.
411 Sutherland, Ivan E. Computer displays. Scient. Amer., Haziran 1970, cilt 222, s. 57-81.
412 Teevan, Richard C. ve Robert C. Birney, ed. Color vision. Princeton, N.J., 1961.
413 Terman, Lewis M. ve Maud A. Merrill. Measuring intelligence. Boston, 1937·
414 Ternus, Josef. The problem of phenomenal identity. In Ellis (104) s. 149-160.
415 Teuber, Hans-Lukas. Perception. In J. Field et al. Handbook of Physiology, Section I, Neurophysiology, cilt 3, bölüm 65, a. 1595-1668. Washington, D.C., 1960.
416 Thomas, E. Llewellyn. Movements of the eye. Scient. Amer., Ağustos 1968, cilt 219, s. 88-95.
417 Thompson, D'Arcy. On growth and form. Cambridge, Eng., 1969.
418 Thouless, Robert H. Phenomenal regression to the real object. Brit. Journal of Psych. 1931, cilt 21, s. 339-359·
419 --- A racial difference in perception. Journal Soc. Psych. 1933, cilt 4, s. 330-339.
420 Tinbcrgen, Niko. The study of instinct. Oxford, 1951.
421 Torroja, Eduardo. Philosophy of structures. Berkeley ve Los Angeles, 1967.
422 Turhan, Muntaz. Ueber raumliche Wirkungen von Helligkeitsgefallen. Psychol. Forschung 1937, cilt 21, s. 1-49.
423 Valery, Paul. Variere V. Paris, 1945·
424 Yan der Meer, Hendrika Christina. Die Links-Rechts-Polarisation des phänomenalen Raumcs. Groningen, 1958.
425 Vasari, Giorgio. Vasari on technique. Londra, 1907.
426 Venturi, Lionello. II gusto dei primitivi. Bologna, 1926.
427 Vicario, Giovanni. II metodo dello smistamento nello studio della preferenza formacolore. In Kanizsa (224) s. 241-296.
428 Vitruvius Pollio. The ten books of architecture. New York, 1960.
429 Waddington, C. H. The character of biological form. In Whyte (452) s. 43-52.

430 Wallach, Hans. Brightness constancy and the nature of achromatic colors. In Henle (188) s. 109-125.

431 --- and Alice Galloway. The constancy of colored objects in colored illumination. Journal Exper. Psych. 1946, cilt 36, s. 119-126.

432 --- and D. N. O'Connell. The kinetic depth effect. In Henle (188) s. 126-145.

433 Wapner, S. et al. Experiments on sensory-tonic field theory of perception. Journal Exper. Psych. 1951, cilt 42, s. 341-345.

434 Weber, Christian 0. Homeostasis and servo-mechanisms for what? Psychol. Review 1949, cilt 56, s. 234-239.

435 Webster, J. Carson. The technique of impressionism. College Art Journal, Kasım 1944, cilt 4, s. 3-22.

436 Weinhandl, Ferdinand, ed. Gestalthaftes Sehen. Darmstadt, 1960.

437 Weiss, Paul A. One plus one does not equal two. In G. C. Quarton, ed., The Neurosciences. New York, 1967.

438 Weizsiicker, Carl Friedrich von. Zurn Weltbild der Physik. Stuttgart, 1949.

439 Wellesz, Egon. Arnold Schonberg. Leipzig, 1921.

440 Werner, Heinz. Comparative psychology of mental development . Chicago, 1948.

441 --- and Bernard Kaplan. The developmental approach to cognition. Amer. Anthropologist 1956, cilt 58, s. 866-880.

442 --- and Seymour Wapner. Studies in physiognomic perception, I. Journal Psych. 1954, cilt 38, s. 51-65.

443 Wertheimer, Max. Experimentelle Studien iiber das Sehen von Bewegung. Zcitschr. Psych. 1912, cilt 61, s. 161-265. (Also in Wertheimer, Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie, Erlangen, 1925.)

444 --- Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt JI. Psycho!. Forschung 1923, cilt 4, s. 301-350.

445 --- Laws of organization in perceptual forms. In Ellis (104) s. 71-88.

446 --- Gestalt theory. Social Research 1944, cilt II, s. 78-99.

447 Wertheimer, Michael. Hebb and Senden on the role of learning in perception. Amer. Journal Psych. 1951, cilt 64, s. 133-137.

448 White, John. The birth and rebirth of pictorial space. New York, 1972.

449 --- and John Shearman. Raphael's tapestries and their cartoons. Art Bull. 1958, cilt 40, s. 193-222, 299-324.

450 White, T. H. The sword in the stone. New York, 1939.

451 Whyte, Lancelot Law. The unitary principle in physics and biology. New York, 1949.

452 --- , ed. Aspects of form. Bloomington, Ind., 1961.

453 Wiener, Norbert. The human use of human beings. Boston, 1950.

454 Wight, Frederick S. Henry Moore: the reclining figure. Journal Aesth. Art Crit.

1947, cilt 6, s. 95-105.

455 Wilhelm, Richard. The secret of the golden flower. With commentary by C. G. Jung. New York, 1938.

456 Witkin, H. A. et al. Psychological differentiation. New York, 1962.

457 Witkin, H. A. The nature and importance of individual differences in perception. In Bruner and Krech (67) s. 145-170.

458 Wittgenstein, Ludwig. Philosophische Untersuchungen. Frankfurt aM., 1967. (Engl.: Philosophical investigations. New York, 1968.)

459 Wittkower, Rudolf. Architectural principles in the age of humanism. New York, 1965.

460 Wölfflin, Heinrich. Rönesans ve Barok (çev. Nihat Ülner ve Alper Tümertekin, Janus Yay. Ltd. Şti.,2019).

461 --- Gedanken zur Kunstgeschichte. Basel, 1941.

462 --- Kleine Schriften. Basel, 1946.

463 --- Mimarlık Psikolojisine Öndeyişler (çev. Nihat Ülner ve Alp Tümertekin, Janus Yay. Ltd. Şrti., 2016) P

464 --- Ueber Abbildungen und Deutungen. ln Wölfflin (461) s. 66-82.

465 --- Zur Interpretation von Durers "Melancholie." In Wölfflin (461) s. 96-105.

466 --- Ueber das Rechts und Links im Bilde. In Wölfflin (461) s. 82-96.

467 --- Sanat Tarihinin Temel Kavramları (çev. Ahmet Cemal, Hayalperest Kitap, 2020).

468 --- Classic art. Londra, 1952.

469 Woodworth, Robert S. Experimental psychology. New York, 1939·

470 --- and Harold Schlosberg. Experimental psychology. New York, 1954.

471 Worringer, Wilhelm. Abstraktion und Einflihlung. Münih, 19II. (Engl.: Abstraction and empathy. New York, 1963.)

472 Wulf, Friedrich. Tendencies in figural variation. In Ellis (104) s. 136-160.

473 Wulff, Oscar. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. In Kunstwiss. Beitriige August Schmarsow gewidmet. Leipzig, 1907.

474 Yarbus, Alfred L. Eye movements and vision. New York, l967.

475 Yeats, W. B. The collected poems. New York, 1951.

476 Yin, Robert K. Looking at upside-down faces. Journal Exper. Psych. 1969, cilt 81, s. 141-145.

477 Zajac, J. L. Studies in perspective. Brit. Journal Psych. 1961, cilt 52, s. 333-340.

478 Zuckerkandl, Victor. Vom musikalischen Denken. Zurich, 1964. (Engl.: The sense of music. Princeton, N.J., 1959.)

479 --- Die Wirklichkeit der Musik. Zurich, 1963. (Engl.: Sound and symbol. New York, 1956.)

DİZİN

A

Abbott 229, 534, 557
Ağırlık 5, 42, 43, 51, 459, 518
Albers 285, 289, 395, 407, 415, 547, 548, 557
Alberti 73, 317, 319, 344, 521, 540, 541
Alexander 54, 77, 78, 475, 522, 557, 560
Algısal sabitlik 323
Allesch 406, 407, 414, 484, 547, 548, 553, 557
Alschuler 152, 528, 557
Alt bölümleme 103, 287
Altın bölüm 524
Ames 308, 309, 328, 539, 557
Analysis of Beauty 134, 251, 527, 535
Archipenko 273, 475, 552, 557
Arcimboldo 107
Aristoteles 103, 334, 479, 499, 511, 525, 537
Armoni 393
Arp 13, 265, 266
Attneave 214, 259, 533, 536, 558
Aydınlatma 8, 347, 349, 360, 362, 542
Aydınlık 369
Aziz Petrus Kilisesi 504

B

Bach 495, 502, 554
Badt 82, 83, 522, 546, 558
Baer 209
Balzac 497, 554, 559
Barlach 146, 528, 559
Barok mimari 480
Baudelaire 202, 532, 559
Bazin 290, 538, 559
Beale 53, 519, 560
Beardsley 258
Belirsizlik 17
Benzerlik 6, 103, 104, 112, 525
Berkeley 500, 554, 558, 559, 561, 563, 564, 568, 570, 572, 573
Berlin 373, 543, 544, 559, 560, 561, 562, 567, 568, 569, 572
Bernini 247, 273, 308, 476
Biernson 384, 545, 559
Bilgisayar grafiği 527
Bilir Bilmezler 179
Binney 503, 555
Bizans sanatı 174
Blake 81, 82, 522, 539, 559, 569
Blanc 379, 544, 559
Boccaccio 163, 529
Borromini 276, 537, 539, 564

Bower 130, 193, 526, 531, 559
Bowie 470, 552, 559
Brancusi 98, 524
Braque 162, 164, 257, 338, 369, 508, 543, 555, 559
Bretz 443, 550, 559
Britsch 22, 199, 363, 531, 532, 542, 559
Brown 435, 474, 527, 550, 552, 559
Brueghel 48, 112, 116, 487, 518, 525, 543, 568
Bruno 334
Burchartz 468, 552, 560
Büyüklük 7, 104, 105, 182, 224, 226, 305, 313, 314, 325, 428, 520, 534

C

Caravaggio 168, 353, 364
Carey 77, 78, 522, 557
Carpenter 363, 364, 543, 547, 560
Cennini 316, 540
Cézanne 5, 58, 60, 113, 162, 164, 328, 360, 363, 364, 396, 470, 512, 520, 540, 542, 547, 555
Chaplin 82, 522
Chesterton 136, 527
Chevreul 407, 547, 560
Chirico 335, 337, 338, 541
Chuang Tzu 100
Claudius 499, 554, 560
Cocteau 82, 234, 522, 534, 560
Cohen 82, 522, 560
Corot 396
Cusanus 334
Çerçeveler 7, 148, 271, 537
Çıkarma 8, 383, 384
Clark 232, 534, 560
Çizgi 7, 251, 423, 442, 469, 535
Çocuklar 6, 69, 125, 170, 190, 191, 194, 195, 240, 312
Çoklu kararlılık 536

D

Daedaleum 437, 550, 565
Dans 451, 457
Dante 103, 426, 525, 549
Darwin 500, 560
David 198, 367, 378, 560, 561, 566, 567, 570, 571
Dean 54, 518, 520, 560
Deformasyon 7, 290, 291, 292, 297, 538
Delacroix 117, 144, 212, 349, 360, 378, 395, 402, 403, 405, 525, 527, 532, 533, 542, 546, 547, 558, 560, 564
Delsarte 456, 551
Denge 5, 31, 37, 39, 47, 48, 56, 57, 323, 462, 518, 520
Deren 429, 442, 550
Derinlik 7, 115, 264, 279, 280, 310, 323, 331, 346, 537, 539
Descartes 402, 546
Dışavurumculuk 91
Dışbükeylik ve içbükeylik 256
Dikey-yatay çerçeve 217
Dil 17, 464
Dinamik 9, 57, 128, 458, 463, 484, 489, 493, 498, 551, 553
Doesburg 302, 477, 539
Donatello 477
Dönüşümler 205
Driver 342, 561
Duncan 456, 525, 561
Duncker 428, 549, 561
Dürer 83, 122, 188, 195, 231, 251, 319, 367, 416, 512, 540, 543
Düzen 522
Düzlem 6, 145, 154, 278, 528
Düzleştirme ve keskinleştirme 90
Düzülke 229, 534

E

Eğiklik 7, 144, 153, 217, 477, 534
Ehrenfels 20, 524, 561
Eliot 64, 464, 521, 552, 561
Emmert yasası 324, 540
Empati 502
Eş zamanlılık 549
Ezop 225

F

Farklılaşma yasası 213, 229, 544
Féré 413, 547, 561
Film 8, 48, 233, 329, 429, 434, 441, 538, 549, 550, 558, 573
Fizyonomi 499
Flaherty 429
Flaubert 179
Form 6, 83, 121, 166, 168, 393, 523, 529, 562, 563, 564
Fotoğrafik imgeler 133, 527
Freud 56, 57, 512, 520, 543, 548, 561
Friedländer 392, 502

G

Gaffron 54, 520, 562
Galton 133, 527
Gama hareketi 490, 492
Gehrcke 350, 562
Gellermann 521, 526, 562
Genji'nin Hikâyesi 302, 540
Gerçekçilik 6, 160, 529
Géricault 476, 552
Gesell 193, 531, 562
Giacometti 136, 167, 292, 482, 527, 529, 538, 568, 572
Gibson 264, 304, 310, 313, 326, 518, 526, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 549, 562
Giedion 290, 538, 563
Giotto 163, 175, 487, 493, 494, 529
Goethe 23, 53, 96, 122, 123, 350, 364, 379, 380, 395, 402, 416, 506, 519, 526, 542, 543, 544, 545, 546, 548, 555, 563, 564
Gogh 43, 115, 175, 312, 328, 376, 395, 403, 416, 454, 470, 505, 525, 539, 546, 555, 572
Goldstein 413, 521, 548, 562, 563
Gombrich 113, 210, 521, 525, 528, 533, 538, 563
Goodenough 211, 532, 533, 563
Goodman 394, 546, 563
Goodnow 200, 203, 532, 563
Gottlieb 48
Goude 32, 517, 563
Gölgeleme 362, 363
Gölgeler 8, 355, 356, 360, 542
Görsel yarık 539
Göz hareketleri 520, 525, 548, 549
Grafoloji 552
Graves 40, 44, 518, 563
Greco 8, 40, 47, 114, 409, 411, 412, 466, 467, 482, 525, 547
Greenough 50, 519, 563
Gris 165, 565
Gruplandırma 525
Grünewald 55, 113, 525
Güneş patlaması şekli 207

H

Hamlet 425
Hareket 6, 8, 9, 93, 96, 106, 199, 200, 217, 223, 419, 429, 432, 435, 436, 438, 453, 457, 463, 464, 468, 475, 486, 494, 532, 548, 549, 550, 552
Hattwick 152, 528
Heider 453, 551, 564
Helmholtz 281, 282, 382, 386, 537, 544, 545, 564
Helson 164, 375, 529, 541, 544, 564
Hemianopsi 524
Hering 354, 381, 382, 395, 472, 542, 545, 546, 564

Heykel 147, 247, 248, 273, 274, 420, 481, 539
Hiler 388, 545, 564
Hjortzberg 32, 563
Hochberg 80, 522, 529, 565
Hodler 178, 530
Hogarth 134, 178, 251, 527, 535, 565
Holbein 254, 292, 538
Holografi 529
Horner 437, 550, 565
Hölzel 546
Hurvich 381, 408, 545, 547, 565

I

Ingres 165, 180
Inhelder 204, 533, 570
Işık 8, 64, 69, 342, 348, 350, 351, 361, 365, 367, 369, 379, 490, 541, 542, 543
Itten 414, 415, 545, 548, 565
İçbükeylik 7, 273, 537
İfade 9, 500, 501, 502, 504, 506, 509, 510, 554, 560
İllüzyonist yaklaşım 526
İribaşlar 7, 227, 534
İzlenimcilik 545
izometrik 296, 300, 302, 315, 318, 331, 333, 336, 337, 338, 359, 539
İzomorfizm 503, 522

J

Jacobson 391, 545, 565
James 264, 310, 313, 326, 363, 383, 502, 503, 518, 554, 560, 562, 564, 565, 568
Jameson 381, 408, 545, 547, 565
Jonas 204, 468, 533, 552, 565
Julesz 264, 536, 565
Jung 357, 542, 565, 575

K

Kademeli değişim 311, 312, 313, 539
Kandinsky 44, 172, 407, 414, 416, 454, 467, 476, 478, 519, 545, 547, 548, 551, 552, 565
Kanizsa 71, 519, 521, 538, 566, 569, 573
Kant 259, 378, 544
Karanlık 305, 368, 543
Karmaşıklık 8, 448, 551
Katz 367, 375, 523, 524, 543, 544, 566
Kavramlar 5, 6, 15, 66, 197, 521, 531
Kay 373, 559
Kennedy 253, 535, 566
Kerschensteiner 137, 213, 527, 533, 534
Keskinleştirme 6, 88, 90, 523, 547
Kısaltma 6, 142, 144, 527
Kircher 380
Klasisizm 90
Klee 164, 250, 251, 252, 283, 290, 389, 395, 538, 545, 560, 565, 566
Kleist 457, 551, 566
Knubel 486, 553
Koffka 20, 375, 522, 523, 524, 535, 536, 537, 539, 540, 544, 550, 554, 567
Kohler 92, 552, 566, 567
Kontur 7, 251, 254, 272, 535, 536
Kopfermann 125, 284, 526, 537, 538, 567
Köhler 20, 65, 92, 473, 505, 509, 517, 518, 520, 521, 523, 524, 532, 551, 554, 555, 566
Kübist 160, 529
Küp 7, 246, 535

L

Laban 459, 551
Lambert 389
Lange 245, 535, 567
Langfeld 49, 518, 519, 552, 554, 567

Laocoon 425, 549
Lashley 66, 521
Lau 350, 542, 562
Lavater 499
Lecomte du Noüy, Pierre 567
Le Corbusier 25, 45
Leger 527
Leonardo da Vinci 86, 184, 319, 331, 360, 364, 465, 531, 561, 568
Lessing 425
Levertov 404, 546, 567
Liebmann 408, 547, 568
Lipchitz 165, 168, 267, 268, 270, 273
Lipps 501, 554, 568
Locke 292, 538
Lomazzo 248, 479, 535, 553
Londra Ulaşım Şirketi 186
Löwenfeld 225, 531, 532, 534
Löwy 535
Lucretius 86, 334, 523, 541
Luria 269, 537, 568
Lyons 210, 533, 568

M

Mach 138, 351, 361, 526, 527, 542, 568
MacNichol 383, 545, 568
Magritte 314, 540
Maillol 274, 275
Manet 43, 99, 100
Man of Aran 429
Mantegna 52, 145, 527
Marey 432
Matisse 8, 24, 165, 168, 197, 221, 254, 261, 267, 378, 392, 409, 486, 531, 541, 544, 546, 547, 553, 569
Maxwell 383, 545
Meer 55, 56, 520, 573
merkezî 31, 42, 48, 55, 60, 80, 95, 114, 126, 156, 182, 205, 207, 209, 213, 234, 243, 276, 289, 295, 297, 310, 314, 317, 318, 319, 320, 325, 326, 327, 330, 334, 335, 348, 384, 405, 408, 412, 426, 457, 472, 488, 490, 540
Merleau-Ponty 457, 548, 569
Metelli 93, 96, 428, 524, 549, 569
Metzger 439, 550, 569, 571
Mısır 6, 81, 138, 139, 142, 151, 224, 233, 245, 295, 318, 330, 361, 527, 528
Michelangelo 52, 91, 103, 149, 161, 183, 247, 248, 308, 426, 471, 480, 483, 487, 504, 505, 514, 515, 528, 549, 555
Michotte 438, 444, 445, 446, 447, 448, 454, 457, 458, 550, 551, 568, 569
mimari 133, 166, 178, 239, 251, 276, 298, 300, 302, 306, 307, 315, 328, 335, 434, 465, 478, 480, 482, 484, 498, 502
Mimarlık 276, 297, 575
Minguzzi 435, 550, 569
Mondrian 50, 81, 172, 179, 217, 250, 470, 477, 502, 519, 522, 533, 569
Moore 251, 274, 275, 276, 328, 454, 482, 483, 537, 553, 558, 575
Morinaga 289, 538, 569
Morin-Jean 529, 569
Morris 45, 532, 569, 570
Mosconi 104, 525
Mozart 422, 549
Munsell 388, 389, 390, 391, 545, 569
Musatti 103, 105, 525, 569
Muther 180, 530, 569
Muybridge 476, 552
Müjdeler 171, 529
Müzik 393, 433

N

Nagel 82, 522, 560
Nedensellik algısı 550
Nemerov 464, 552, 569
Nevelson 49

Newman 490, 553, 570
Newton 82, 326, 379, 380, 386, 388, 522, 544, 545, 555, 559, 570
Nicholson 83, 522, 569
Nijinsky 175, 530, 570

O

Olson 198, 519, 531, 534, 537, 566, 570
Oppenheimer 428, 430, 474, 549, 552, 570
Optik yanılsamalar 540
Orantı 84
Ostwald 388, 389, 390, 391, 392, 545
Oyama 289, 538, 570
Öklid 314, 316, 324, 325, 326, 540
Örtüşme 6, 7, 147, 149, 150, 152, 280, 283, 288, 528, 537

P

Palazzo Spada 307
Palladio 331
Palucca 454, 510
Panofsky 331, 526, 540, 541, 543, 570
Parabol 504
Parçalar 111, 389
Parıltı 344, 345, 367
Paris'in Yargısı 152
Parlaklık 8, 96, 105, 343, 344, 345, 352, 353, 394, 541, 543
Pencereler 7, 271, 537
Perspektif 142, 324, 330, 331, 529, 534, 538, 541, 570
Pevsner 251, 464, 552, 570
Philostratus 283, 538, 570
Piaget 204, 209, 255, 342, 451, 526, 532, 533, 534, 536, 541, 551, 570
Picasso 97, 102, 108, 115, 116, 125, 146, 147, 159, 160, 164, 165, 166, 168, 175, 221, 243, 251, 254, 256, 298, 338, 416, 417, 454, 469, 487, 488, 489, 511, 513, 524, 526, 528, 529, 536, 539, 548, 553, 555, 558, 559, 560, 561, 565, 567, 573
Piero della Francesca 317, 493, 554
Piéron 433, 550
Piles 353, 542
Piranesi 313, 328
Piston 110, 525, 571
Platon 64, 308, 521, 525, 539
Pliny 123, 526
Pollock 49, 52, 519, 570
Poussin 378, 397, 544
Prägnanz 90, 523
Profil 257
Puffer 42, 43, 518

R

Raphael 53, 387, 416, 520, 570, 574
Ratoosh 281, 282, 537, 571
Rausch 326, 471, 472, 474, 481, 523, 538, 540, 552, 553, 571
Read 237, 531, 535, 571
Redon 371, 544, 571
Reinach 475, 552, 571
Rembrandt 16, 47, 54, 83, 175, 253, 254, 314, 343, 344, 346, 347, 355, 364, 365, 366, 367, 387, 406, 492, 511, 520, 542, 543
Renk 8, 28, 43, 116, 285, 372, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 381, 386, 388, 389, 390, 391, 394, 399, 402, 406, 407, 544, 545, 546, 547, 548, 555, 563
Renk kontrastı 407
Révész 375
Rice 203, 526, 532, 571
Richards 44, 569
Richter 384, 571
Riegl 487, 553, 571
Rodin 98, 168, 477, 483, 487, 552, 553, 571
Ross 37, 60, 518, 520, 572

Rubens 82, 151, 195, 360, 364, 405, 522, 528, 543
Rubin 256, 259, 262, 536, 549, 572
Rudrauf 171, 518, 529, 572
Runge 389, 545, 572
Rupp 255, 536, 537, 572
Ruskin 406, 506, 547, 555, 572

S

Sabitleme 131
San Marco Meydanı 307
Schachtel 377, 544, 547, 552, 572
Schaefer-Simmern 22, 25, 363, 529, 532, 535, 572
Schafer 138, 141, 527, 572
Scheffler 300
Schlemmer 139
Schlosberg 385, 523, 539, 545, 575
Schopenhauer 175, 379, 380, 381, 544
Schöne 542
Schröder-Sonnenstern 530
Sembolizm 9, 511, 555
Sesshu 368
Seurat 162, 312, 539
Shahn 121, 526, 572
Sherrington 434, 550, 572
Sıcak ve soğuk 414
Sıra 8, 423, 424, 549
Simetri 89, 111, 119, 145, 410
Simmel 453, 551, 564
Sonsuzluk 7, 333, 541
Spencer 209
Spinoza 77, 522
Stein 97, 524, 531, 573
Stereoskopi 536
Stroboskopik hareket 436, 442, 486, 550

T

Tamamlayıcı renkler 545
Ternus 440, 550, 573
Tetiklenmiş yapı 29
Teuber 436, 524, 549, 550, 573
Thoma 485, 553
Thompson 468, 552, 573
Thouless 324, 540, 573
Timaeus 64, 521
Tintoretto 332, 333, 478, 541
Titian 82, 170, 183, 353, 360, 363, 364, 387, 512, 543
Torroja 91, 523, 573
Toulouse-Lautrec 45, 492, 518
Tutumluluk 82, 266, 522

U

Uyum 8, 389, 529, 541, 545
Uzamsal yönelim 125, 128
Üçüncü Adam 368, 543
Üst ve alt 182

V

Vasari 308, 539, 573
Vicario 377, 544, 566, 569, 573
Vitruvius Pollio 573

W

Waddington 103, 524, 574
Wagner 288
Wallach 25, 473, 517, 518, 541, 543, 544, 552, 567, 574
Wapner 473, 519, 552, 574
Webster 385, 545, 574
Weiss 108, 270, 468, 525, 537, 552, 557, 574
Welles 329
Werner 376, 473, 509, 533, 544, 552, 555, 574
Wertheimer 20, 33, 97, 101, 103, 105, 107, 118, 144, 420, 436, 437, 440, 447, 503, 517, 521, 524, 525, 526, 532, 548, 550, 554, 561, 574
Whistler 515
Willaert 288

Willendorf Venüsü 240
Winckelmann 462, 565
Witkin 127, 519, 526, 575
Wittgenstein 119, 120, 122, 303, 526, 539, 575
Woodworth 385, 523, 539, 540, 545, 575
Wölfflin 53, 161, 213, 360, 477, 478, 480, 481, 505, 520, 526, 529, 533, 543, 552, 553, 555, 575
Wright 45
Wulf 88, 523, 547, 575
Wundt 389

Y

Yapısal iskelet 117, 119, 514
Yapısal özellikler 79
Young 381, 382, 545
Yunan heykeli 246
Yüzey 253

Z

Zajac 335, 541, 575
Zaman 6, 8, 22, 96, 172, 419, 421, 426, 459, 524, 548, 549
Zekâ 211, 214, 533
Zervos 417
Zeuxis 123, 163, 526
Zuckerkandl 441, 484, 550, 553, 575

SANAT VE GÖRSEL ALGI

Yaratıcı Gözün Psikolojisi

Rudolf Arnheim

Çeviri: Orhan Düz

Görsel kategorileri açık hâle getirmek, temel ilkeleri çıkarmak ve yürürlükteki yapısal ilişkileri göstermek suretiyle biçimsel mekanizmaları inceleyen bu çalışma, kendiliğinden sezginin yerini almayı değil onu keskinleştirmeyi, desteklemeyi ve öğelerini iletilebilir hâle getirmeyi amaçlıyor.

Sanat ve Görsel Algı, teori ve pratik meselesiyle aktif şekilde ilgilenen okurların masalarında ve okul sıralarında sayfaları kıvrılmış, sayfa kenarlarına not düşülmüş, renkli kalemlerle satır altları çizilmiş hâlde duracak bir eser. Yeniden gözden geçirilmiş, daha derli toplu bir hâle büründürülmüş yapısıyla görsel sanatların teori ve pratik dünyasına ışık tutan eser; görme ediminin kimi meziyetlerini ele alıyor ve bu sayede onları tazelemeye, yönlendirmeye yardımcı oluyor.

Rudolf Arnheim, bu çalışmasıyla öncelikle ne tür şeyler gördüğümüzün ve görsel gerçekleri hangi algısal mekanizmalarla açıkladığımızın izahını yapıyor. Algılanan örüntülerden onların ilettikleri anlama doğru sürekli ilerliyor ve bir kez olsun görüş alanımızın ötesindeki bir noktaya bakmaya çabaladığımızda ufkumuzun sürekli geliştiğini, satıhta yitirdiğimizi derinlerde bir yerde yeniden yakalayabileceğimizi anlamamızı sağlıyor.

ISBN 978-625-4137-54-1

9 786054 137541

THG 0061162 VOA

alBaraka Yayınları

albarakakultur.com