

GÖRMENİN FİZYOLOJİSİ VE TARİHİ

Çevremizdeki nesnelere görmemiz ve buna bağlı olarak konumumuzu belirlememizi, görme duyusu ve ışık sayesinde gerçekleştiririz. Görme, gözün ışıkla olan ilişkisiyle başlar. Görmeyi sağlayan dışsal fiziksel uyarı olan ışık, farklı dalga boylarında ve açılarda göze yansıtılarak görüntünün retinada oluşmasını sağlar. Gözümüz açık olduğu sürece görme eylemi ışığın yoğunluğuna bağlı olarak hiç aralıksız sürüp giden bir reflektir. Görüntüde var olan her şey beyinde depolanır. Ancak biz her görüntüye dikkatimizi veremediğimiz gibi, gördüğümüz her şeyi de hatırlayamayız. Bilinçli algı süreci gözün görüntülerde bazı uyaranlara odaklanması ile başlar. Görme işleminin nasıl gerçekleştiği, göz-ışık ilişkisi, görmenin öğrenme, bilme ve yargıya varma süreçlerinde etkisi İnsanlık tarihinde “Varlık nedir?” sorusuna yanıt aranmaya başlandığından beri felsefenin, tıbbın, psikolojinin ve sanatın yanıt aradığı sorular olmuştur. Kendinden önceki tanımlamalar ile kendi düşüncesini birleştirerek ilk optik kuramı, Eflatun ortaya koymuştur.

GÖRME DUYUSU VE ALGININ OLUŞUMU

Görme işleminin gerçekleşmesi için gözler açık ve ışığın ortamda olması gereklidir. Görmenin her insanda aynı olmasını sağlayan şey, görme duyusunu ilgilendiren fizyolojik özelliklerin ve beynin optik çalışma prensibinin her insanda ortak olmasından kaynaklanır. Sağlıklı görme; gözün yapısında, beyne görüntüyü aktaran optik sinirlerde ve beynin görme merkezinde bir rahatsızlık olmaması ile gerçekleşir. Fizyolojik bir süreçle başlayan görme, zihinsel bir süreçle algıya dönüşür. Beynimizin duylara ayrılan bölümünde en büyük işlem hacminin görme işlemine ayrılmış olması; bilgi edinme, düşünme ve yargıya varma sürecinde görmenin ne denli önemli bir yer tuttuğunun göstergesidir. Görme, istenç dışı olarak gerçekleşen bir olguyken; bilinçli algı, üretilmiş bir sonuçtur. Birisi gözün ışıkla ilişkisine dayanırken; diğeri, zihinsel işlemle gerçekleşir. Gördüğümüz tüm görüntüler beyne ulaştığında bilinçaltı dediğimiz bizim farkında olmadığımız alanda işlem görür ve düşüncelerimize etki eder. Çevremizdeki nesnelere biçimlerini, renklerini, mesafelerini, uzamsal mekândaki konumlarını görme işlemi sayesinde biliriz. Görme duyusu fizyolojik bir işlem olarak nesneye dair verdiği sınırlı bilginin dışında diğer duyuların da katılımıyla düşünsel ve ruhsal dünyamızda da değişimlere neden olur.

GÖZÜN YAPISI VE RETİNADA İMGELERİN OLUŞUMU

Küre formundaki göz; içi içe geçmiş kornea, uvea ve retina olarak üç tabakadan oluşur. Kornea gözün dışa bağlantısı, en dış tabakasıdır. Uvea, görme için gerekli ışığın göze girme miktarını ayarlayan iris ve ışık odaklama yeteneği olan koroideadan oluşur. Retinada renk ve şekilleri görmemizi sağlayan çok sayıda koni ve çubuk hücre bulunur. Işık Alıcılar: Çubuk ve Koni Hücreler Yüzlerce optik disklerden oluşan çubuk hücreler ışığın yetersiz olduğu yerlerde görmemizi sağlar. Retinanın ortasında, göz çukurunun yakınında bulunan ve özelleştirilmiş fotoreseptörlere koni hücreleri denir. Koni hücreleri renkli görmemizi sağlar. Kırmızı, yeşil ve mavi olmak üzere üç çeşit koni hücresi vardır. Kırmızı hücreler kırmızı ışığa, yeşil hücreler yeşil ışığa ve mavi hücrelerde mavi ışığa karşı daha duyarlıdır.

BEYİN VE GÖZ İLİŞKİSİ: GÖRMEK

Karmaşık bir eylem olan görme işlemi, göz ve beyinde gerçekleşen bir dizi işlem sonucunda oluşur. Nesnelere yansıyan ışık her bir göze çapraz ve ters olarak yansır, optik sinirler aracılığı ile beyne iletilirken görüntü üç boyutlu hâle gelir. Görüntü bir dizi işlemten sonra tekrar beyinde düz olarak yaratılır. Beyinde bu veri daha önce edinilmiş duysal bilgiler ile karşılaştırılarak algılama gerçekleşir. Renk ve şekilleri, koni ve çubuk hücreler aracılığıyla ayırt ederken, hareketi görmek farklı dinamiklere ihtiyaç duyar. Algı uyaranların gücüne ve bizim önemseme ölçөгimize bağlı olarak uyarılanın ilgisini yöneltmesiyle tam olarak gerçekleşir.

GÖRME VE ALGI TEORİLERİ

İnsanın yaşadığı dünyayı ve kendisini anlamlandırma isteği ilk çağlardan günümüze değin süre gelen bir ihtiyaçtır. Görmenin bilme ile olan öncelikli ilişkisi Antik çağdan bu yana felsefe ve bilim insanların çeşitli görme ve algı teorileri geliştirmesinde önemli rol oynamıştır. Felsefe Tarihinde Görme ile İlgili Önermeler, Kuramlar Yunan filozofu Alkemeon, gözü ışık kaynağı olarak görmüş. Aynı yüzyılda Liukippos, algıyı dokunma duyusuyla ilişkilendirmiş. Demokritos (MÖ 460-370), atomlardan oluşan ışığın nesnenin üzerine düştüğünde renkleri oluşturduğunu ve bu atomların geri göze yansmasıyla görmenin gerçekleştiğini savunmuştur. Sokrates (MÖ 469-399), bilginin doğuştan geldiğini, bizden önceki kuşaklar tarafından bize aktarıldığını iddia etmiştir. Görme ve algıyı kuramsal

olarak açıklayan Eflatun (MÖ 427-347), belli optik kurallarla göz-ışık ve nesne ilişkisini açıklamıştır. Işığın hem nesneden yayıldığını hem de gözün ışık kaynağı olduğunu ve bu iki ışığın oluşturduğu “görme akıntısı” sayesinde görmenin gerçekleşebildiğini söyler.

Aristoteles (MÖ 384-322), göz ne nesne arasında saydam bir ortamın olduğunu ve bu ortamda ışığın nitelik değiştirerek göze iletildiğini, görmenin böylece gerçekleştiğini açıklamıştır. İbn-i Heysem (965-1039), görme fizyolojisi ve optik kuram üzerine yapmış olduğu deneysel çalışmalarla optiği bilimsel olarak ele alan ve bilimsel yöntem geliştiren ilk kişidir. Böylelikle fizik biliminin de kurucusu olmuştur. Görmenin nesnelere yansıyan ışık ışınları olduğunu, iki gözden alınan bilgilerin sentezlenmesini sağlayanın ruh olduğunu söylemiştir. Bu tespitiyle Heysem, insanın beyninin görmeden sorumlu olduğunu ortaya koyan çağımızın optik bilgisine en çok yaklaşan filozoftur. Johannes Kepler (1571-1630), Heysem’in optik kuramını daha ileriye taşıyarak her iki gözden içeri giren ışık ışınlarının birleştiği yerin gözün retina tabakası olduğunu söyler. Göz retinasına ters düşen görüntünün beyin tarafından düzeltildiğini, beyin de göz gibi görmeden sorumlu olduğunu açıklamıştır. Merceklerin nasıl işlev gördüğünü açıklamış, böylelikle teleskobu geliştirmiş ve modern astronominin kurucularından biri olmuştur.

Modern felsefenin en önemli temsilcilerinden olan Rene Descartes (1596-1650), görmeyi dokunma duyusuyla ilişkilendirmiş, görme duyusuyla elde edilecek verilerin dokunma duyusuyla da sağlanabileceğini söylemiştir. Görme sorununu geometrik açıdan ele alan düşünür, ışığın hem nesneden hem de gözden yönelen iki taraflı bir yönelimle gerçekleştiğini, bu nedenle hem nesnenin hem de gözün aydınlatılması gerektiğini, bunlar gerçekleşmese görmenin gerçekleşemeyeceğini söyler. Sir Isaac Newton (1642-1726), “Işık Tanecik Kuramı” adlı görme kuramında; ışınların mercek ve prizmalardan geçerken kırıldığını ve ışığın farklı renklere ayrıldığını, bu ışıkların birleşiminin beyaz ışığı verdiğini söyler.

ALGI

Çevremizdeki dünyayı uzaklık, derinlik, sabitlik, sınırsızlık, renk, gölge, doku vs. olduğu kadar alanlarla, köşelerle, şekillerle, iç boşluklarla, son olarak da (belki de en önemlisi) yüklediğimiz anlamlarla açıklayabiliriz. Görme süreciyle başlayan ve anlamlandırmaya uzanan algılamayı bilim adamları hipotezlerle ve kuramlarla açıklamaya çalışmışlardır. Duyumsama, anlık uyarılara dayanırken; algı, geçmişteki uyarılara ve hafızaya göre şekillenir. Bu hipoteze göre objeleri duyumsayarak algılarız. Duyumsama, insanda var olan bir özelliktir. Oysa algı, üretilmiş sonuçtur. Duyularımız tek başına bir objeyi ifade etmeye yeterli değildir. O hâlde nesnelere ve boşluğun varlığı insan için algıya dayanır. Bunlara duygu da eklenirse; duyum, duygu, düşünce çizgisinde bilinç oluşur. Ancak, bunların üçü bir araya gelince anlam kazanır.

Görsel Dünyayı Algılama Biçimleri

Araştırmacılar görsel dünyanın nasıl algılandığı ile ilgili sorunu iki bölümde incelemenin doğru olduğunu düşünmüşler. İlki genelde farkında olduğumuz görsel dünyamız; eşyalar, insanlar, yazılı semboller, işaretler, yerler gibi tanıdık objelerden oluşan alışkın olduğumuz bizi çepeçevre saran görsel dünyadır. İkincisi ise görsel alan olarak tanımlanabilecek fark etmek için çaba gerektiren bir durumdur. Görsel alan, tanıdık olan objelerden oluşmuş dünyanın sadece o an görüş alanında olan kısmıdır. Burası; dokular, kenarlar, düzlemler, eğriler, şekiller ve iç boşluklardan oluşur. Çağımızın önemli teorisyenlerinden olan James J. Gibson'a göre, "Görsel dünya, derinlik şekillerini içine alırken; görsel alan, yansıtılmış şekilleri içine alır. Görsel alan, duyumsanırken; görsel dünya, algılanır. Başka bir deyişle görsel alan görülür, görsel dünya ise bilinir." Görsel dünya algımız tanıdık objelerle duygularımız, dürtülerimiz için hikâyeler tasarlar. Böylece biz kavramsal olana değil hikâyelere odaklanarak, duygular ve dürtülerle düşüncelerimizi farkında olmadan manipüle etmiş oluruz.

Görsel Algı ve Algı Teorileri

17. yy'da John Locke tarafından insanları çok etkileyen şöyle bir teori ortaya atılmıştır: İnsanın tüm bilgisi kendi anlama yetisinden gelir. Bu doktrine göre insan zihni doğuştan boş bir sayfadır. İnsanın yaşadığı her deneyim zihne kaydedilir. Bu konu üzerine bir seri deneyler yapılmış ve sonunda görsel duyumun tüm görsel bilgiler için yeterli olmadığı anlaşılmış. Bu da gösteriyor ki, görsel duyumun algıya dönüşmesi için zihinsel bir işleme ihtiyaç vardır. 18. yy düşünürleri de gözün belli bir uzaklıktan objenin imgesini yakalamasına rağmen duyumsamanın tamamlanmadığı görüşü üzerinde uzun süre tartışmışlar. Bu tartışmalar beraberinde çeşitli soruları da beraberinde getirmiş oldu. Evrimci felsefenin ünlü İngiliz temsilcisi düşünür Herbert Spencer'e (1820-1903) göre bilgilerimiz deneyden doğar. Bir insanın kişisel deney birikimi değil, kuşaklar boyu birikim hâline dönüşmüş deneyler dizgesini ölçüt olarak alır ve bireylere kalıtım yolu ile geçtiğini savunur. 20. yy filozofları ve bilim insanları da kendi çağlarının getirdiği yeni sorular ve görüşler ile karşı karşıya kaldılar: Üçüncü boyutu nasıl algılıyoruz? İçinde yaşadığımız dünyayla görsel dünya arasındaki fark nedir ve bunları nasıl ayırmsayabiliriz? 20. yüzyılın ilk yarısının en önemli İtalyan filozoflarından Benedetto Croce (1866-1952), bilginin kaynağını sezgide bulur. Croce'ye göre bilginin iki biçimi vardır. Birisi sezgi bilgisi, diğeri zihin bilgisidir. Sezgi bilgisinin ürünü, imgelerdir. Zihin bilgisi, nesnelere birbirleriyle olan ilgisinin bilgisidir. Evrenin fiziksel gerçekliğini algılama 17. yy'ın önemli filozoflarından Sir Isaac Newton, evrenin fiziksel gerçekliğini boşluk, zaman ve madde gibi basit üç kuralla açıklanmıştır.

Olgular ise, maddenin boşluk içinde zamana göre aldıkları durumlarıyla açıklanabilir. Buradan vardığı sonuç, evrenin boşluğunun tanımlanabilir olduğudur. Hem doğuştan olduğunu hem de deneysel olduğunu savunan psikologlar çevremizdeki boşluğun belli geometrik kategorilere bölünmüş olduğunu kabul ettiler. Hem doğuştancılar hem de deneyselciler görsel duyumsamanın doğuştan geldiği düşüncesinde birleştiler.

Duyumsama zihinsel bir veri ya da tanrı tarafından verilmiş bir şeydi. Fakat neyin duyumsandığı, neyin algılandığı tartışılan problemdi. Bu konuda en tutarlı gözükten doktrin, sadece renklerin duyumsandığı, tüm yapısal uzayın algılandığıydı. Modern psikolojinin kurucularından Wilhelm Wundt'a göre duyumsama gözün odaklandığı noktaya göre olur. Bu da retinal imgenin optik analizidir. Başka bir anlayışa göre de yayılma, duyumsanabilir; ama konum ancak algılanabilir. Üçüncü bir doktrine göre ise sadece şekilsiz alanlar değil, şekilli alanlar ve formlar da duyumsanmanın verisidir. O hâlde uzay boşluğundaki tüm devamlılık duyumsanır. Mantıksal olarak görsel alanın sadece renklerle dolu

olduğunu varsayabiliriz.

Örneğin, mavi gökyüzü küçük renk noktacıklarından oluşmuştur. Bunu geçmiş deneyimlerimize de bağlı olarak uçsuz bucaksız bir alan gibi görürüz. Mavi gökyüzünün duyumsanması deneysel psikologlara göre görsel alan problemi için bir sorun teşkil etmez. Çünkü alıştığımız görsel alan değişik renk adacıklarından oluşur ki bu, hiçbir zaman gökyüzüne bakmak gibi değildir. Bunu uzayın değişik objelerle dolu olmasına benzetebiliriz. Bunun algılanabilmesi için de özel bir algı işlemi gerekir. **Gestalt Kuramı**

Günümüzde de hâlâ algı ile ilgili sorular ve araştırmalarda yol gösterici olan düşüncelerden biri olan Gestalt Kuramı, ilk kez 1890'da Christian Von Ehrenfels tarafından felsefe ve psikoloji alanında bir konsept olarak ortaya atıldı. Günümüzde de pek çok araştırmannın, çözümlemenin ve terapilerin kaynağını oluşturmaya devam ediyor. Gestalt psikolojisine göre zihin kendisini algıladığı şeylerde bir bütün görmek için organize eder. İnsanın görme yetisi ne düzeydedir? Ayrıntıyı nasıl görüyoruz ve detaylarda en fazla nereye kadar algılayabiliyoruz? gibi sorulara psikologlar yanıt aradılar. Hareket ve hız ile ilgili sorular, trenin ve fotoğraf makinesinin insan yaşamına girmesi ile her zamankinden daha da önem kazanmış oldu. Gördüğümüzü düşündüğümüz şeyin gerçekte olan olgu ile her zaman aynı olmadığını anlamış olduk. Fotoğraf makinesinin icadından önce koşan atların resimlerinde büyük bir yanlış, fotoğrafla koşan atların tespit edilmesi ile ortaya çıktı.

Fotoğraf makinesinin kullanımının yaygınlaşması ile Eadweard Muybridge atları koşarken saniyeler içerisinde bir film şeridinde de öncül oluşturacak sık aralıklar ile fotoğraflamayı başardı. Çıplak göz ile yakalanmamış olanı fotoğraf makinesi yakalamış oldu. Atlar dört nala koşarken dört ayağın da yerden kesildiği an ayaklar atın altında içeriye doğru kıvrılırlar. Yere bastıklarında öne ve arkaya açılır. Bu çarpıcı gelişme ile anlaşıldı ki, belli bir hızın üzerinde, ister insan bir araçla yolculuk ederken ister durağan olarak hızlı bir şeye bakarken göz, pek çok şeyi yakalayamıyor; ama gördüğü şeyi zihninde bir bütün olarak algılıyor. **Günümüzde Algıya Yönelik Çalışmalar**

20. yy'ın ikinci yarısından sonra bilimsel gelişmelerin ivme kazanması, uluslararası bilimsel platformların oluşması ile birlikte ortaklaşa yürütülen deneysel çalışmalarla algı ile ilgili nöroloji, optik, psikoloji alanlarında pek çok çalışma yürütülmekte. Bu çalışmalardan biri de bebeklerin algılamaya ne zaman başladığı ile ilgili. Amerika, İngiltere, Fransa ve İsrail'de birbiriyle bağlantılı olarak yapılan çalışmalarda bebeklerin anne karnından itibaren düşünmeye ve iletişim kurmaya başladıkları ortaya çıktı. Tuscon'daki Arizona Üniversitesi'nde Karen Wynn'ın yapmış olduğu deneyler sonucunda henüz beş aylıkken bütün bebeklerin saymayı bildiğini gözlemledi. Eğer görsel dünya zihnin ürünü olarak ortaya çıkıyorsa, zihin görsel dünyayı kendisi oluşturuyorsa, bu yapılanma için bilginin kaynağı nedir? Bu sorular ve ulaşılan yeni sonuçların yarattığı yeni sorular, bilimin hâlen yanıt aradığı algı problemleridir.

PLASTİK SANATLARDA ŞEKİL (SHAPE) VE BİÇİM (FORM) ALGISI

Deneysel psikologlara göre katı durağan objelerin algılanması için objelerin üç boyuttaki özelliklerini ve düzlemdeki şekillerini açıklayabilecek teorilere ihtiyaç vardır. Gözlerimiz açık olduğunda çevremizde binlerce görüntüyle karşı karşıya geliriz. Bunlardan kimi iki boyutlu yüzeyler, kimi üç boyutlu biçimlerin bir araya gelerek oluşturdukları görüntülerdir. Gözümüz bütün bu görüntüleri fiziksel uyarıyı ayırt etmeden beynimize ulaştırır. Seçme, ayırt etme, odaklanma ve tanımlama gibi algısal durumların gerçekleşmesi için beyinsel aktiviteye ihtiyaç vardır. Üç boyutlu nesnelere için perspektif, boyut, yatay düzlemde yükseklik, doku, belirginlik, üst üste gelme ve ışık-gölge gibi verileri değerlendirir. Bu değerlendirmeler sonucunda nesnenin üç boyutlu hâlini algılayabiliriz. 20. yy'ın başlarında sanat tarihçisi ve teorisyeni olan Hildebrandt ve Brenson Floransalı Rönesans sanatçılarının doğayı taklit etmedeki başarılarını, retinaya düşen görüntüye dokunma duygusunu katabilmelerinde bulmuşlar. **Yüzeyde Biçim Algısı**

Şekil, görülen objenin yansıyan şeklidir. Yalnızca şematiktir ve içerikten yoksundur. Kâğıda çizilmiş tavşan şekli hiçbir zaman tavşanın kendisinin aynısı değildir. Aslında bir objenin kenarları ve konturlarını kopyalayan beyaz bir arka planın önünde siyah çizgilerdir. Bu siyah çizgiler gerçeğin kendisi değildir. Ancak iyi eğitilmiş bir göz için siyah çizgiler, orijinale en benzeyendir. Göz retinası görsel dünyada objelerin sınırlarını takip ederek bütünü yakalamamızı sağladığı gibi biçime de sınırlarını takip ederek ulaşır. Rollo May'e göre bu ulaşılan biçim bizim dışımızda görülen nesne ile bizim aramızdaki diyalektik ilişkiden doğmuştur. Kant'a göre de salt biçim, sanatta ereğini aşarak bizi kavrama götürür Alman kökenli İsviçreli, 20. yy'ın ünlü ressam ve teorisyeni Paul Klee'ye göre, biçim canlı varlıktır ve form (üç boyutlu biçim) ölü doğadır. Klee, biçimi formun karşısında daha canlı görüyor. Bu tarif Gestalt Kuramı'na dayanır.

Türkçede biçim ve form kelimelerinin kapsamaları netlik kazanmış değildir. Vasali Vasilyeviç Kandinsky 1910 yılında yazmış olduğu "Sanatta Manevîlik Üzerine" olarak Türkçeye çevrilen kitabında şekil kelimesini dar anlamıyla, "Bir alanın diğer bir alanla sınırlandırılmasından başka bir şey değildir. Bu şekil dış karakterinin tanımıdır." sözleriyle ifade etmiştir. Bir nesnenin fiziksel şekli sınırlarıyla belirlenir. Bir kâğıt parçasının dikdörtgen şekli sınırlarıyla belirlenmiştir. Ancak nesnenin pozisyonu, yukarı, aşağı duruşu veya yakınında nesnelere olup olmadığı gibi mekânsal yönelim ve

çevre değişikliği Őeklin algılanmasında önemli etkenlerdir. Form, içeriğin görünür Şeklidir. Herhangi bir cismin o anki formu onun o anlık biçimi olur. Bir insanın genel bir formu vardır. Ancak, herhangi bir anda bu genel form çok farklı görünümlere girebilir.

Ayaktayken, yatarken, otururken vb. gibi eylemlerde insan formunun aldığı o anlık görünüm, biçimi meydana getirir. Sanat yapıtında form sadece malzemenin fiziksel özellikleri ve gerçeğe tıpatıp benzerliği ile değil, aynı zamanda sanatçısının ait olduğu kültürün ve bireysel sanat anlayışı, benimsediği tarzı ile de belirlenir. Düz görünümlü daireye benzer bir renk yaması, Matisse'nin esasen iki boyutlu dünyasında bir insan kafası olabilir; ancak aynı yama, Caravaggio'nun güçlü üç boyutlu resimlerinden birinde küre yerine yüzeysel bir daire gibi görünecektir. Biçimlerin algısının nasıl gerçekteştiğine dair de bebeklerle çalışmalar yapılmış olmasına rağmen belirleyici bir sonuca ulaşılamamış. Bu araştırmalara göre bebeklerin çevresindeki objelere ve insan yüzlerine bakarken formları gördüklerini anlayabiliriz. Ancak bebeklerin, üç aylıktan beş aylığa farklı objeleri birbirlerinden ayırmalarına rağmen, aynı karakterdeki objeleri birbirlerinden ayıramadığı izlenmiş. Diğer yandan üç aylık bir bebeğin eşyaları Şekillerine, dört aylık bir bebeğin de renklere göre eşyaları kategorilere ayırabildikleri anlaşılmış.

GÖRSEL ALAN VE GÖRSEL DÜNYANIN ALGILANMASI ALGININ SÜREKLİLİĞİ

Görsel alan ve görsel dünya, görmek diye bildiğimiz karmaşık işlemin birbirleriyle alakalı birer parçasıdır. Görsel dünya; geçmiş deneyimlerimiz ve ait olduğumuz kültürün bilgisi ile içindeki nesnelere ve varlıkları kavrayıp anlamlandırdığımız, sıradan yaşamımızı sürdürmemize olanak sağlayan görsel deneyimimizdir. Fizyolojik olarak sağlıklı olan gözümüzün açık ve ışığın olduğu her an bizi çepeçevre sarar. Görsel alan, görsel dünyanın karakterlerini taşımasına rağmen onun azaltılmış değerlerine sahiptir. Görsel alanı fark etmek bilinçli bir çaba gerektirir.

Köşeler, kenarlar, dokulardan oluşmuş renk alanları görsel alanın elemanlarıdır. Nesnelere olan ilişkimizi, onlarla olan mesafemizi, nesnelere arasındaki boşluklarla oluşturulmuş ilişkileri ve mekânda kendi konumumuzu belirlememizi sağlayan görsel dünya algımız, yaşadığımız dünyadaki nesnelere anlamlandırmamızı sağlarken bizim duygusal tavrımızı da etkiler. Görsel dünyada nesnelere katı, hareketsiz ve durağandır. Gündelik yaşamımızın parçası olan evimiz, eşyalarımız, dışarıda gördüğümüz binalar, yollar, ağaçlar gibi çevremizi saran nesnelere görsel dünyamızı oluşturur.

Çevremizdeki görsel dünyayı denetlerken görsel alanlar oluştururuz. Bu, bir iş yaparken veya perspektif bir bakış açısı ile bir noktaya dikkatimizi topladığımızda gerçekleşir. Ancak çoğu zaman görsel alanı deneyimlese bile ayırdında olmayız. Fiziksel bir çaba gerektiren görsel alan, renk alanlarından oluşurken; görsel dünya, nesne ve varlıkların alanıdır.

Görsel Alan ve Görsel Dünyanın Görüntüsü: İnsanın Kendi Görsel Dünyasını Oluşturması Görsel alan, çevremizi saran sınırsızlığıyla üç boyutluluğa sahiptir. Görsel alanın sınırları vardır. Biz görsel alanı denetlerken sınırlarının belirgin olmadığını farkına varırız. Başımızı sabit tuttuğumuzda görüş alanımız; soldan sağa 180 derece, yukarıdan aşağıya 150 derece ile sınırlıdır. Görsel alanın oval bir şekli olduğu söylenebilir. Gözlerimizi odakladığımız merkezde görsel değerler net ve ayrıntılı görünürken; sınırlara doğru görüntü netliğini kaybeder. Gözümüzü, görsel alanın sınırlarına doğru hareket ettirmek istesek de göz yine odak noktasına dönme isteğindedir. Görsel alanın sınırlarının deneyimlemek için bir gözümüzü kapatırsak, kapalı gözün tarafında alanın burnumuzun sınırlarıyla 1/3 oranında daraldığını görürüz. Görsel dünyada ise bakışımızın devamlılığı söz konusudur. Görsel alan gibi sınırlanmaz. Gestalt kuramcılarında Kurt Koffka, “Kişi gözlerinin önündeki dünya gibi başının arkasında kalan dünyanın da farkındadır.” demiştir. Görsel dünyanın izlenimleri bakan kişinin kendi görsel gerçekliğini yaratmasıyla değişkenlik gösterebilir. Örneğin; perspektif bakış açısına sahip bir kişi yer çekimi doğrultusunda duran bir masanın üst düzlemini oluşturan dış çizgilerin bizden uzaklaştıkça birbirlerine yakınlaştıklarını söylerken, diğer bir kişi nesnenin fiziksel gerçekliğine bağlı kalarak böyle bir değişimin olamayacağını söyleyerek reddedebilir. Birincisi görsel alan ile, diğeri görsel dünyanın nesneliliği ile masaya bakmışlar ve ikisi de kendilerince haklıdır.

GÖRÜNTÜNÜN DEĞİŞİMİNDE BAŞ VE BEDEN HAREKETLERİNİN ETKİLERİ

Görsel alanda göz bir noktadan diğerine doğru yönelirken iki nokta arasındaki uzaklık fazla ise baş gözlerin hareket yönüne doğru yönelir. Başın hareketiyle birlikte görsel alanın sınırları da değişir. Yeni görsel alanlar oluşturulur. Görsel dünyamızın en karakteristik özelliği, durağan olmasıdır. Biz hareket ettiğimiz hâlde çevremizdeki dünya içinde hareket eden nesnelere olsa bile hareketsiz bir arka plan ve çoğu hareketsiz objelerden oluşur. Bu sabit arka plan nesnelere durağanlığı bizim konumumuzu, pozisyonumuzu güvenli şekilde ayarlamamızı sağlar. Görsel dünya algımızda yanılısıma yaratan birkaç durumu nadir de olsa deneyimleriz. İçinde bulunduğumuz tren hareketsizken yakınımızdaki tren hareket ettiğinde, bir an içerisinde bulunduğumuz trenin geriye doğru gittiği izlenimini yaşarız. Lunaparktaki oyuncaklar ve uçakta pilotun yer çekimine karşı yaptığı bazı hareketler bizim gerçeklik algımızı kısa süreliğine bozabilir. Gözün iki farklı harekete sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bunlar, gözün doğal ve yapay hareketleridir. Bu hareketler sonucu görsel alanımızda değişimler yaşarız; ancak genel olarak görüntü durağanlığını korur.

Gözün yapay hareketi ise bir noktaya gözümüzü odakladığımızda gözlerimizi sağ ve sola doğru kaydırırsak görüntünün birbirlerinin üzerinde kaydığını veya göz yuvarlağını hissedecek şekilde basınç uygularsak görüntünün üst üste geldiğini görürüz. Baş ve beden hareketleri, görsel dünyamızı etkilemezken; görsel alanı etkiler. Görsel dünyayı oluşturan arka plan, içindeki bütün nesnelere ve kendi bedensel algımız, bütün dünyada bütün insanlara aynı şekilde etki eden yer çekimi doğrultusunda şekillenir. Bir odanın içinde yer çekimi doğrultusunda dik pozisyonda durduğumuzdan odanın dikey çizgilerini oluşturan duvar yüzeyleri dikey, bastığımız taban ise yer çekimi doğrultusunda yataydır.

Ancak, biz pozisyonumuzu değiştirip odanın zeminine paralel olarak yatay konuma gelirsek duvarların dik pozisyondayken dikey olan duvarların yatay doğrultuda devam ettiğini gözlemleriz. Bu yan yatmış bir resme bakmaya benzer. Böyle bakmanın illüzyonist bir değeri vardır. Sonuç olarak nasıl yatarsak yatalım ya da otursak oturalım, yere dik pozisyonda olduğumuz hâlde kavradığımız görsel dünyamızın anlamı aynı kalır. Hareketlerimizle Görsel Alanın Değişimi Yaşadığımız dünyayı duyumsarken gözlerimizi uzun bir süre bir noktaya odaklamakta zorlanırız. Hareketsiz kaldığımız sürede bile küçük göz ve beden hareketleri ile bakışımızın yönü değişimlere uğrar. Görsel dünya sürekliliği böylece gözümüzün açık olduğu her an sağlanmış olur. Görsel dünyamızın algılanmasında göz, baş ve vücut hareketlerimiz görüş alanımızı değiştirir. Biz de bu değişime göre konumumuzu, pozisyonumuzu ayarlarız. Ancak görüntüsü değişse bile nesnelere bizim algımızda anlamı değişmez. Görsel alanda başın her hareketi görüntüde deformasyon yaratır. Nesnelere göz retinasına yansıyan iki boyutlu şekiller değişime uğrar. Bu bize, görsel alanımızın hareketle birlikte devingen olduğunu gösterir. Oturduğumuz bir yerden ayağa kalkıp yürürsek objelerin retinaya yansıyan görüntülerinin değiştiğini görürüz.

OBJELERİN GÖRÜNÜR BOYUTLARI VE OBJELERİN BİRBİRLERİ TARAFINDAN KAPATILMASI

Görsel dünya, uzamsal bir derinliğe sahipken; görsel alanın azaltılmış bir derinliği vardır. Resimsel değere sahip olan görsel alan optik kurallarla açıklanabilir. Nesnelere iki farklı görünüşünden bahsedebiliriz. Birisi bizden uzaklařtıķa küçülen görünüşleri, diğeri ise boyutlarının her durumda aynı kalması. şeklin bilinen iki anlamı vardır. Birisi üç boyuttaki objelerin iki boyutlu yüzeyde tanımlanabilmesi için yansıtılmış şekli, diğeri ise objelerin hangi açıdan bakarsak bakalım derinlik şekli diye tanımladığımız değişmeyen şekli. Görsel dünya, derinlik şekillerini içine alırken; görsel alan, yansıtılmış şekilleri için alır. İzleyicinin bakış açısı değişince objenin şeklinin de aynı kalmadığı, bunun değişen bakış açısına göre değişime uğradığını görürüz. Farklı bakış açılarına rağmen değişmeyen tek obje, küredir.

Hangi açıdan bakarsak bakalım görünen şeklinde bir değişim olmaz. Bir bardağın üst kısmını göz bakış çizgisi çok az altında tutarsak, bardağın üst kısmının elips şeklinde görünür. Ancak göz hizasının altına indikçe üst boşluğun şeklinin değiştiğini ve tam tepeden bakınca da daire şeklinde görürüz. Bu görsel dünyamıza ait şekil algısıdır, bardağın derinlik şeklidir. Görsel dünyada ilgimizi çeken objeler yönelirken objenin kimliği ile ilgilendiğimiz hâlde objenin arka planı ve objeler arasındaki boşluklara ilgi göstermeyiz. Ancak görsel alanı denetim altında tutuğumuzda boşlukların objeleri gösteren alanlar olmalarının yanında görsel bütünü oluşturan parçalar olduğunu da görürüz. Yansıyan görüntüde arka planın objelerden hiçbir farkının olmadığını söyleyebiliriz. Görsel alanı oluşturmak için başımız sabit tutup bir noktaya, objelerin kimliklerini dikkate almaksızın odaklandığımızda görsel alanın renk alanlarından meydana gelmiş düzensiz yamalardan oluştuğunu görürüz.

Görmek için ihtiyaç duyduğumuz tek çevresel faktör fiziksel bir enerji türü olan ışıktır. Işığın kaynağı, rengi, şiddeti, yönü bize cisimlerin nasıl görüldüğünü belirtir. Gözümüz tüm bu değişimlere ve ışık kaynaklarına uyum sağlayabilme yeteneğine sahiptir. Görmemize olanak sağlayan farklı ışık kaynakları vardır:

- Doğal ışık kaynakları: Güneş, yıldızlar, şimşek, yıldırım, ateş böceği, ışık üretebilen fener balığı gibi doğada kendiliğinden ışık enerjisini üretebilen şeyler.
- Yapay ışık kaynakları: Mum, kandil, ampul, neon, lazer, floresan vb. teknoloji ile üretilmiş yapay ışık kaynaklarıdır. Işık sadece nesnelere aydınlatmaz, onların renk ve biçimleri üzerinde görsel etkiler yaratarak görme biçimimizi değiştirir. Bazen nesnelere etkilerini yumuşatırken, bazen sert ışık-gölge ilişkisi ile izleyicide psikolojik bir duygulanıma sebep olur. Sanat tarihinde imgelerin anlamları ve mekân ile ilgili ilişkilerini kurgulamak için ışık sanatın en önemli anlatım aracı olmuştur. **GÜNEŞ IŞIĞI VE IŞIK**

Görmemizin ilk koşullarından biri olan ışığın insanın tanıdığı ilk kaynağı güneş, Ay ve yıldızlardır. Görme sadece duyumsama değil, bilgiye giden yolun da başlangıcı, en önemli kaynağıdır. Tarih boyunca güneş ve ışık insanın varlığı tanımlama çabalarında önemli yer tutar. Tarihin başlangıcından beri doğaya bağlı beslenme düzenimizi, mevsimleri, yılları, günleri, saatleri belirlememiz için güneşi referans olarak alırız. Işık nesnelere elle tutulamaz ve maddesiz yapısı ile insan düşüncesinin yarattığı soyut kavramlar için de önemli bir referans noktasıdır. Çevremizi tanımamız için gerekli bilgiyi taşıyan ışık; güzellik, iyilik, doğruluk, erdem, inanç, yaşam, yaratıcılık içeren pek çok şeyin simgesel karşılığı olmuştur. Metafor Olarak Işık Halk arasında da kişilerin ışığın aydınlatıcı ve sevinç, iyilik yönlerini temsil edecek şekilde iyi dilek ve temenni de bulduklarını biliyoruz. Örneğin; gözlerinin içi parlıyor, kalbinin ışığı yüzüne vurmuş, güneş gibi doğdu, nur yüzlü... Işık, karanlık kavramı ile özdeşleştirilen belirsizlikten korkan insan için kurtuluş ve huzura ermenin bir yoldur. Birçok tanrının ışık ile özdeşleştirilmiş olması da şaşırtıcı değildir. Sami tanrısı Baal, Mısır tanrısı Ra ve Pers tanrısı Ahura Mazda güneşi ya da ışığın yararlı etkisini temsil ederler.

Gün Işığının İnanç ve Düşünce Tarihinde Önemi

Bilinen en uzun sürekliliği olan eski Mısır uygarlığı çöl şartlarında Nil Nehri'ni kontrol edebilmek için güneşe göre zamanı takip etmek zorundaydı. Güneşi ve yıldızları o kadar çok takip ettiler ve hareketlerini kayıt altına aldılar ki, piramitlerin yapılarını da güneşin ve yıldızların yörüngelerindeki kesişimleri esas alarak yaptılar. Antik Yunan ve Roma'nın ulaştığı mimari ve mühendislik başarıları şehirlerinde, kamusal binalarında, agora denilen meydanlarında ve tiyatrolarında mimarinin güneş ışığını en iyi şekilde değerlendirmek üzere planlandığı izlenebilir.

Ayasofya ışığın bir dini mabet olarak kullanımına en iyi örneklerdendir. Ana kubbenin hem ağırlığını azaltmak hem de ana mekânın aydınlatılmasını sağlamak için kubbenin altında açılmış olan 40 adet pencereden süzülen ışık bir illüzyon yaratarak kubbeyi karanlıkta yüzüyormuş gibi gösterir. Orta Çağ'ın karanlık çağ olarak anılmasının tek nedeni insanların bilgi ve özgür düşünce ortamından uzak kalması değildir. Yine bu nedenlere bağlı olarak eski çağlarda ulaşılmış mimari ve mühendislik birikiminin yaşatılamaması önemli bir nedendir. Tek yapabildikleri kalın yığma duvarlarla kaleler, az katlı küçük evler ve kiliseler inşa edebilmektir. Kent ve kasaba sokakları zifiri karanlık ve korku doluydu. Böyle bir ortamda yaşamalarına rağmen, Orta Çağ insanının şiir ve minyatürlerinde aydınlık ortamlarda yaşadıklarını hissi vardır. 15. yy.da İtalyan şehir devletlerinin zenginleşmesi, reformlarla Avrupa'da Hristiyanlığın farklı uygulama biçimlerinin ortaya çıkması, kilisenin baskısı ve yaptırımlarının zenginleşen insanlar üzerinde gücünü kaybetmesi ile inancı değil insanı merkeze koyan bir anlayış ile hümanizm ve Rönesans ortaya çıktı. Rönesans mimarisinde ışık, yöresel ve mevsimsel ışığı, ısıyı en faydalı şekli ile kullanmaya yöneldi. İslamiyet'te de, tüm dinlerde olduğu gibi, toplu ibadet ve ibadet mekânı olan camiler her zaman önemli olmuştur. 16. yy.da Mimar Sinan ile doruk noktasına ulaşan cami mimarisinin en muhteşem örneği Selimiye Camisi'dir. Bu görkemli yapı kubbeye kat kat açtığı pencereler ile mekânda müthiş bir ışıklılığa olanak tanımıştır. RESİMSEL IŞIK Resimde ışığın yüzeydeki temsil edilme biçiminin peşine düştüğümüzde sanat tarihinin izini sürdüğümüz gibi insanın tarih boyunca bilgi ile kurduğu ilişkinin de ipuçlarını buluruz.

Orta Çağ boyunca ışık-gölge resim yüzeyinde bir anlatım aracı değil tinselliğin sembolüydü. Rönesans ile birlikte ışık, nesnenin gerçekte görüldüğü halini objektif ve açıkça göstermeyi amaçlayan nesnellik temsil etme aracı oldu.

- Yumuşak (evrensel) ışık ile yüzeydeki bütün figürler ve objeler aynı ışık değeri ile varlığın hacimsel yapısını ortaya çıkarmak için kullanıldı.
- Barok dönem resimlerinde kullanılan keskin ışık ve boyasal ışık ile sanatçılar görünen şeyin nesnellliğini değil, duygusunu öne çıkarmak istediler.
- Empresyonist resimde artık ışık anlatım için bir araç değil amaçtır. Sanatçılar ışığın peşine düşerek, optik değerleri ortaya çıkarmaya uğraşmışlardır. Gün ışığı resmin ana konusudur Resimde gördüğümüz figürler ve objeler ışığın anlatım araçlarıdır.
- Resim sanatı tarihinde ışığın farklı kullanımına örnekler. Dönemin genel algısı ile ışık kullanımının ilişkisi: Antik Yunan mozaik sanatının ulaştığı başarılı tasvir olgusunu Batı medeniyetine taşıyan Bizans mozaikleri olmuştur. Resimlerde figürlerin başları arkasına çizilmiş daireler her birinin bir ışık kaynağı olduğunun göstergesidir ve bütün bir Orta Çağ ikonografisinin en belirgin özelliğidir. Yumuşak ışık: Işığın şiddetini az olduğu, yüzeyin tümünün aynı ışık değeri ile aydınlatıldığı, genellikle sanatçının pürüzsüz yüzeyler oluşturmak için kullandığı ışıktır. Rönesans resminin en büyük ressamlarından Raffaello Sanzio'nun Vatikan'da Stanza della Segnatura'da bulunan 1509-1511 yılları arasında fresk tekniğiyle yapılmış "Atina Okulu" resmi yumuşak ışık kullanımına en güzel örneklerden biridir. Işık-gölge figürlerin ve objelerin hacimsel değerini ortaya çıkarır. Yumuşak ışık hem Rönesans'ın hem de "Atina Okulu" resminin genel fikrini izleyiciye taşır. Keskin ışık: Resim düzleminde nesnelere veya figürlerin üzerine düşen doğrudan ışıktır. Özellikle Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun resimlerinde özgün bir şekilde kullanılmıştır. Işık ve gölgeyi iki zıt eleman olarak kullanan sanatçı üç boyutlu nesnelere ışığı izleyicinin bakmasını istediği noktalara spot ışığı gibi düşürerek âdeta bir tiyatro sahnesi oluşturur. Caravaggio'nun 1605 yılında yapmış olduğu "Emmaus'ta Son Akşam Yemeği" bu tekniğin en çarpıcı örneklerinden biridir. Resim yüzeyine düşen ışık ve gölge uzantıları resim yüzeyinin dışındaki bir kaynaktan geliyormuşçasına resmedilmiştir. Gün ışığı: Yeni bir dünya algısının oluşmaya başladığı siyasi, ekonomik, sosyal yaşamın Sanayi Devrimi ile yeniden şekillendiği bir zamanda sanat dünyasında da çok devinimli bir süreç başlamış oldu. Sanatçılar atölyelerden doğaya çıkıp doğayı deneyimleyerek ve gözlemleyerek sanat yapmak istediler. Işık artık bu bakış açısı ile başka bir anlam kazandı. Sanatçı ışığı kendine göre ayarlamak yerine, doğal ışığa göre kendini konumlandırmayı seçti. Bu sanatçılara ışığın ressamı ve bu sanat anlayışına izlenimcilik- empresyonizm dendi. Doğal ve Yapay Işığın Teknoloji ile Kullanılmasına Olanak Taniyan Aletler ve Işık Fotoğraf ve Işık Görmemizi Sağlayan ışık aynı zamanda fotoğrafın da ana malzemesidir. Nesnelere yansıyan ışık ve ışıksızlık arasındaki bütün değer farkları olduğu gibi fotoğraf yüzeyine aktarılır. Fotoğraf makinesinin objektifine, objektif deneme nedeni; insan gözüne yansıyan görüntünün insan algısı ve el becerisi ile ortaya çıkan resimle fotoğrafın ayrımını vurgulamak içindir. Fotoğraf makinesinin öncülü diye tanımlayabileceğimiz "Camera Obscura" "karanlık kutu" diye de bilinir. Fotoğrafçı her şeyden önce ışığı takip eden kişidir. Elde edeceği görüntünün başarısının ışığı doğru kontrol etmekten geçtiğini bilir. Işığın parlaklığı, yoğunluğu ve kontrastlığı estetik bir imge elde etmenin birinci koşuludur. Fotoğrafçı görsel dünyanın içinden kendisine bir görsel alan seçer. Kullanılan ışık tarzı fotoğrafın estetiğini belirler. Sinema ve Işık İbn-i Heysem'in "Karanlık Oda"da hareketli gölgelerle yaptığı gösteri ile başlayan görüntüye hareket verme serüveni 19. yy. sonunda fotoğrafın icadı ile bugünkü anlamı ile sinemanın doğuşuna neden oldu. Thomas Alva Edison pek çok buluşunun yanı sıra "kinetoskop" adını verdiği bir alet geliştirdi. Bundan kısa bir süre sonra Lumière Kardeşler 1895'te bilet satarak sinematograf adını verdikleri makineleri ile tarihte ilk film gösterilerini yaptılar. 20. yy. sinemanın çağı olarak da nitelenebilir. Hareketli kameralar, sinemaya sesin eklenmesi, belgesel filmlerin ortaya çıkması, sanatsal ve sosyolojik farklı bakış açılarının sinemaya girmesi, çizgi filmin dünya çocuklarına ulaşması ve dijital görüntülerin sinema elemanı haline dönüşmesi etki alanını genişletmiştir. Sinemada ışığın kullanımının izleyici üzerinde yarattığı psikolojik etki, bir görüntü yönetmeni için resim tarihinin ona ulaştırdığı bilgilerdir. Video ve Işık Sinema ve video görüntüsü izleyici için benzer deneyimler sunsa da teknolojileri birbirinden farklıdır. Video görüntüsünü kaydeden kameralar TV yayımına olanak tanımak için görüntüyü elektronik veriye çevirerek kaydeder. Video cihazları da bu elektronik veriyi tekrar görüntüye çevirir. Fotoğraf üzerine düşen ışığın ve ışıksızlığı yüzeye hapsederek zaman ve uzamı sonsuzluğa kadar dondurur. Video ise ışıktan geçerek oluşan görüntüdür, zaman ve uzamı değiştirir. Gerçek zaman ve uzam parçalayarak farklı bir zaman ve uzam yaratır. Böylece izleyiciye özne ve nesneden bağımsız farklı bir zaman ve uzam sunar. Işığın nesnelere yansıyor kayıt cihazında sinyallere ve sonra tekrar görüntüye dönüştüğü süreçte video sanatçısı bu ışık sinyallerini organize eder. Sonuçta elde ettiği şey de aslında görüntüyü oluşturan ışığın kendisidir. 21. yy. insanın yüzleşmek zorunda olduğu pek çok görüntü kaynaklı yeni sorunlar video sanatının konusu olmuştur. Neon Sanatı 20. yy. başlarında Fransız kimyager ve fizikçi Georges Claude tarafından neon tüpleri geliştirilmiştir. 20. yy. da sabit elektrik kaynağına erişimin sağlanması insan yaşamında hem bireysel hem toplumsal anlamda büyük değişimlere neden oldu. 1960'larda ressamlar yüzey ile

bağlarını yeniden düzenleme ve üçüncü boyuta taşımaya başladılar. Farklı malzemelerden yararlanarak üç boyutlu objelerle enstalasyon da denilen mekân düzenlemeleri, asambrajlar sanat sahnesinde yerini aldı. Aynı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan minimal sanat akımının temsilcilerinden Dan Flavin endüstriyel bir ürün olan floresan ve neon ışığını kullanarak yansıtma nesnelere üretti. Sanatçının galeri veya müzelerde mekânlarının doğallığını ışık yayan nesnelere değiştirerek mekânın iç boşluğunu yeniden üretmiş oldu Işık sanatın ortaya çıkması için araç olmanın ötesine geçerek sanat nesnesinin kendisine dönüştü. Teknoloji ile buluşan sanatın bu yeni anlatım dili mekânı kavrayarak farklı anlam örüntüleri ortaya çıkardı. **IŞIĞIN GÖRME BİÇİMİNİ YENİDEN OLUŞTURMASI ÜZERİNE**

Işık sadece nesnelere aydınlatmaz, onların renk ve biçimleri üzerinde de görsel etkiler yaratarak görme biçimimizi değiştirir. Sanat tarihinde ışığın hem görsel imgelerin anlamları hem de mekân ile ilgili ilişkilerini kurgulamak için sanatın en önemli anlatım aracı olmuştur. Farklı ışıklarda çekilmiş bir portre fotoğrafı ışığın farklı açılardan oluşturduğu büyülü atmosferle portreyi etkiler bize farklı bir görme biçimi sunar. Her imge nasıl ki yeni bir görme biçimi oluşturuyorsa, görmenin ana unsuru olan ışıkla ve ışığın değişimiyle de imgenin bu farklı görme biçimlerini çoğalttığını da söyleyebiliriz.

Gölge ışık noksanlığının sonucunda ortaya çıkar. Tam ışıksızlık; karanlık hiçliktir, hiçbir şeyi içermez ya da tam aksine sonsuz olasılıkları içerdiği de düşünülebilir. Gölgeler çoğunlukla karanlığa aitmiş gibi algılanır. Oysa gölge karanlıktan çok ışığa aittir. Işığın olmadığı yerde gölge de olamaz. Gölgeler, görmemizi sağlayan ışığın bizimle iletişim kuran elçileridir. Görsel alanımızda, gölgeler bizim sadece varlıkların ışıkla olan ilişkilerini mekanik olarak düzenlemenin çok ötesinde iş görür. Görsel sanatlara dâhil olan hiçbir alanda gölgelerin fiziksel, duygusal ve zihinsel işlevi göz ardı edilemez. Sanatçı yaratmak istediği görüntüde, izleyicide uyandırmak istediği duyguda ve düşüncede mutlak olarak gölgenin varlığını ya da yokluğunu özenle denetlemek zorundadır. Sanatçı için de ışığın resmini yapma yolu gölgelerden geçer.

FİZİKSEL OLARAK GÖLGENİN DOĞASI

Çevremizdeki nesnelere yansıyan ışığın yoğunluğu, aydınlık ve karanlık bölgeleri, ışığı ve gölgeyi ortaya çıkarır. En aydınlık ve en karanlık arasında kalan tüm ışık değerleri (iç gölgeler) bizim dünyayı üç boyutlu algılamamıza hizmet eder. İki tür gölge vardır:

- Nesnenin uzağındaki bir ışık kaynağının nesnenin üzerinde oluşturduğu gölge bağlı gölge,
- Nesnenin başka bir yüzey üzerinde oluşturduğu gölge düşen gölgedir. Fiziksel olarak her iki gölge de aynı doğaya sahiptir, ışığın az olduğu yerlerde ortaya çıkar. Algısal olarak oldukça farklıdır. Işık, üzerine düştüğü nesnenin fiziksel yapısına göre farklı yayılımlar gösterir ve bu bizim o nesneyi algılama biçimimizi belirler. Konik bir nesne üzerindeki ışığın yayılımı: Nesneleredeki ışık nesnenin üzerinde herhangi bir gölge oluşmadığında nesne kontur olarak, eni boyu olan, iki boyutlu çizim gibi görünür. Konik bir nesnenin üzerine düşen ışık aydınlıktan karanlığa doğru dereceli bir geçiş yapıyorsa bu hacimsel bir yapı olduğunun göstergesidir. Nesnemiz koninin yan yüzeyine ek olarak sağ üst kısmında oluşan gölge nesnenin yapısıyla ilgili daha detaylı bilgi verir. Nesnenin kendi dışında, düşen gölgesi de bize nesnenin üzerinde veya önünde durduğu arka planın doğası hakkında da bilgi verir. Nesne ve gölgenin birbirine değmesi bize nesnenin bir zemin üzerinde durduğu bilgisini veriyor.

METAFOR OLARAK GÖLGE

Düşen gölgeyi kavramak varlıkla ilişkisini kurmak oldukça zahmetli bir süreci gerektirir. Bir çocuğun ayna yansımalarını doğru şekilde kavraması 9 yaş civarında gerçekleşirken, gölgesi ve kendisi arasındaki ilişkiyi tam olarak kavraması için de 9 yaşına gelmesini gerekir. Bir insanın bastığı zemin düz olduğunda ve güneş ışınları yaklaşık kırk beş derecelik bir açıyla düştüğünde, gölge efendisinin bozulmamış bir görüntüsünü üretir. Yaşayan ya da ölü bir şeyin kopyalanmasına hizmet eden, nesneye bağlı ve hareketlerini taklit eden, aynı zamanda nesnel olmayan, şeffaf gölge her zaman dikkat çeker. Değişik kültürlerin ortak olan özelliklerden biri hemen hemen gelmiş geçmiş her kültürün ışığa tanrısal bir anlam yüklemiş olmasıdır. Işığın karşısında duran karanlık, doğal olarak kötülüğün, korkunun simgelerinden biri olarak karşımıza çıkar. Gölgeler varlıklarını ışığa borçlu olmasına rağmen çoğunlukla karanlıkla özdeşleştirilmiştir. Psikoloji bilim olarak kabul edilmeden Johann Caspar Lavater (1741-1801)'in 1792'de insan profilinin gölgesini okuyarak kişiliklerini anlamaya dayanan fizyonomi modasını yarattığını biliyoruz. Bu yöntemin bilimselliği hiçbir zaman kanıtlanmasa da gölgenin insan psikolojisi üzerindeki etkisine metodolojik olarak yaklaşan ilk deneyim olmasıyla dikkat çekicidir. Analitik psikolojinin kurucularından biri olan psikiyatrist Carl Gustav Jung (1875- 1961) kişilik katmanlarını tanımlamaya yönelik çalışmasında bilinçaltının ilk katmanına "gölge" adını vermiştir. Yaşamımızın kıyısında sessizce bize eşlik eden gölgemiz varlığımızın, gerçekten burada, şimdi var olduğumuzun kanıtı ve şahididir. Bizim elle tutulamayan uzantımız bizi bu dünyadaki gerçekliğe bağlar. Fiziksel olarak hacimleri, mesafeleri, konumları ayrımsamamıza yardımcı olur. Duygusal olarak bizi etkiler. Psikolojik olarak içimizde olup da yadsıdığımız pek çok şeyi simgeleştirir. Düşünsel olarak da varlığımıza eşlik eder.

SANATTA GÖLGENİN KULLANIMI VE DÜŞÜNSEL BOYUTA ETKİLERİ

Gölge de, plastik sanatlar gibi, varlığını ışığa borçludur. Her ikisi de optik dünyanın yasaları ile var olur. Plastik sanatlarla uğraşan ve yapıt üretenler için kontrol altında tutulması gereken şey gölgelerin yapısıdır. Rönesans ile birlikte görsel dünyayı iki boyuta, yüzeye taşıma arzusu ile şekillenen Batı sanatını modernizme kadar olan süreçte plastik sanatları mimetik (taklitçi) yanı ile görürüz. Görsel sanatların her alanında sanat tarihinde gölgenin kullanımına, kontrolüne ve yokluğuna dair tecrübeler bugün de sanat için yol göstericidir. Modelden resim yapmayı öğrenirken en zorlu aşamalardan biri nesnenin gölgelerle ilişkisini anlayıp resimlemektir. Düşen gölge bu aşamada en kolaydır. Asıl zor

olan bir nesnenin plastik yapısını görünür kılan iç gölgeleri ayırmsamayı ve resimlemeyi öğrenmektir. Bugün bir resimde ya da başka bir görsel anlatımda eğer konunun, nesnenin, manzaranın detayları ile net görünmesi isteniyorsa, sanatçı algıyı yanıltıcı keskin gölgeler oluşturmamak için, bir Rönesans sanatçısının yaptığı gibi, modelini bir sis perdesi ya da bir buluttan süzülen ışık ile aydınlatma yolunu seçer. Bir yanı ile neşenin, lüksün, dansın, şatafatın, diğer yanı ile acıların, çaresizlik ve korkuların anlatıldığı barok resmin en önemli özelliği hareketi ve olayları dramatize anlatım şeklidir. Caravaggio'nun chiaroscuro (sanatta karanlık ile aydınlığın oluşturduğu zıtlık için kullanılan bir terim) tekniği ile ışık-gölge kontrastını kullanarak dramatik etkiyi vurgulamanın yanı sıra, izleyicinin göz hareketini de yönlendirmeyi başarır. Görünür olan gerçeğin yanı sıra iç gerçeğin, duyguların da gölgeler vasıtası ile görsel anlatımına olanak tanır. Empresyonistler siyahı renk paletlerinden çıkarıp gölgeleri koyu renklerin karışımlarında buldular. **Gölgenin Düşünsel Boyutta Etkileri**

Işığın insan için sadece fiziksel bir olgu olmakla kalmayıp duygu ve düşünce dünyasına etkisi gibi gölge ve plastik sanatlar ilişkisi de sadece fizik kuralları ile sınırlı kalmanın çok ötesine geçmiştir. Her ikisi de görme duyumuz aracılığı ile duygularımızı, sezgilerimizi ve düşüncelerimizi harekete geçirir. Gölge burada ve şimdi var olmanın koşulsuz kanıtıdır. Ama insan için “şimdi ve burada” varlık sorunsalını irdelemek için yeterli değildir. Varlığın “öncesi ve sonrası” da düşünce dünyamızı zorlar. Varlığımızın göstergesi olmasına rağmen bizim istencimiz dışında hareket eden gölgemiz, ışığın cinsine, şiddetine ve açısına göre durmadan değişkenlik gösterir. Dante Alighieri'nin İlahi Komedyası'nın cehennem bölümünden esinlenen sanatçı Auguste Rodin'in 1917'de yapmış olduğu “Cehennem Kapıları” eserinde üç figürle temsil edilen üç gölge, ışık oyunları ile hareketlilik kazandırılan heykellerdir. Dante, cennet tasvirinde 5 kattan bahsederken maddeden arınmış arı ışıktan olduğunu ve merkezdeki bu güçlü ışığın enerji kaynağı ve tanrı olduğunu belirtir. Cehennemin karanlık, gölgeleri ve dehşet, acı vb. duyguları içerdiği cennetin ise ışık ve umudu temsil ettiğini görüyoruz. Adelbert Von Chamisso'nun “Peter Schlemihl'in Olağanüstü Öyküsü” (1814) kitabında, tam da modern çağın başlangıcında, edebiyatta gölgeyi bir metafor olarak varlık sorunu ile ilişkilendirdi. 20. yy. başlarında, gölgenin psikolojik algıya etkisi Jean Piaget (1896- 1980) tarafından bir seri deneyle araştırılmış. Psikolojik olarak gölgenin insan için ne gibi anlamlar yüklenebileceğine dair felsefe de Nietzsche'nin “Böyle Buyurdu Zerdüş” eserinde incelenir. Burada gölgeye yüklenen anlam, Martin Heidegger'in varlık ve hiçlik tanımında bahsettiği “varlık ve hiçlik birbirlerine aittir, ama aynı şeyler değildir” önermesine paralellik gösterir.

Varlık ve hiçlik arasında birbirini var etme ama farklı anlamlar içerme durumu, gölge ve nesne arasındaki ilişkiye benzetilebilir. Varlıkları birbirine dair ama aynı olmama durumu metafor olarak hiçliğe ve gölgeye pek çok anlamlar yüklenmiş olmasının kaynağıdır. 20. yy. sonlarına doğru Simülasyon (hipergerçeklik) Kuramı ve postmodernizm üzerine yapmış olduğu çalışmalarına bilinen Jean Baudrillard sahte gerçeklikten bahsederken gerçek ve sahtenin iç içe geçtiğini söyler. Simülasyon yoluyla gerçekliğin nesnesini, gölgenin göstergesi olarak ifade eder. Ona göre gerçeğin yerini gölgeler almıştır. Gölgeler zemin olmaktan çıkıp gerçeğe (figüre) dönüşmüştür.

Günümüz estetiğinin en etkili teorisyenlerinden biri olan düşünür Mario Perniola zamanımızda bir eserin gölgesinin o eserden daha önde olduğunu, sanatın özerkliğini yitirdiğinin, kitle iletişim araçlarıyla, bilgiyle, modayla rekabet ilişkisi içine sokularak bütünü ile yaşamın içerisinde eridiğini ve özgünlüğünü kaybettiğini düşünür. Modern ve Çağdaş Sanatta Gölge Kazimir Maleviç'in “Siyah Kare” isimli tablosu bu dönüşümü en iyi ifade eden yapıtlardan biri olarak öne çıkıyor. Bu resimde, karanlık gölge çoğalarak yüzeyi tamamen kaplamış, olabilecek en son noktaya ulaşıyor. Sanatçı karanlığı sonsuz olanakların kaynağı olarak görüyor. Fotoğraf tekniğinin bulunması, sanatçıların gölge olgusunu anlamlandırmasında da çok etkili oldu. Fotoğraf, resim sanatında o ana kadar olanaksız olan şeyi başarmış, gölgeyi gerçek anlamda kalıcı hâle getirmiştir. Man Ray, Marcel Duchamp, Costantin Brancusi, fotoğraflanan gölgeyi sanatlarında bir anlatım aracı olarak kullanan ilk sanatçılardandır. Costantin Brancusi, “Dünyanın Başlangıcı” adlı yapıtında gözlemlendiği gibi, fotoğrafladığı sadece eserin kendisi değil, aynı zamanda gölgesidir de.

O pek çoklarının aksine gölgeyi karanlıktan çok ışıkla bağdaştırmıştır. Brancusi'nin fotoğraflama tekniği ile gölge âdeta nesnesinin derisinden soyulup katlaşıyor. Resimde gölgeyi varlığın bir kanıtı, bununda ötesinde içselleştirdiğimiz benliğimizin dışı vurumu olarak kullanan modern çağ sanatçılarına bir örnek de Picasso'dur. Ressam, gölgeyi çeşitli defalar konu edinmiştir. Sürrealizm ressamları gölgeyi, tuval üzerinde yaratmak istedikleri tuhaf, mistik, gizemli ve zaman zaman ürkütücü dünyanın vazgeçilmez öğeleri olarak kullanmışlardır. Giorgio de Chirico'nun eserlerinde gölgeler ait oldukları nesnelere kopup kendileri birer imgeye dönüşmüştür. Aynı imgeyi tekrar tekrar resimlemiş, fakat her resimde gölgeleri farklılaştırarak resmi değiştirmiştir. Andy Warhol'un 1979'da New York Heimer Fredrich Galerisi'nde yaptığı sergi “Gölgeler” başlığı altında sergilendi. “Warhol De Chirico'ya Karşı” adlı sergiye kadar “Gölgeler” sanat dünyası tarafından pek de anlaşılammıştır. Joseph Beuys'un da yapıtlarında bir ifade aracı olarak gölgeden faydalandığı söylenebilir. 20. yy. insanın modernleşme ile kendine ve topluma yabancılaşarak düştüğü hastalıklı durumun sanatla iyileştirilebileceğini ilke edinen “Plastik Sanat Teorisi” ve “toplumsal plastik sanat” düşüncesini ortaya koymuştur.

Sanat ile büründüğü bu elçilik, aracılık rolünü, Şaman rahipleri ile özdeşleştirmiştir. Bir Şaman rahibinin görevi, ruhlar yani gölgeler dünyası ile nesnel dünya arasında bağlantı kurarak insanın ruhunu bu dünyada iyileştirmektir. Gölgelerin ışığın elçisi olması gibi, Şaman rahipler de görünmez ötesi gerçekliğin elçileridir. 1969 doğumlu Kara Walker, günümüz çağdaş Amerikan sanatında politik kimliği ile öne çıkan Afro-Amerikan bir sanatçıdır. Gölgelerin herkes için eşitlikçi olduğu bir dünyada cinsel, fiziksel, psikolojik zulmün dehşetini, çaresizliğini yine gölgelerin yalın fakat çarpıcı görselliği ile aktarma yolunu seçmiştir.

Boşluk, Latince “spatium”, İngilizcede “space” ve Arapçada ise “mekân” olarak tercüme edilir. Aynı zamanda espas, mesafe, boyut, ara, aralık, uzaklık, genişlik, yer, meydan, saha, zaman, süre, bir kitlenin büyümesi, genişlemesi veya uzaklaşması anlamlarına gelir. Batı uygarlığında daha çok mekân, zaman, hareket gibi kavramlarla, üzerinden ele alınırken, Uzak Doğu uygarlıklarında hiçlik ve boşluk, varlık algısının temeli olarak tanımlanır. Orta Doğu ve Türk kültüründe ise her iki anlayıştan etkilenildiği, boşluk algısının yaşam alanlarında farklı şekillerde deneyimlendiği söylenebilir. Evrende boşluğun olup olmadığı tartışması Antik Çağ Yunan felsefesinden günümüze tartışılmaya devam etmektedir. Boşluk kavramına felsefede öncül oluşturan ilk yaklaşımlardan biri, evreni bir sayı uyumu olarak gören Pisagor’un etrafımızı saran evrene ilk kez “kozmos” adını vermesidir. Atomculuk öğretisi öncülerinden Leukippos ve öğrencisi Demokritos ve Epikür’e göre evren yalnızca atomlardan ve boşluktan oluşmuştur. Varlığın karşılığını dolu, yokluğun karşılığını ise boş olarak tanımlarlar. Sanatçıların boşluğu kavramaları zamanın ve içinde yaşadıkları kültürün değişimine göre şekillenmiştir. Felsefe, matematik ve fizikte kavramın tanımlanma şekillerine koşut olarak sanat algılarına yansımıştır.

DÜŞÜNCE TARİHİNDE BOŞLUK KAVRAMINA FARKLI YAKLAŞIMLAR

Batı düalist (ikici) felsefeye göre boşluğun tanımlanabilmesi nesnenin varlığıyla mümkündür. Boşluk kavramı, hareket ve zaman kavramlarıyla birlikte ele alınır. Aristo (MÖ 384-322)’ya göre boşluk “ içinde hiçbir duyulur cismin bulunmadığı aralık, ara nesne”dir. Ona göre boşluk ne bir nesne ne de bir varlık bulundurmaz. Bu tanım her nesnenin mutlak bir mekânının olması gerektiğini vurgular. Batı rasyonalist düşünürlerin boşluğu fiziksel bir zemin üzerinden ele almalarına karşı İslam filozofları boşluk kavramını daha tasavvufi (içsel) açıdan ele almışlardır. Farabi (872-950) boşluk kavramını aklın kavrayabileceği varlık kavramı üzerinden tanımlama yolunu seçmiştir. Farabi’de evrenin maddelerden oluştuğunu ve bu nedenle evrende boşluğa yer olmadığını savunmuştur. İbn-i Sina (980-1037)’ya göre boşluk kavramı için boyut ve sınırlar söz konusu değildir. Bu yüzden boşluğun gerçeklik olarak düşünülemeyeceğini söyler. Boşluğu mutlak bir varlık olarak görmez. Ancak mekânda doluluktan söz edilebileceğini savunur.

Boşluk kavramı

Uzak Doğu felsefesinde çoğunlukla Taocu felsefenin etkisi ile şekillenmiştir. Taocu felsefe boşluk üzerinden bütüne ulaşmaya çalışır. Boşluk kavramı; hiçlik, gökyüzü-toprak varlığından önce gelir. Yaşamın karşıt güçlerin dinamiği (Yin-Yang) ile işlediği üzerine kurulu Uzak Doğu felsefesinde varlığın oluşmasının nedeni olarak ele alınan boşluk kavramı sanat ve edebiyat anlayışında da çok etkin rol oynamıştır. Japoncada “zen” meditasyon anlamına gelir. Meditasyon ise insanın bu dünyaya ait acılar, zorluklar, sıkıntılar ile tecrübe ettiği varlığından sıyrılması olarak tanımlanır. Aydınlanma çağı felsefe ile başlayan bilimsellik temelli yaşamı algılama biçimi Kant’ın bilgiye ve düşünceye eleştirel yaklaşımı ile şekillendi. 19. yy.ın sonunda Martin Heidegger’in (1889-1976) Aristo’dan beri süregelen Kant ile devam eden Kartezyen temelli özne-nesne ayırımına karşı çıkması bilimsel bakış açısında devrimsel nitelikte yenilik getirdi. Einstein’in uzay ve göreceli (rölatif) zaman kavramını getirmesi, yüzlerce yıldır geliştirilmiş gerçeklik anlayışını kökten değişime uğrattı. Sanatçılar doğaya ve evrene düşüncenin bu inanılmaz değişimi ile bakmaya başladılar ve onu yeniden anlamlandırdılar.

Mimaride Boşluk

Mimari yapılar ve kentsel düzenlemeler boş ve dolulukların bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Yapılar için boşluk mekânı oluşturan temel öğedir. Boşluk ve doluluk arasındaki karşılıklı denge ilişkisi insanın içinde yaşamını sürdürdüğü, hareket ettiği boşlukları anlamlı kılar. Boş ve doluyu birlikte barındıran mekânlar dolu - boş ilişkisini kentin tasarımı ile birleştirir. Boş ve dolu kavramları karşıtlıklarıyla birbirlerini var eder. Yüzyıllardır Batı’nın dolu ile yoğunlaşmış düşüncesine de Uzak Doğu’nun boşluk anlayışına da komşu olarak yaşamış her ikisinden de etkilenmiştir. Osmanlı süsleme sanatı ne kadar dolulukla ilgiliyse, mimarisi de o kadar boşlukla ilgilidir.

Özellikle Ayasofya, Sultanahmet ve Süleymaniye camileri dünya mimari ve mühendislik tarihi içinde, iç boşluğu insan algısında belli düşünce ve duyguları harekete geçirmek için olağanüstü bir deha ile ortaya koyan yapılarıdır. Mimari yapılar boşluğu bölerek yeni iç boşluklar oluşturur. Mimarların boşlukla olan ilişkisine gök kubbede yeni boşluklar açmaları, boşluğa yeniden form vermeleri olarak bakarsak, bilimsel bulguların ışığında boşluğun edilgen olmadığını, tam tersine elektromanyetik çalkantıları harekete geçiren bir ortam olduğunu söyleyebiliriz. Heykelde Boşluk Plastik sanatlarda

heykel doğası gereği boşlukla zorunlu bir etkileşim içindedir. Hacimsel, elle tutulur, gözle görülür her obje gibi heykel de boşluk tarafından çepeçevre sarmalanır, sınırları belirlenir. Antik Çağ'da heykelin ulaştığı mimetik, üstün anlatım başarısı, mimari gibi Orta Çağ boyunca unutulmuştu. Uzun bir aradan sonra Gotik ile ilk örneklerini kilise duvarı süslemesi olarak gördüğümüz heykel sanatı, Rönesans ile eski göz kamaştırıcı mimetik anlatımı yeniden yakaladı. Sanatın, bilimin, yaşamın devinimle ile şekillendiği barok çağda heykel mimariden tamamen bağımsızlaşarak etrafında dolaşarak her açıdan algılanan kendi başına anlam yüklenen bir sanat dalına dönüşmüştür. 19. yy.ın sonlarında empresyonist resim anlayışında doğanın değişkenliğine ve bu değişkenliğin algımızda yarattığı yanılsamalara odaklanan sanat anlayışının heykel sanatında yansımaları Rodin'in heykellerinde görürüz. Rodin heykellerini yarım bırakarak izleyicinin heykeli boşlukta tamamlamasını bekler. Pablo Picasso'nun resimlerinde olduğu gibi heykel çalışmalarında da kuantumcu teoriden, atomun parçalanabilir olmasından etkilenerek sanata yepyeni bir bakış açısı getirdiği kübist prensipleri kullanmıştır. 20. yy. başında bilim dünyasında olan gelişmelere farklı sanatçıların verdiği tepkiler sanat manifestolarında, akımlarında birden farklı biçimlerde ortaya çıktı. Maddenin yapı taşının parçalanışı gibi sanat anlayışı da sayısız parçaya bölünmüştü. Heykel sanatında farklı yaklaşımları, düşünceleri sentezleyerek yapıtlara taşıyan Rus heykel sanatçıları Antonie Pevsner (1886-1962) ve kardeşi Naum Gabo (1890-1977) 20. yy. heykel sanatının öncüleri ve ilham kaynakları olarak tarihe geçtiler. Pevsner ve Gabo mekân, zaman, hareket kavramlarını yeni bir bakış açısıyla yorumlamalarıyla birlikte boşluk edilgen yapısından kurtularak etken bir eleman olarak kullanıldı. Umberto Boccioni'nin İtalya'da 1920'de ortaya çıkan fütürist akım sanatçılarındandır. František Kupka ve Marcel Duchamp'ın yapıtlarının etkisi ile yaptığı "Uzaydaki Devamlılığın Benzersiz Formları" adlı çalışmasında geleneksel heykel anlayışını bozuma uğratmayı amaçlamış. Sanatçının heykelle kazandırdığı hareket onu çevreleyen boşluğu da plastik bir eleman olarak heykelle dâhil eder.

Âdeta heykel boşlukla şekillenmemiş, boşluk da heykel ile şekillenmiş gibidir. Alberto Giacometti 1948 yılında yaptığı heykel "Görünmez Nesne" onun ilk kamusal alan için yapılmış büyük boyutlu heykeli olmasının yanı sıra sürrealist yaklaşım ile yaptığı son çalışmasıdır. Richart Serra heykellerinde ağırlık, yerçekimi ve dengeyi sorgular. Heykellerini görme duygusu dışında hareket ile yani yürüyerek algılayabiliriz. Sanatçı çoğunlukla kullandığı elips ve spirallerde oluşan formları ile uzam, boşluk, alan, ölçü, ağırlık ve zaman kavramlarını izleyicinin beden algısı üzerinden sorgulamaya çalışır. Uzaysal Boşluk (Kozmos) Newton'un boşluk, zaman ve madde kavramları ile tanımladığı yerçekimi teorisi yaşadığımız, algıladığımız evrene bilimsel, fiziksel açıklama getirmiş oldu. Romantizm ile resimde boşluğun kullanımı, çağın genel düşünce biçimi: eskiye duyulan hayranlık, öykünme ve bütünlük algısının bir sonucu olarak varlık ve sonsuzluk arasında rasyonel olarak ölçümlenemez duygunun bir ifadesi olarak karşımıza çıkar. Resimde boşluk, mekân, uzam rasyonel bir gözlemin yanılsamasından çok duyguların aktarımı için kullanılmıştır.

Böylece Caspar David Friedrich ve William Turner gibi sanatçılar empresyonizme açılan kapıyı aralamış oldular. Aydınlanma Çağı ve Kant'ın varlığı eleştirel olarak ele almasıyla bilimsel ve düşünsel büyük devrim gerçekleşmiş oldu. Ancak Kant'ın doğanın akıl ve bilim yolu ile kavranamayan alanını, estetik bir temellendirme ile süblime-yücelik kavramı ile tanımlaması ve gökyüzü, gece gibi kavramları bu bağlamda ele alması ile kozmos sanatçı için bilimsel bakış içinde hala estetik bir gizemin odağı olarak kaldı. Modernizm, bilimsel ve teknolojik gelişmeler sonucunda toplum yaşamında da yeni bir algılama düzeyinin doğal olarak başlangıcı oldu. . Fotoğraf makinesinin icat edilmesinden sonra iki boyutlu yüzeyde perspektif yaratma kaygısı resim sanatı açısından önemini kaybetmiş oldu.

Empresyonizmle birlikte sanatçılar resim yüzeyinde, artık sadece duyulara yönelik olmayan, boşluk ve zaman ilişkisini düşünsel bir kaygıyla ele almaya başladı. 20. yüzyıla girerken resim yüzeyinde ele alınan konular ve irdelenen sorunlar da çağın dinamizmine ayak uydurarak çeşitli açılardan hızla farklılaştı. Kübizm'de nesnenin mekâna aidiyetinden çok zamana aidiyeti bir sorunsal hâline geldi ve resim sanatında soyuta giden yol da açılmış oldu. Heykel kendisini çevreleyen boşluğu biçimleyen bir şey olduğu kadar boşluğu da bir eleman olarak kullanan ve içine dâhil eden bir var oluş kazanmıştır. Kozmos temasının resim sanatında yeni bir kavrayış yaratmasında Henry Bergson'un "kozmetik dinamizm" fikri ile başlayan süreç Rus sanatında Malevich'in bu fikri Süpermatist manifestosuna yerleştirmesine neden oldu. Malevich "Süpermatist Manifesto"sunda 'Siyah Kare'de karenin duyguyu, beyaz zeminin bu duygunun ötesindeki boşluğu ifade ettiğini yazmıştır. Mekân algısına farklı radikal bir bakış açısı getiren sanat akımlarından biri de sürrealizmdir. Sürrealizmde mekân gerçekte düş arasında bağlantı kurmayı sağlayan bir köprü görevi görür.

Resim yüzeyinde alışıldık mekân algısını deneyimlememize karşın, bu mekân içinde yer alan nesnelere oluşları ve konumları ile fiziksel gerçekliğe uymaz. Dada ile plastik sanatlarda boşluğun algısına zaman kavramı dördüncü boyut olarak dâhil edildi. Marcel Duchamp'ın "Büyük Cam" olarak da bilinen yapıtı "Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin"i, cam kullanarak, mekânla bütünleştirmenin ötesine geçip akıp giden zamanın içine de dâhil etmiştir. Metafizik bir yaklaşımla dördüncü boyuta açılan kapıyı zorlayan bu yapıt, fütürizmin makineye övgüsünden de izler taşır. 1910 yılında

yayımlanan Fütürist Manifesto'ya göre "evrensel dinamizm" bir resmin içine sezgisel olarak dinamik bir duyarlılıkla yerleştirilmelidir. Bu fikir fütürist sanatın içerisinde zamanla farklı şekillerde hayat bulmuştur. Kozmosu tema olarak ele alan fütürizm akımının öncülerinden, doğaötesi (metafizik) resimleriyle de bilinen fütürist sanatçı Carlo Carra'nın 1911'de yaptığı metamorfoz resimlerinde şehir ve uzay cisimlerinin devinimi arasında bağlantı kurmuştur. Lucio Fontana ise fütürizm etkisiyle klasik resim yüzeyinin sınırlandırılmış alanından kurtulma isteğiyle "Uzamsal Kavram / Spatial Concept" adını verdiği yapıtlarında hareket, zaman ve boşluk aramak için tuval yüzeyini keserek yeni bir boyut ve sonsuzluk duygusu yaratmıştır. Onun bu çalışmaları 1958'de uzayın altında bulunanı çıkarmak için tuvali kesmesiyle başlar ve kendisini şöyle ifade eder: "Resim yapmak istemiyorum, imgelerimin düz yüzeyi üzerinde sınırsız genişlikte olan kozmosla bağlantılı sanatın yeni boyutunu yaratıp boşluğu açmak istiyorum." Minimalistler, değişen anlayışı şu sözlerle ifade etmişlerdir: "Artık kütleyi değil, sergilenen nesnelere boşluğu yontuyoruz." 40'lı ve 50'li yıllarda gökyüzünün ihtişamına, derinliğinin şiirselliğine ve yıldızlı gecelere hayran kalınmaya devam edildi.

Yves Klein'in mavisi, Mark Rothko ve Barnett Newman'ın monokromları, Joan Miro'nun takımyıldızları ve Alexander Calder'in kinetik heykellerinde kozmik boşluğa hâkim olan ve atomize edilip defalarca tekrarlanan şekiller bulunmaktadır. 20. yüzyıl ile birlikte teknoloji ve bilimin gelişmesi sonucunda ortaya çıkan dijital ortam, sanal mekân olgusunu yaşamımıza sokmuştur. Elbette bu yeni algı biçimi de günümüz sanatçısı için bir sorunsal haline dönüşmüştür. Günümüzde, artık zaman-mekân iç içe girmenin de ötesine geçerek sanallaşmıştır. Küreselleşme çağında mekân aidiyetini kaybetmiş zamandır artık.

Yaşam doğada, sosyal ilişkilerde, düşüncede, duygularda ve anlamlandırdığımız her şeyde karşıtlıkların yarattığı dinamizm ile canlılık kazanır. Karşıt ve ara değerlerin belli bir harmoni ile bir araya gelmesi ile anlamlı bütünlük ortaya çıkar. Görsel olarak da estetik bir sonuç elde etmek bu dinamik ikilik prensibine, karşıtların birliğine dayanır. Boşluk kavramı, onun karşıtı doluluk kavramıyla, doluluk kavramı ancak boşluk kavramıyla (mas-espas) birlikte tanımlanabilir. Bir resim düzleminin sınırları içindeki şekillerle istediğimiz gibi oynayabiliriz. Her defasında şekli düzlemin farklı bir alanına koyarak, farklı derecelerde boşluklar elde ederiz. Böylece her bir birimin ifadesi, birimle resim düzleminin kenarları arasında ortaya çıkar.

UZAK DOĞU VE İSLAM SANATINDA BOŞLUK

Doğu ve Batı kültürleri arasında da iki boyutlu yüzeyde mekân ve zamanın temsil edilişi açısından derin farklar vardır. Uzak Doğu ve Orta Doğu geleneksel resim anlayışlarının her ikisinde de nesnel mekân içinde perspektif bir yanılısma yaratma endişesi taşınmaz. Selçuklu ve Osmanlı sanatında sistemli ama karmaşık, iç içe geçmiş ve sonsuza genişleme özelliği taşıyan geometrik ifade biçimi, yaratıcının sonsuzluğuna ve zamanın sürekliliğine bir öykünme biçimi olarak ele alınabilir.

Minyatürde de diğer sanatsal formlarda da yüzey şekillerle boşluğu bezeme şeklinde doldurulur.

Sanatçı, inancının yaşamda boşluklara yer bırakmaması gibi yüzeyi doldurur. Farabi'nin dediği gibi, “Her şey bir şeyle dolmuştur, hiç boşluk yoktur.” Batı sanatı 18. yy.a kadar Uzak Doğu ve İslam sanatından pek de etkilenmeden kendi yolculuğunu sürdürmüştür.

18. yy. başlarında romantizm ve neo-klasisizm sanat akımlarında İslam dünyasının gizemli kadın yaşamı ve süslü objelerini konu alan oryantalizm etkisi resim sanatına girdi. Bu resimlerde anlatılan yaşam gerçekten çok masalsı, hayale dayanan tasvirler resimsel perspektifle yaratılan mekânlarda hayali olanı gerçekmiş gibi gösterir. Uzak Doğu'nun görsel kültüründe ise boşluğa verilen derin anlam, yaşamın kaynağı olarak boşluğun ya da hiçliğin değeri, sanatsal üretime de doğrudan yansımıştır. Post-empresyonizmde Doğu sanatının yüzey değer anlayışı Avrupa resim anlayışında kendini göstermeye başladı.

RESİM SANATINDA DERİNLİK ETKİSİ YARATMAK İÇİN KULLANILAN YÖNTEMLER

Plastik sanatlarda biçim oluşturma iki boyutlu iken heykel ve mimari üç boyutlu hacimsel yapılardır. Bu yüzden boşlukla ilişkileri de açılan yeni boşlukların oluşturduğu plastiklerle kurular. Resim sanatının biçim oluşturma serüveni çizgi ile başlar. Çizgi, resim düzleminde üç farklı şekilde kullanılır ve görülür. Nesne çizgisi, tarama çizgisi ve kontur çizgisi. Bir resim düzleminin kurgusu, düzlemindeki şekillerin öncelikle düzlemler ve kendi aralarındaki ilişkilerin bütünlüğünden doğmuştur. Bir kâğıda çizilen tek bir çizgi sadece kendi başına görülmez. Her şeyden önce, her zaman etrafındaki iki boyutlu kapsam ile ilgilidir. Resim düzleminde çizgi ile başlayan yolculukta çizgi ve boşluk, mekân arasındaki ilişki insanın evrensel bakış ve kavrayışına eş güdümlü bir hikâyedir. Perspektif Genel anlamda “perspektif” bakış açısı demektir. Resimsel perspektif ise resim yüzeyinde imgeleri mekânda aldıkları konuma benzer şekilde yüzeyde göstermektir. Geometrik açıdan doğru perspektif ilkelerinin iki boyutta kullanılması ilk kez Rönesans ile gerçekleşmiştir. Heykel ve resim sanatı antik Mısır medeniyetinde katı kurallar çerçevesinde devam etmiş, bu da bir iletişim dili yaratması açısından kolaylık sağlamıştır.

Küçük gölgelemelerin kullanıldığı figürlerde herhangi bir derinlik duygusu verme çabası yoktur. Bu sanatsal birikimden büyük oranda etkilenen antik Yunan ve Roma, diğer Anadolu medeniyetlerinden de kendilerine miras kalan kültürü daha özgür geliştirme olanağı bulmuşlar. Çoğunlukla antik Yunan çömlek sanatında takip ettiğimiz resim tarihinde derinliğin örtme sistemi ile yakalanmaya çalışıldığı gözlemlenir. Nesnel gerçekliğe dair bir referansa ihtiyaç duymayan bu anlatım şeklinde figürler ön-arka ilişkisi içinde, birbirlerini örtterek gösterilir ve etrafları kontur ile belirlenip zeminden ayrılır. Böylece imge yüzeyde boşluğun uzamı ile ilişki kurmaz. Bu renk planlarının birbirini örtmesi ile oluşan derinlik algısına “planimetrik espas” adı verilir. Çizgisel perspektif 13. yy. İtalyan sanatçısı Giotto çizgisel perspektifi matematiksel olarak kesin doğrulukta yüzeye aktarmayı başaramamış olsa da, bu doğrultuda mekân ve figürü yüzeye doğruya çok yakın yerleştirmeyi başarmıştır. Giotto ile resimde imge ve mekân aynı görsel bütünlükte ilk kez birleştirilmiş oldu.

Tek Noktalı Perspektif Filippo Brunelleschi tek noktalı perspektifi halka ilk tanıtan ve matematiksel ilkeler ile açıklayan kişi olsa da, perspektife dayalı uzamın nasıl elde edileceğini kaleme alan başka bir Floransalı sanatçı Leon Battista Albeti, perspektifin patentini almayı başarmıştır. Hava Perspektifi

Çizgisel perspektif ufuk çizgisinin görülebildiği, gözün mesafeyi doğru tahmin edemeyeceği uzakları içeren resimler için kullanılması zor bir tekniktir. Leonardo da Vinci bu duruma mükemmel bir çözüm olan sfumato, atmosferik ya da hava perspektifi denilen tekniği geliştirmiştir. . 19. yy. sanatçısı William Turner bu tekniği kendi resim dilinde geliştirmiştir. Renk Perspektifi Renklerin değerlerinin değişmesi sonucu elde edilen derinlik yanılmasıdır. Sıcak renkli olan nesnelerin yakınlık ve büyüklük, soğuk renkli olan nesnelerin uzaklık ve küçüklük etkisi yaratması ile sağlanır. Ton farklılıklarından da uzaklık, yakınlık etkisi yakalanarak derinlik algısına katkı sağlanır. Resim Yüzeyinde Kullanılan Derinlik Tekniklerinden Bazıları Bergson, uzamın kendine has bir gücü olduğunu söyler. “Bir uzamın varlığından söz etmekle, homojen ve boş bir medyuma işaret etmiş oluruz. Espas, tüm kompozisyonun içinde olduğu, homojen, boş ve değişmez bir altyapıdır ve duyular kadar, akıl yoluyla da algılanır.”

RESİM SANATINDA BOŞLUK YANILSAMASI

Rönesans, barok, romantizm, modern sanat akımlarında ve çağdaş sanatta boşluk yanılması resmin ana sorunsallarından biridir. Modern çağın getirdiği bilimsel, düşünsel değişimlerin sanata yansması ile yüzeyde boşluğun rolü, boşluk, mekân ve dördüncü boyut, zaman kavramının farklı şekillerde ele alındığını, bir sorunsal olarak çözümlenmeye çalışıldığını görürüz. 20. yy. öncesi resim mekânı iki boyutlu yüzeye hapsolmuş bir mekân simülasyonu olduğu için görme duyusuna yöneliktir. 20 yy.ın en baskın dinamiği düşünce ve bilim dünyasında olan değişimdi. Resimde de plastik sanatların diğer alanlarında da artık duygular, duyular ve estetik gibi kavramlar düşünce temelinde tekrar yorumlayıp, merkeze düşüncenin konduğu sanat anlayışlarına yöneldi. 20. yy.da sanatçılar da resimde mekân ve zaman sorunsalı için klasik olanı yıkmaya yöneldiler de aslında bu sorunları yine klasik sanat sınırları içinde aramış başyapıtları referans alarak yaptılar. Bunlardan birincisi Van Eyck’ın “Arnolfini’nin Düşünü” adlı yapıtıdır. Ressam kendi sıkıştırılmış perspektif görüş açısını sadece bir an ile sınırlamanın dışına çıkarmayı denemiştir. Resmin uzamı ile dışardan ona bakan izleyicinin uzamını birleştirmiş. Diğer bir başyapıt İspanya Kraliyet ressamı Diego Velazquez’in 1656 yılında yaptığı “Las Meninas” tablosudur. Mekân, zaman, simgesel anlatım bu resimde iç içe geçmiştir. Cezanne da görsel dünyamıza yüzeyde görünenin altında yatan yapıyı anlamak için bakmıştır. Resim artık yanılama, gerçeğin taklidi olmanın ötesine adım atmış kendisi varlık dünyasında bir düşüncenin ürünü olarak mimesisle bağlarını koparmaya başlamıştır. Alman filozof Nietzsche gerçeklik kavramını sorgularken, tek bir gerçeğin olamayacağını dolayısıyla mutlak bir gerçeklikten bahsedemeyeceğimizi söyler. Bu düşüncesini “perspektivizm” üzerinden tartışır. Zaman ile değişen bilgiler ile bakış açısının değiştiğini bu yüzdende nihai bir gerçeklik olamayacağını söyler. Modern çağın ressamı artık hikâyeler üzerinden düşünceyi aktaran resimler değil okunması gereken, duygulardan çok düşünceye dair bir anlatımın peşine düşmüştür. Yüzeyde iki boyutun resimsel ifadesini arama, fiziksel olarak üçüncü boyuta taşma eğilimini de resim sanatına getirdi. Resim sanatında mekân problemi konstrüktivist sanatçı El Lissitzky’nin iki boyutlu resmi üç boyutlu rölyef ile bir araya getirerek gerçek mekân ile birleştirmesi ile resim sınırlarını aşarak gerçek mekânda yeni fiziksel boşluklar oluşturmaya başladı. Sürrealizm akımının önemli temsilcilerinden Max Ernst 1924’te yaptığı “İki Çocuk Bir Bülbül Tarafından Tehdit Ediliyor” isimli yapıtı yağlı boya resme ahşap konstrüksiyon ekleyerek yanılama ile gerçek arasındaki çelişkiyi açıklar gibidir. Ernst iki boyutlu düzlemde oluşturduğu derinlik yanılmalı resme çerçevesine de dâhil ederek resmin bulunduğu mekânı dış uzama açar. Böylece boşluk sadece görsel olarak değil aynı zamanda fiziksel olarak resmin içine dâhil edilmiş olur. Maleviç gibi Mondrian’ın espas problemini ele alışları uzamsal organizasyon ile ilgilidir. Piet Mondrian’ın yüzey üstünde hedeflediği kusursuz düzen boş ve dolunun hesaplanmış dengesinden geçer. Yves Kline salt renkle ve uzamın kendisi ile ilgilenir. Doğada soyutlamaya en yakın renk olduğuna inandığı mavi rengin diğer renklerden farklı bir boyutunun olduğunu belirtir. Ateş ve suyla resimlerini boyadığını söyleyen sanatçı canlı beden performanslarıyla gerçekleştirdiği resimlerinde canlı bedenleri bir fırça gibi kullandığını ifade ediyor. Bedenlerin yüzey üzerindeki izlerinden beden boşluk ve dolulukları görünür hale gelir. Sanatçının “Boşluğa Sıçramak “ isimli fotomontaj çalışması fotomontajın ilk örneklerindedir. Fotoğraf 27 Kasım 1960’da Paris’te basılan bir gazetede “uzayın ressamı boşluğa atlıyor” ifadesiyle yer aldı. Boşluk ve hiçlik kavramları üzerine düşünen diğer bir sanatçı da Robert Rauschanberg’dir. Sanatçının 1955 yılı yapımı soyut dışavurumcu bir tavrın görüldüğü “Yatak “ isimli çalışması neo-Dadaist bir çalışma tavrını gösterir. Moderniteden post moderne geçişin ironik göstergesi gibidir. Geleneksel malzemelerle birlikte yorgan, yastık, gibi nesnelere ekleyerek güzel sanatlar ile küçük alanlarını bir araya getirir. Sanatçı bu yapıtı ile sanat ve yaşam arasındaki boşluğu doldurmak istediğini söylemiştir. Sanatçı 1953 yılında ünlü Amerikan sanatçı Willem de Kooning’dan aldığı bir çizimi silgi ile silmesi, resim yüzeyinin imgelerini boşaltarak resmi kendi boşluğuna geri döndürmüştür. Artık yüzey üzerinde bir çizimden değil müdahaleyle boşaltılmış yüzey üzerinden düşünsel bir tavrın varlığını izleriz.

RESİM SANATINDA BOŞLUK VE MEKÂN ALGISININ GÖRME BİÇİMLERİNE ETKİSİ

Görme biçimleri açısından görsel dünyayı taklit etmeye yönelik resimsel perspektif içeren resimler ile günlük yaşantımız içinde bir çaba doğrultusunda oluşturduğumuz görsel alan deneyimi karşılaştırırsak

her ikisi de iki farklı daraltılmış bakış açısı sunar. Birincisi, Rönesans sanatıyla resim sanatına giren merkezi perspektiftir (bakış açısıdır). Resme sonsuzluk getirmek yerine gittikçe daraltılan boşlukta onu bir noktada birleştirerek, doğa deneyimimiz olan sonsuz uzamı bize veremez. Çünkü kendisi yeni bir merkezi uzam oluşturarak bir pencereye dönüşür. Yaşamın içinde başımızı sabit tutarak ve bakışımızı bir noktaya odaklayarak oluşturduğumuz görsel alan da benzer şekilde daraltılmış bir bakış açısı sunar. Görsel alanın oluşturduğu sınırlar içinde bakana özgü yaratıcı bir algı oluşur. İlki bize sıradan dünyanın bir görüntüsünü veren, bir sanatçının bakış alanı içine hapseder. İkincisi sıradan dünyanın küçültülmüş bir parçasıdır, perspektif derinliği olmamasına rağmen orada kendimize yeni bir dünya yaratırız. Rönesans büyük bir çaba ile matematik kullanarak boşluğu inandırıcı mekâna perspektif ile dönüştürdüler. 500 yy. sonra sanatçılar 20. yy. dan itibaren bu derinlik yanılısamasının oluşturduğu görme arzusu yerine bilme arzusu üzerinden sanatı tanımladılar. Bugün, mekân yanılısamasından kurtulma isteğini yeni teknolojik araçların sanatın anlatım alanındaki varlığı ile değerlendirirsek zaman ve mekân artık geçmişte olduğu gibi bir aidiyete sahip değil. Sanal ortamla yaygınlaşıp bizi çevreleyen sıradan görsel imgelerin içine karışmış olan sanat imgesi bu görsel imgeler havuzunda sıradanlaşmakta. Sanal ortamın gerçekleri yeni bir görme biçiminin de gerçeğini oluşturuyor.

Renk; duyularımızla algıladığımız, ışık kaynaklarından doğrudan gelen ya da nesnelere çarpıp gözümüze yansıyan ışıktır. Enerjinin farklı dalga boylarının bir kısmını, gözümüzün fizyolojik yapısında bulunan foto reseptör (ışık algılayıcısı) olan koni hücreler renk olarak algılar. Tarih içinde ışığa yüklenen anlamlar ve ışık hakkında bilgimiz nasıl değişime uğradıysa renkler hakkındaki bilgimiz, onlara yüklenen anlamlar, renk teknolojileri de süreç içinde büyük değişime uğramıştır.

FİZİKSEL VE MADDESEL RENKLER

Renklerin iki farklı doğası vardır. Birincisi ışık renkleri; doğrudan bir ışık kaynağından gelen ya da bir nesneye çarpıp gözümüze ulaşan frekanslardır. Isaac Newton yaklaşık üç yüz elli yıl önce karanlık bir odada küçük bir delikten içeriye giren ışık demetini bir üçgen prizmadan geçirerek beyaz ışığı bileşenlerine ayırmayı başarmıştır. Gözümüz renkleri ve onların sonsuz ton, parlaklık, değer farklılıklarını, bu altı ışık renginin çeşitli miktarlarda bir araya gelip gözümüze ulaşması sonucunda görür. Maddesel renkler, doğada var olan maddelerden ve endüstriyel olarak elde edilen pigmentlerdir. Doğada renkli topraklarla, aşı boyalarının kullanımı insanlık tarihinde mağara resimlerinden, insanların bedenlerini süslemelerine, kumaş boyamalarından, seramik kaplara pek çok yerde kullanılmıştır. Işık renkleri ve maddesel renkler arasında bilinmesi gereken ayırt edici özellik, ışık renklerinin karışıkça beyaza, madde renklerinin karışıkça koyu bulanık siyaha yakın kahverengimsi bir griye doğru gitmesidir.

Rengin Özellikleri Kırmızı, sarı ve mavi ana renk; yeşil, mor ve turuncu birinci derece ara renk olarak boya renk çemberini oluşturur. Renk Değeri / Valör Valör, renk değeri; bir rengin göreceli olarak açıklık koyuluk derecesidir, ışık etkisiyle ortaya çıkar. Siyah-beyaz arasındaki geçişlerdir.

Tamamlayıcı Renk Renk çemberinde birbirinin karşısında bulunan tamamlayıcı renkler, zıt (kontrast) renklerdir. Kontrast renklerden biri ana renk iken diğeri birincil derecede ara renktir. Sıcak ve Soğuk Renkler Sıcak renk grubu olan kırmızı, turuncu, sarı dalga boyu kuvvetli olan renklerdir. Bu gruptaki renkler uzaktan görülen ve dolayısıyla yakın algılama etkisine sahip dikkat çekici renklerdir. Buna karşın renk çemberinin soğuk renkleri dalga boyları kısa olan, mavi, yeşil, mor soğuk renk grubu ise genellikle huzur verici, dinlendirici ve uzaklık hissi veren durgun ve statik yapıya sahiptir.

Doğunlaştırılmış Renkler Bir rengin doğunluk hali renk çemberindeki saf halidir. Rengin görsel şiddetini tanımlar. Doğun bir renk tonu bir veya iki ana rengin karışımından oluşur. Monokrom Renkler Monokrom kelimesi genellikle resim ve fotoğrafta siyah beyaz veya bir rengin farklı tonlarının birlikte kullanımınıdır. Nötr Renkler Üç ana rengin eşit olmayan ölçülerde karıştırılmasıyla elde edilen donuk ve sönük renklerdir. Üç ana renk eşit ölçülerde karıştırılınca her renk kendi özelliğini kaybeder ve gri bir renk ortaya çıkar. Yayılım/Oran Kontrastı Büyük ve küçük renk alanları arasındaki kontrastlıktır. Renk değeri ve renk alanı rengin doğunluğunu belirler. Bu nedenle açık renkler koyu renkleri dengelemek için daha az alan ister. Yanıltıcı Kontrast Bir rengin arka plan olarak siyah, beyaz ve gri üzerindeki etkisi; farklı şiddetteki renkler üzerinde grinin etkisi farklı gözüküyor.

YAŞAMIN İÇİNDE RENKLE İLİŞKİMİZ

Işığın geniş dalga boyu aralığında insan gözündeki foto reseptör koni hücreleri, yaklaşık 400 nm ile 700 nm arasındaki dalga boyunu renk olarak görür. Kırmızı en uzun, mor en kısa dalga boyuna sahiptir. Yaşamın içinde ışıkla renklerin değişimine ilk kez dikkatle bakanlar empresyonist sanatçılardır. Daha sonra Fovistler renklerin dünyasına bizim dikkatimizi yoğunlaştırmamızı sağlamışlardır. Çevremizi Saran Renkler Öğlen vakti güneş ışınlarının beyaz, gökyüzün mavi görünmesinin nedeni, dik açıyla gelen güneş ışıklarının yansıma ve saçılmaya uğramadan doğrudan gözümüze gelmesidir. Öğlen vakti güneş ışınlarının beyaz, gökyüzün mavi görünmesinin nedeni, dik açıyla gelen güneş ışıklarının yansıma ve saçılmaya uğramadan doğrudan gözümüze gelmesidir. Işığın Yansıması ve Saçılması Yansıma, nesne veya yüzeye ışınların gelişi açısına eşit bir açıyla uzaklaşması; saçılma ise bulut ve hava molekülleri gibi atmosferik elemanların gelen ışığı saptırması olayıdır. Havadaki su buharı, sis, pus gibi atmosferik olaylar sonucunda hava partiküllerinin artmasıyla beyaz ışık her yöne eşit saçılma uğrayacağından ve görme mesafesi daralacağından gökyüzünün rengi maviden beyaza doğru değişir.

RENKLERİN FİZYOLOJİK VE PSİKOLOJİK ETKİLERİ

Renk, görsel dünyamızın ayrılmaz bir parçasıdır. Işığın olduğu her yerde; sonsuz yelpazede renkleri ve tonlarını, ait oldukları nesneye dair yüzeyin dokusundan kaynaklanan farkları, ışığın gücüne göre gördüğümüz rengin değişimini deneyimleyerek yaşama devam ederiz. Renk psikolojisi, renk duyusundan çok daha karmaşık bir sisteme sahiptir. Renkler yaşamın içinde, nesnelere gibi tek başına

var olmaz. Beynimiz rengi, ait olduğu şeye ve harekete dair algılar. Açık ve ışıklı renkler fiziksel bakımdan çok kuvvetli etkiye sahiptir. Kırmızı dikkat çeker. Kan renginin kırmızı olmasının, bunun ortak bilincimize dair, evrensel ortak bir dilde buluşmamızda önemli rolü olduğu düşünülür. Huzurlu sakin bir ortam yaratmak istendiğinde mavi, yeşil gibi soğuk renkler kullanılır.

Rengin Algıya Etkisi Yüzeyle ait tüm görsel deneyimler; resim, fotoğraf, video, sinema, bilgisayar ekranında yaratılan her renkli görüntünün içerdiği, renkler bizim psikolojik algımızda belli etkiler yaratır. Soğuk ve sıcak renkler yüzeysel görsel anlatımda matematiksel x-y koordinatlarına karşılık gelir. Soğuk renkler ufuk çizgisi çağrışımları ile x koordinatına, sıcak renkler güneş çağrışımı ile y koordinatına karşılık gelir. Soğuk renkler (yeşil, mavi, mor); negatif, pasif, sessiz, dinlendirici, sakin, uzak etki bırakır. Sıcak renkler (kırmızı, sarı, turuncu); canlı, pozitif, agresif, gürültü, dinamik, yakın etki yaratır. Renklerin Kavramsal ve Sembolik Anlamları Renkler, farklı toplum ve kültürlerde kutsal mekân, sembol, din adamlarının kostümleri gibi inancı temsil eden her şeyde ortak bilinç oluşturmak için kullanılagelmiştir. Önemli olayların, hikâyelerin ölümsüz hâle gelmesinde rol oynar. Günlük Yaşamda Renklerinin Sembolik Kullanımı Renklerin algımıza ve psikolojimize etkisi; tutum, davranış ve düşüncelerimizi yönlendirme gücüne sahiptir. Görsel iletişimin ve görsel değerlerin bütün iletişim yöntemlerinden çok daha fazla güce sahip olduğu günümüzde renk kullanımı kişisel tercihlerin ötesinde anlam taşır. Modacılar renk trendlerini yıllar önce saptar. Politikacıların, sanatçıların, toplumun gözü önünde olan insanların stil ve renk danışmanları vardır. Renk psikologlarının tavsiyeleri ile pek çok ürün ve hizmet pazarlanır.

MADDESEL RENKLERİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE RESİM SANATI İLE İLİŞKİSİ

Antik Çağlar: Mısır uygarlığında, duvar resimlerinde kullanılan aşı boyları yanı sıra Mısır mavisi olarak bilinen İskenderiye mavisi gibi özel renkleri de elde edebildiklerini biliyoruz. Orta Çağ'da kök boyalar ve doğudan getirtilen lacivert taşı mavisi, bitkilerden üretilen menekşe rengi, gül rengi gibi bitkisel ham maddelerden elde edilen kök boylarla renk skalası genişlemiştir. Orta Çağ ve Rönesans'ta atölye ortamında yapay ışık altında yaptıkları resimlerinde dört temel rengi kullanmışlar. 9. yy. ve 15. yy. arası Batı sanatında resim tekniklerinin gelişmesine paralel olarak boya, boyama teknikleri de gelişmiştir. Orta Çağ'da ressamlar minerallerden boya üretmeyi başarmışlar. Rönesans döneminde Venedikli sanatçı Titian resimlerinde çarpıcı renkler kullanmıştır ve renk sanatçının resimlerinin en önemli öğesi olarak öne çıkar. Manierist sanatçı El Greco (1541-1614) resimlerinde son derece güçlü renk kontrastlıkları kullanmıştır. 17. yy.a gelindiğinde fizikçiler ve simyacılar ilaç yapımında pigment kullanımı konusunda bilimsel ilerlemeler gösterdikçe, sanatçılar da bu bulgulardan yararlanarak boya renklerini çoğaltma olanağına sahip oldular. 17. yy. sonlarında rokoko sanatçıları eserlerine konu ettikleri zenginlik ve ihtişamı anlatmak için parlak renkleri kullanmışlar. 18. yüzyılda doğan romantizm sanat akımında doğa karşısında sübjektif bir tavır alan Velazquez, Goya, Delacroix, Turner, John Constable gibi sanatçıların eserlerinde klasik gelenekte var olan biçimlerin belirgin konturları eriyerek renk öne çıkmıştır. Romantizm döneminde J. M. W. Turner resimlerinde atmosferik etki elde etmek için ışık ve rengi konu anlatımın önüne koymuştur. Güçlü renksel bir anlatımla birlikte dönem sanatçılarının arasında kullanılan renk sayısı da artmıştır. Realizm ile soylu ve zengin sınıfların dışında kalan çiftçiler gibi çalışan sınıfların yaşamı resim sanatına girmiş oldu. Amaçları gerçeği süslemeden olduğu gibi aktarmaktı. Renk paletlerinin gelişmesi ile gerçekliğe daha çok yaklaştılar. Gün ışığı ve onun renk tayflarını, değişen titreşen hareketlerini izlemek için atölyelerini terk edip açık havada resim yapmaya başlayan empresyonist sanatçılar biçimi, ışık ve rengin ortaya çıkmasında araç olarak kullanmışlardır. Empresyonist yaklaşımlar ve optik bilimindeki ilerlemeden etkilenen bir grup sanatçı puantilizm adı verilen anlayışla resim dili geliştirmişlerdir. Empresyonizm ve kübizmden etkilenen Fovist sanatçı Henri Matisse, paletinde renk çeşitliliğine önem vermiş, çarpıcı renksel bütünlükle ortaya koyduğu resimlerinde renklerin kontrastlıklarını kullanarak şoke edici etkiler yakalamıştır. Piet Mondrian resminde çizgiler arasında kalan ana renklerin fiziksel ve ruhsal dünyayı düşünsel olarak birleştirdiği, böylece evrensel öze ulaşılacağı düşüncesindeydi. Üç ana renk ile sadece sanat dünyasının kavramlarına değil modern düşüncenin, yaşamın prensiplerine de güçlü etki yapmıştır.

Organik biçimlerin egemen olduğu soyut sanatın dışavurumcu kanadında yer alan Wasili Kandinsky renk-biçim ve renk-espas ilişkileri üzerinde durmuş, geometrik biçimleri renklerle ilişkilendirerek sembolleştirmiştir. Bilimsel bilgilerle renkleri eş zamanlı etkilerinden yararlanarak titreşim, devinim ve hareket duygusunu veren yalnızca empresyonist sanatçılar değildir. 1960 yıllarının sanat hareketlerinden op-art sanatçıları da renk, çizgi ve soyut biçimlerle optik etkiler gerçekleştirmişlerdir. Mark Rothko yüzeylerini tek renk ile doldurarak indirgemeci bir tarz ile farklı doygunluk, değer ve saydamlıklar kullanarak renklerin birbirleri arasındaki sınırları yüzeyde eritir, böylece geniş renk yüzeyleri bir kütle gibi öne çıkarken sığ bir mekân algısı oluşur. **SİNEMADA RENK**

Sinema ve video için renk anlatım dili oluşturmada önemli bir araçtır. Korku filmlerinde kırmızı ve siyah korku atmosferini yaratmada etkilidir. Western filmlerinin vazgeçilmez mekânı olan bozkırların, uçsuz bucaksız alanların rengi, toprağın rengi kahverengidir. Gangster filmlerinde genellikle güç, öfke ve otoriteyi simgeleyen siyah kullanılır. Komedi filmlerinde izleyicinin ilgisini sürdürmesi açısından

genellikler sıcak renklerdir tercih edilir. Macera aksiyon filmlerinde kullanılan renk yelpazesi daha geniştir. Renkler izleyicinin gerçeklik algısını yeniden biçimlendirdiği için fazla renk, anlatım tekniklerinin çeşitliliği izleyicinin etkilenme düzeyini de artırır.

Evrende canlı cansız tüm varlıkların ömrü zaman ile belirlenir. Zaman da ancak hareket ile var olabilir. İstemsiz göz kırpmalarımızdan, gezegenlerin yörüngelerindeki yolculuğuna, düzenli kalp atışlarımıza kadar her şey zaman kavramı ile ölçülür. Bunların düzenli devamlılığı evrenin ritmini oluşturur ve zaman da bu ritme bağlı olarak belirlenir.

Gezegenler merkezkaç-çekim kuvvetine bağlı olarak yörüngede kalır, kalp atışımız düzenli ritmik nefes alma-verme ile mümkün olur. Gece ve kış dünyamızı soğutur, gündüzler ve yaz ısıtır. Bu düzenli soğuk - sıcak ilişkisi - ritmi bize yaşanabilir bir dünya sunar. Bu örnekler gibi evrende her şey ritimli hareketin dinamik dengesi ile var olur. İtme duyumuz gibi dokunma duyumuz da ritme karşı duyarlıdır.

El çırpma, adımlarımızla farklı ses çıkarma ile başlayan dans, dini ritüellerden, acıyı ifade etmeye ve haz duygusunu deneyimlediğimiz eğlenceye kadar yaşamın içindedir. Yaşamsal olanı bize ritim verir. Yaşamsal olanı bulduğumuz ritmi elbette görme duyumuzda da deneyimlemek yaşamımıza pratik çözümler üretmenin yanında haz ve huzur verir. Yollardaki düzenli çizgiler trafikte güvenle ilerlememizi, mimari yapılarda merdivenlerde, pencerelerde, iç bölüntülerde yakalanan ritim yaşamımızı rahat düzenlememize neden olur. Görsel sanatlar için de ritim, hareket ve bunların oluşturduğu dinamik denge yapının önemli unsurudur. Boş ve dolu ile kurulan gerilimli ilişkiden renklerin uyum ve zıtlıklarına kadar bir sanat yapıtında kullanılan her öge ritim, hareket ve dengenin bütünlükle bir araya gelmesi ile anlam kazanır.

YAŞAMDA RİTİM, HAREKET VE DİNAMİK DENGE

Ritim Bir hareketin, olgunun sürekli tekrarı ile ritim duygusu oluşur. Vücudumuz evrenin, güneş sistemimizin, dünyanın atmosfer ve yer çekiminin devingen ritmine göre şekil almıştır. Bu uyum sayesinde yaşam devam eder. Omurga yapımız (Görsel 9.1), kas ve dolaşım sistemimiz olduğu kadar psikolojik yapımız, bedenin hormon üretimi de bu ritimle uyum içindedir. Hareket Ritmin olması için hareket olması gereklidir. Hareketlerin bir araya gelmesi ritmini oluşturur. Ritim bir uyum ve kontrastlığı içerirken hareket için eylem tarafıdır. Hareketin olmadığı yerde ölüm vardır, hiçlik vardır. Ölüme en yakın deneyimi derin uyku halindeyken deneyimleriz. En hareketsiz kaldığımız bu anda bile iç organlarımız ritmik hareketlerini durmaksızın sürdürür. İnsanlarda ve hayvanlarda harekete karşı güçlü otomatik bir tepkinin geliştiğidir. Hareket çevre koşullarında bir değişiklik anlamına gelir ve değişim de reaksiyon gerektirir. Duyma, koklama, dokunma duyularımız bize hareketi fark ettirir, ancak hareketi algılamamıza en çok neden olan görme duyumuzdur. . Görme olgusu başlı başına hareket ile gerçekleşir; beyin ve göz arasında bitmek tükenmek bilmeksizin süre gelen iletişim, beynin farklı alanları ve diğer duyu organlarımız ile beynin senkronize bilgi akışı hareketi içinde barındırır. Gözlerimizin sürekli hareket etmesinde bir kısım hareketler bilinçli, büyük bir çoğunluğu ise bilinç dışı, kontrolsüzdür. Kitap okurken, hızlı ve seri hareket ederken, yürüyüş yaparken kafamızın hareketini telafi ederek etrafımızda gördüklerimizi sabit kılmak için istemsiz bir şekilde yaptığımız kısa göz hareketlerimiz olur. . Göz bebeğimiz görüntüyü sabitlemek için hareket ettiğinden dolayı biz çevremizi güvenli adım atacak nitelikte sabit görürüz. Psikolojik Algıda Hareket Hareketsizlik sıkıcı, ruhsuz ve ölüdür. Hareketle enerji, neşe ve dinamizm yayılır.

Bomboş hareketsiz bir alan bize yalnızlık, korku, hiçlik duygusu uyandırırken gördüğümüz küçük bir hareket heyecanımızı artırır. Yargının oluşumunda hareket algısı diğer unsurlarla (ses, mimikler vs.) birlikte çalışır. Yüz ve bedenin tüm uzuvlarındaki hareketler birçok duyguyu ele verir. Bedenin kullanımı, almış olduğu hareket şekli, mimikleri, jestleri, bacaklarımızın konumu kişinin ruh halleriyle ilgili bilgi içermektedir. Sözsüz davranışlar, sözlü davranışlar kadar kolay kontrol altına alınamaz. Araştırmalara göre, ikili ilişkilerde beden dili, sözlerle ifade ettiklerimizden %60 daha fazla anlam taşır. Kendimizi, duygumuzu ve düşüncemizi hareketlerimizle doğru ifade edebilmek hem kişisel hem de toplumsal ilişkilerde ayırt edici fark yaratır. Hareketin anlamını kavramak da görme biçimlerimizi geliştirmek ile doğrudan bağlantılıdır.

Dinamik Denge

Evrende her şey ritmik harekete bağlı bir düzende varlığını, nesnelere arasında gerçekleşen dinamik denge ile sürdürebilir. Denge karşıt güçlerin birbirine eşit etkisi sonucunda oluşur. Günlük yaşamımızda karşılığını ekonomik, siyasi, psikolojik, bireysel ve toplumsal durumların değerlendirilmesinde bulur. Ekolojik denge, üretim-tüketim dengesi, iş ve aile yaşamı dengesi, güçler dengesi vb. birçok arayışı denge kavramı ile belirtiriz. Bireysel olarak dengeyi bulma arayışımızda

mantığımız ve duygularımız arasında gelgitler yaşarız. Evrendeki varlıkların birbirleri arasındaki gerilimin oluşturduğu ritimli hareketin dinamik dengesi altın oran denilen matematiksel veride sayısal karşılığını bulur. . Fibonacci dizisi (1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144...) olarak anılan sistemde ilk iki sayı hariç diğer sayılar kendinden önce gelen iki sayının toplamıdır. Altın oranı bize, bu dizideki bir sayının kendinden önce gelen sayıya bölünmesi verir. Altın oranın estetik belirleyici olarak kullanılması, Rönesans'ta Leonardo da Vinci'nin insan vücudunda ve doğada betimlediği her nesnede bu oranı uygulaması ile antik çağlardan sonra tekrar sanatın temel ilkelerinden birine dönüşmüştür.

GÖRSEL SANATLARDA RİTİM, HAREKET, DİNAMİK DENGE

Yaşamın içinde ritim, hareket ve karşılıklı güçlerin birbirlerine etkisi ile oluşan dengeyi büyük ölçüde zaman kavramı ile ilişkili olarak algılarız. Durağan ve istikrarlı varlıklar olarak görünen nesnelere ve onların gerçekleştirdiği eylemlerin kolaylıkla farkına varırız. Bir konuşmacının jestleri eylemdir. Biyolojik ve fiziksel olarak bir insan kalıcı ve durağan olmadığı halde biz konuşmacıyı nesnel bir katılımda algılarız. Bir resme baktığımızda resim hareketsiz, katı, zamanın içinde durdurulmuştur. Bir başka deyişle zamanın dışındadır. İstedığımız an dönüp tekrar resme bakabiliriz. Zaman yapıtı sınırlanmamış gibidir. Gözümüz resmin içindeki bir çizgiyi, bir konturu yakalar ve onu takip etmeye başlar. Bu da göz bebeğimizin hareket ettiği anlamına gelir. Boş iki boyutlu bir yüzey ölü bir deneyimdir. Bir görüntünün yaşamsal niteliği uzaysal kuvvetler (boşluğun içine ya da arka planın önüne yerleştirilen nokta, çizgi, doku, renk, şekil) arasındaki gerilim ile yaratılır. Yapıtta kullanılan her bir öge bir başka ögeye karşı zıtlık ilişkisi oluşturur. Bu ilişkiler arasında ritim, hareket ve denge ne derece başarılı oluşturulursa yapıt o derece ilgi çekici ve yaşama dair olur. Sanat Yapıtında Ritim Bir yapıt canlı organizma olarak düşünülürse, bu organizmanın yaşam değerini ritim sağlar. Yapıtı oluşturan öğelerden birinin ya da daha fazlasının düzenli ya da düzensiz tekrarı bize ritmi verir. Ritim monotonluğu ortadan kaldırarak algı değişikliği yaratırken, eserin bütünlüğünü de sağlar, yüzeyde görsel akış oluşturur. Yoğunluğuna göre değişik etki uyandırır. Yüzeyde ritmi yakalama çabası soyut sanata giden yolda da sanat düşüncesine hizmet etmiştir.

Sanatta Ritmin Fonksiyonları ve Görme Biçimine Etkileri • Ahenk ve armoni oluşturur. • Birlik oluşturarak bütünün anlamını katkı sağlar.

- Düzen ifadesini verir.
- Algılama süresini uzatarak ilgiyi sürdürür. Bakışın devamlılığını sağlar.
- Zıt-benzer arasında oran ve denge kurar.
- Kompozisyonu oluşturan elemanlar arasında gözün geçiş hareketini sağlayarak bütüne ulaşmayı daha heyecanlı hale getirir. • Sanatçının teknik, tarz, fırça darbeleri, vücut hareketlerine ait verileri ve kinetik enerjisini yansıtır.

Sanatta Ritim Oluşturma Yöntemleri

- Renkler arasındaki düzenli geçişler ritmi oluşturur.
- Biçimlerin devamlılığı ve uyumu ritmi oluşturur.
- Biçim, form, renk, doku, çizgi-nokta, aralık, değişiklikleri ve dizilişleriyle oluşan düzen ritmi verir.
- Resim düzleminde zıtlıklarla oluşturulan birlik ritmi oluşturur.
- Sanatçının teknik, tarz, fırça darbeleri ve vücut hareketlerine ait verileri çizgilerin farklılığıyla, renklerin zıtlığıyla sağlanabilir. **Sanat Yapıtında Hareket**

Her çağda sanatçılar kavramları nasıl algılıyorlarsa yapıtlarına bu kavramları yeni bir bakış açısı ile aktarmışlardır. Günlük hayatın akışı içinde çoğu insan yaşamın değişen olgularına anlam veremeden yaşamın dinamiklerine uyum sağlamaya çalışarak yaşama devam eder. Değişimi izleyen, gözlemleyen, sezgisel ya da zihinsel olarak ilk algılayanlar genellikle sanatçılardır. Değişim hareketin kendisidir. Sanatın belki de en önemli işlevi yaşama ayna tutuyor oluşudur. İki boyutlu resim düzleminde plastik organizasyon optik değişimlere bir devinim sağlayacak şekilde kurgulandığında, göz kurguyu takip etmeye zorlanır. Düz çizgiler hızlıca, yataylar dikeylere göre daha yavaş takip edilir. Diyagonal, eğri, kırık çizgiler gözün takip etme hızını değiştirir. Köşeler, ritim sağlayan desenler, bunların içindeki her çeşit renk kontrastı algının süresine etki eder. İki boyutlu resim düzleminde plastik organizasyon optik değişimlere bir devinim sağlayacak şekilde kurgulandığında, göz kurguyu takip etmeye zorlanır. Bu en çok bir müzik yapıtında değişen notalara, notaların uzunluk kısalığına, nota arasında verilen es ve her nota için farklı enstrümandan aynı anda çıkan seslerin zenginliğine benzer. Aralarındaki fark müzik yapıtının zamanın sürekliliği içinde algılanır oluşuna karşın görsel sanatlarda ise geri dönüşe izin veren yapıtın nesnel durağanlığıdır. Müzik, mimari, heykel, resim gibi her tür sanat yapıtında çağın hareket algısını farklı şekilde izleriz.

Görsel Sanatlarda Hareketin Özellikleri ve Oluşumu

- Yüzeyde hareketin belirgin özelliği bütünü kapsayan dinamik bir sürekliliği takip edebilmektir.
- Resim düzlemi üzerine yerleştirilen nesnelere fiziksel yapıtlarına göre değişen doku, form ve çizgisel varlıkları, ışık enerjisine bağlı olarak değişen etki ve titreşim yaratır. Bu faktörler göz retinasında hareket etkisini oluşturur.
- Hareket enerji içerir. Plastik öğelerin uyumunu veya onların karşılıklıklarının birliğini de içerir. • Duygusal tepki yaratmaya hizmet eder.

• Resim düzleminde yer alan plastik öğelerin yön değişikliği hareketi oluşturur. Sanat Yapıtında Dinamik Denge Yaşamın, karşıt güçlerin sürekli olarak birbirini farklı şekilde dengelemesi ile var olması gibi sanat yapıtı da onu oluşturan tüm elemanların görsel, kavramsal ve değer olarak zıtlıklarının karşılıklı ilişkisinin dengesi ile bütünü oluşturması ile var olabilir. Görsel dünyamıza dair elemanlar ister bir sanat yapıtında ister çevremizi şekillendiren nesnelere, sokağımızın görüntüsünde, baktığımız bir manzarada olsun, ister soyut kavramlarla ulaşılması gereken zihinsel yargılarda olsun, güçler dengesi gözetilerek oluştuğunda kararlılık ve bitmişlik duygusunu dengede bulur.

Denge resim yüzeyinde plastik öğelerin uyum ya da karşıtlık içinde görsel etkilerini artırmasını sağlayan tasarım ilkesidir. Karşıtlık ilişkisine dayanır, karşıt iki gücün denk gelmesinden doğar. Görsel Sanatlarda Denge Sağlayan Yöntemler Görsel elemanlar merkezi bir kompozisyon anlayışı ile resim düzleminin merkezine eşit ağırlıklar ile yerleştirilir. Kompozisyon katı, statik bir bütünlük ifadesi taşır. Duygu açısından heyecansız ve durağandır. Rönesans'ın denge üzerine kurulu ruhunu sanatçılar yapıtlarında simetrik kompozisyonlar ile vurgulamışlardır.

• Asimetrik Denge: Bir kompozisyonda her iki taraftaki görsel ağırlık eşit olduğunda benzeşmeyen objelerin birbirlerini tamamlamasıyla oluşur.

• Dairesel Denge: Öğelerin ortak bir merkezden yayılmasıyla oluşur. Göle atılan bir taşın dairesel hareketlerini anımsatır.

• Mozaik Denge: Odak noktası olmadan görsel elemanların resim yüzeyinde eşit dağılımı ile oluşturulur.

Görsel Denge Sağlamak İçin Kullanılan Yöntemler

- Parlak renkler, moton-nötr renklere daha fazla görsel ağırlığa sahiptir.
- Hafif gölge tasarıma daha az görsel ağırlık, koyu gölge daha fazla ağırlık sağlar.
- Karmaşık dokular, basit dokulardan daha görsel ağırlığa sahiptir.
- Zıtlıklarla Denge Oluşturma
- Sert-yumuşak
- Açık-koyu
- Büyük-küçük
- Sert-yumuşak,
- Işık-gölge
- Sıcak-soğuk renk değerleri vb.

Genellikle görsel sanatlar ile uğraşan insanların görsel hafızası ve görsel öğrenme becerileri diğer insanlara göre çok daha fazla gelişmiştir. Yaptıkları işte deneyimleri arttıkça bu yetenekleri geliştirmeye devam eder. Görsel dünyayı kendine özgü bir biçimde kavrama hüneri ve merakı, bunun yanı sıra görülen şeylerin belleğe kaydedilip alıkonulması sanatçı için özel bir gereksinimdir. Kısacası sürekli gözlem alanını genişleterek gözlemlerini güçlü (uzun dönemli) belleğine kaydetmesi gerekir. Bu bağlamda sanatçı, bütün bu birikimleri kullanarak kendi içsel değerleriyle harmanlayan, evrensel değerlere ulaşmak için denemekten yılmayan, kendi deneyimlerinden, kullandığı malzemelerin sınırlarından ve olanaklarından öğrenmeye devam eden yaratıcı kişiliktir.

SANATÇI VE SANAT YAPITI

Sanatçının Ayırt Edici Özellikleri

Eğer biri bulutların formuna veya yanlışlıkla oluşmuş mürekkep lekesine baktığında bunların içinde yüzler, dağlar, hayvanlar görüyorsa, o farkında olmadan zihinsel imgeler yaratıyordur. Yarattığı imgeleri bu lekelerde modellenmiş görür. Yarattılmış, sanat yapıtında nesnelleşmiş bir imgenin buna yakın bir doğuşu vardır. Sanatçının en ayırt edici özelliği hayal gücüdür. Sanatçı için hayal gücü aktif bir olgudur, yaratıcı eyleme dönüşen kinetik bir enerjidir. Sanatçının gözü görsel dünyayı algılamak için gözü bunları yeniden düzenler ve imgelere dönüştürür. Bu imgeler sanat yapıtının oluşumundaki ilk malzemelerdir. Çevresindeki objelere yaklaşımı, görsel alanı algılaması, daha da önemlisi böyle bir alanı sezilerine dayanarak bulması ve imgeyi oluşturması bir bütünlük gösterir. İmgenin fiziksel olarak yapılma aşaması, yapıtın ortaya çıkmasının sadece bir bölümüdür. İmgenin varlık kazanması, sanatçının kendi anlatımına uygun çeşitli aletler, materyaller, hazır objeler ve boya kullanımıyla olur. Ancak kullanılan malzeme ve el becerisi yapıtın son halini belirlemez. Sanatçının zihni imgeyi yaratır ve kullanılan esas alet kişinin sinir sistemidir.

Estetik Nesne ve Sanat Yapıtı

Yapım süresi boyunca sanatçının hareketinin gücü, hızı ve yönü yapıtta yansır. Bunu en iyi aksiyon resmi ve dışavurumcu sanat hareketlerinde gözlemleyebiliriz. Sanatçının eserini yaparken yüzeye aktardığı enerjisini biz resim yüzeyindeki hareketi takip ederek ayırmsayabiliriz. Stres, durağanlık, coşku, acı gibi psikolojik durumunu, yüzeydeki hareketi dikkatle kontrol edişi ya da etmeyişi ile sanatına yaklaşımının izlerini yüzeyi biçimlendirme şeklinde buluruz. Eser üzerinde çalışma vücut hareketlerini içerir. Vücut hareketi de kinetik bir zevkle, sinirsel tatmine neden olur.

Yapma sürecinin her aşamasında sanatçı sinir-kas eşgüdümünü deneyimler ve yüzeye aktarır. İzleyici de bu aşamaları yüzeye yansıyan, yansımaması için çaba gösterilen harekette deneyimler. Sanatçı görsel dünyanın içinden kendi tercihine bağlı olarak seçtiği nesne(ler) ile estetik bir algı sürecine girdiği objenin/objelerin imgesini daha önce zihninde oluşan imgelerle birleştirip ilişkiye sokarak yepyeni bir bütünlük kurmaya çalışır. Ön koşulsuz olarak belirlenen bu estetik algı sürecinde sanatçı ve nesne arasında diyalektik bir ilişki oluşur. Nesne gerçek dünyanın bir parçası olmanın ötesine geçer ve sanatçının kurgusunun parçası haline gelir. Sonuçta oluşan yapıt, sanatçının psikolojisini de içinde barındıran imge veya imgeler bütünü olacaktır. Bu bütün artık gerçek dünyadan farklı olarak öznel anlamlar taşıyan, sanatçının duyum, duygu ve düşüncesinin taşıyıcısı bir ürün olarak üretildiği dönemin, kültürün izlerini taşır. Sanat yapıtında sanatçıya dair öznel bir dünyanın elemanları olan objeler, gerçek dünyada var oldukları hallerinden farklı bir varlığa sahip olur. Duygulanım gerçek dünyada o nesneden aldığımız duygu değildir artık; sanatçının duygularının yansımalarına dönüşmüştür. Böylece bu imgelere karşı izleyicinin tavrı da değişir.

Sanatçının Nesneye Karşı Psikolojik Tavrı

Sanatçı yaşamında karşıt duyguları en çok yaşayan insandır. Karşıt duygular yaşamda çatışmalar oluşturur. Bu çatışma süreci de sanat eserinin oluşum sürecidir. Karşıtlıklar olmasaydı, yaşam monotonluğuyla çekilmez olurdu. Sanat yapıtı iç ve dış dünyanın çatışmasıyla doğar. Bu çatışmalar psikolojik bir süreç içinde olur. Estetik nesnenin belirlenmesi duyum-duygu ve düşüncenin katılımıyla oluşur ki, bu da sanat eserinin yapılmasındaki başlangıcı teşkil eder. Başlangıç ile sanat eserinin bitirilme zamanı arasındaki psikolojik yaratma süreci boyunca bu üç etkenin birlikteliği devam eder. Sanatçı aslında iç dünyaya yönelmek için nesnelere ve değerlere dünyasını kullanarak düşüncelerini eyleme dönüştüren kişidir. Sanatçının duyarlılığı hem kapsayıcı hem de kökencidir; bütüne kavuşmaya çalışırken derine iner. Dağıtmak kurmak içindir. Karşıt duygu, sanatsal yaratmanın zorunlu bir ögesidir. Sanatçı karşıt olanı dışa atarak ya da karşıısına alarak kendine en yakın olanı benimser. Bu

gerçekte karşının bir başka anlamda benimsenmesidir. Kısacası, yaratmaya iten şey haz olduğu gibi nefret de olabilir. **UZAYSAL KUVVETLER VE UZAYSAL KUVVET ALANLARI** İzleyici bir resim hakkında eleştiri yaparken, "düşünülerek konulmuş bir çizgi", "hiç sözü olmayan, kararsız bir çizgi" gibi yargılarda bulunduğu, bir anlamda sanatçısının resmin yapım sürecindeki psikolojisinden de söz etmiş olur. Diğer yandan, yüzeyde yer alan her birimin, uzaysal kuvvetler dediğimiz, her insanın psikolojik algısına benzer etkiler yapan bir doğası vardır. Bu, doğada objelerin ve canlıların nasıl var olduğunu kavramamıza benzer bir algıdır. Pozisyonlar, yönler ve büyüklük, şekil, parlaklık, renk ve doku farkları göz tarafından ölçülür ve özümseir.

Göz, sinir-kas, beyin arasındaki işlemler kinestetik algıyı oluşturur. Bir yüzey ancak tamamen boşsa boşluk duygusunu barındırır. Bilinçli ya da tesadüfi bir yüzeye konmuş her nokta, çizgi veya görsel eleman ister istemez hem nitelikleri ile hem de yüzeyin dış sınır çizgileriyle optik olarak ilişkilendirilir. Bir renk lekesi farklı boşluk deneyimleri yaratır. Bu farklılık lekenin, resim düzleminin tam ortasına mı yoksa sola veya sağa mı ya da yukarı veya aşağıya mı yerleştirildiğine bağlıdır. Tek tek her ilişki kendine özgü bir uzaysal his ortaya çıkarır. Birden fazla lekenin varlığı boşluk hissini artırır. Lekeler birbirlerinden uzaklaşır veya birbirine yaklaşır, geriler veya ilerler, ağırlıkları, merkeze yönelen veya merkezden uzaklaşan yönleri varmış gibi görünür. Bütün bu öğeler büyüklük ve renk dikkate alınarak birleştirildiğinde daha canlı bir uzaysal olgu meydana getirmiş olur.

OYUN VE EĞİTİM

Oyun Çocukların ilk yaşlarında oyun oynarken kendilerine özgü bir fantezi dünyası kurmaları, sanatla oyunun ortak özelliğidir. Freud, "Yaratıcı yazar oyun oynayan bir çocukla aynı işi yapar. Son derece ciddiye aldığı-yani büyük oranda duygu yüklediği- bir fantezi dünyası yaratır ve bu arada bunu gerçeklikten kesin bir biçimde ayırır." der. Freud'un bu yaklaşımını çocuğun ve sanatçının gerçekten kaçması gibi yorumlayanlar vardır. Aslında her ikisi de içinde yaşadığı gerçekliği başka bir boyutta, yaşamın elemanlarından farklı elemanlarla ifade eden kişilerdir. Çocuklar ve sanatçılar yaşama, yaşamı çoğunluğun algıladığı kanunlarla, ahlaki, geleneksel, dinsel yaptırımlarla tekdüze bakmazlar. Onlar yaşamın değişen dinamiklerini, görünenin ardındaki gerçekleri sezen, kavrayan ve bunları oyunları/sanatları ile nesnelleştirebilen özel insanlardır.

Çocuk ile sanatçıyı ayıran en önemli şey çocuğun doğuştan gelen özelliği ile saf olması; sanatçının ise görüşünü, algısını, ruhunu saflaştırmak için emek vermiş bir insan olmasıdır. Eğitim Aslında kendi hayali oyunlarını tasarlamayı, kurgulamayı ve uygulamayı unutmayan her insan yaratıcıdır. Yaşamın, içinde sanat barındırmayan eğitim sistemlerinin, inançların, düzenin, geleneklerin, yaşam gailisinin insandan talep ettikleri ile bunları yavaş yavaş unutturuz. Görsel dünyanın algılanması eğitimle geliştirilebilir. Sanat eğitimi almamış bir insan görsel dünyanın kaosu içinde yalnızca günlük yaşamın akışı ile ilgilenir. Eğitim bakmak ve görmek arasındaki farkı her insana kazandırabilir. Görüntüye dair zihinsel, duygusal farkındalık geliştirmek, insanın kendi duygu ve düşünceleri ile arasına mesafe koyarak kendisini ve çevresinde olup biten hayatı değerlendirmek adına yeni yaklaşımlar ve görme biçimleri sunar. Alman psikiyatir Kretchmer, "Her şey, gözümüzün mükemmel bir şekilde sanatsal eğitiminde yatar." der. Görsel alan oluşturma becerisi geliştirmek sanat eğitiminin öncelikli ve belki de en önemli temel noktasıdır. Çünkü sanatçı daha çok görsel alanla ilgili olan kişidir.

Sanat eğitiminin kişiye kazandırdığı görsel alan oluşturabilme; kendi içgüdülerini, duygularını, hayallerini önemseme ve onları görselleştirme yetisini kazanmak, yaratıcılığın kapısını aralar. 17. yy.a kadar sanatçı olmak isteyenler için eğitim, büyük sanatçıların atölyelerinde küçük yaşta uzun bir çıraklık sonrasında kalfalık ve ustalığa ulaşan bir olgudur. 17-19. yüzyıllar arasında sanat eğitimi temsilin değerlerini işlemeye çalışan akademik merkezli bir model ön plana çıkarmıştır. 20. yy. başlarında ise tasarım elemanlarının ve estetiğin biçim ile ilişkisini sanat eğitimine içerik olarak yansımıştır. (Bauhaus) 21. yy. günlük yaşamın sanat eğitiminin eksenine yerleştiğini, modernist anlayışın yerini postmodern yaklaşımlarla bıraktığını görmekteyiz. Bunun anlamı, kişinin daha çok kendisinin baz alındığı, farklılıkların gözetildiği, çoklu gerçekçilik üzerine oturtulmuş bir eğitim anlayışının sanat eğitimine egemen olmasıdır.

Geleceğin sanat eğitiminde sanatın yerine görsel kültürün ve kültür sosyolojisinin kavramları referans alınmalıdır. Sanat nesnesi bir beceri ürünü olmaktan çok bir kültür ürünüdür. Günümüzde, bir bütün olarak kültürü oluşturan değerlerin yaşamı şekillendirdiğini, başka kültürleri etkisi altına aldığını deneyimliyoruz. Gelecekte de kültür stratejik bir kavram olarak toplumların yaşamını belirleyecektir. Toplumsal Olayların Sanata Yansması Sanat, yaşama ve eylemlere ilişkin üretimleriyle, inanç düzeyinde yer alan din, ahlak ve düşünce gibi toplumu oluşturan üst kurumlarla kurduğu ilişkilerdeki etkinliğiyle, toplumsal değişimlerde aktif rol oynamıştır. Toplumların tarihlerine bakıldığında sanat, çağlar boyunca toplumların çeşitli gereksinimlerini karşılayan bir rol üstlenmiştir. Bu nedenle, sanatın ve sanatçının işlevi tarihsel süreç içerisinde farklı biçimlerde tanımlanmıştır. 17. yy.da bilimin ilerlemesi ile dini tanımlarla varlığı tanımlamadan gitgide uzaklaşmaya, evrene ve yaşama bilimsel yaklaşımlar üzerinden bakılmaya başlandı. Tanrının yeryüzündeki temsilcisi olduğunu iddia eden krallar ve çevrelerinde oluşan aristokrasinin zenginliğine karşı halkların fakirliği, mezhep ayrılıklarının güç ve mülk kazanmak için bir neden olarak kullanılması, akan kanın halkın kanı olması,

Aydınlanma Çağı'nda bilginin ve bilimin önem kazanması ile başka yaklaşımlar ve kavramaları beraberinde getirdi.

Aydınlanma Çağı'nda insan yeni bir bakış açısıyla kimlik, bireysellik, milliyet gibi kavramlara yeni yaklaşım ve tanımlar getirme çabasına girdi. Sanatçı, duygu ve coşkularını yapıtlarında yansıtırken içinde yaşadığı ve kendini oluşturduğu toplumun önsel verilerini, birikimlerini, göstergelerini yansıtır. Bu, Maksim Gorki'nin, sanat ürününün toplumun ortaklaşa yarattığı düşüncesini haklı çıkarır. Sanatçının yaratıcı gücünü tetikleyen toplumsal etmenler sanatçının üretimiyle bireysel kaygıları, farkına varılmayanları, toplumsal sorunları, çıkmazları ortaya koyup insanların paylaşımına açar. Sanatçının ve sanat yapıtının toplum üzerinde ne kadar etkili olduğuna dikkat çeker. Sanatçı, toplumsal yaşamdan ayrı ve toplumun dışında yaşayan bir varlık değildir. Tersine o, en yaşamsal varlık olarak çağının ve toplumsal yaşamın en derinine nüfuz eden varlıktır. Çağımızda, dünya düzeninde değişen dengeler, kültür ve sanat alanında da yansımalarını bulmuştur. Sanatçı, doğası gereği sosyolojik değişimler içindeki çelişkileri kendine özgü bir yolla biçimlendirerek farklı sanatsal ifadelere ulaşmıştır.

Bir görüntüyü algılamak, bir biçimlendirme sürecine katılmak anlamına gelir. Bu, özel bir çaba gerektiren yaratıcı bir eylemdir. En basit yönlendirme biçiminden, sanat yapıtının en kapsamlı plastik birleşimine değin hepsinde ortak ve önemli bir temel vardır. Yüzeyde plastik bir görüntü yaratmak, bir düzenleme ve kurgu işidir. Plastik görüntü canlı bir organizmanın benzer özelliklerine sahiptir.

Yüzeyin kenarları ile sınırlandırılmış bir alana eklenen her elemanın kendine ait kuvvet alanları vardır. Bu elemanların kuvvet alanlarının birbiriyle olan etkileşimi ile plastik görüntü yaratılır. Her görüntü deneyimi dış fiziksel kuvvetlerle (optik değerlerin çeşitli etkileriyle) bireyin iç kuvvetleri (psikolojisi, bilgi donanımı vb.) arasındaki etkileşim sonucudur. Plastik görüntü diye adlandırdığımız deneyimin fiziksel temellerini oluşturan dış optik kuvvetler ve çevrenin etkilerini bütünleştiren dinamik eğilim olan iç kuvvetlerdir. Her deneyimde dış değer hükümleri iç değer hükümlerinin bir parçası haline dönüştürülür. **GÖRSEL VE İÇSEL DÜNYANIN BİRLİKTELİĞİ SONUCU YARATILAN GÖRÜNTÜ: İÇ VE DIŞ KUVVET ALANLARI**

Yapıtı oluşturan plastik görüntü dinamik bir deneyim olarak, ışık enerjisinin gözlemcinin gözünden sinir sistemine doğru akmasıyla başlar. Işık enerjisi bir resim yüzeyi üzerine düştüğünde farklı yayılmalarda farklı pigmentler tarafından soğurulur ya da yansıtılır. Optik etkileri dengeli, birleşik bir bütün hâlinde bir araya getirme eğilimi insanın fizyolojik ve psikolojik varlık alanının sürekliliğini sağlamaya yöneliktir. Resim yüzeyinin sınırları, resim yüzeyindeki elemanları uzaysal kuvvetlere dönüştürür. Bunları bütünleştirip plastik değerlere dönüştürmemizi olanaklı kılan fizyolojik ve psikolojik mekanizmalar da sınırlayıcı rol oynar. Görsel alanda ışığın dağılması sırasında gerçekleşen belli kas hareketleri yorgunluğa sebep olursa organizma buna tamamlayıcı bir hareketle karşılık vererek yeni ve taze sinir-kas birimlerini devreye sokar. Tıpkı bir işçinin çalışma temposunu zaman zaman değiştirmesi gibi, gözü oluşturan sinir-kas mekanizması da yorgunluktan aynı şekilde kurtulur. Gözün denge kurmadaki dinamik eğilimi biyolojik düzeyle sınırlı değildir.

Görme saf duyumdan daha fazlasıdır. Göze ulaşan ışık ışınlarının bir düzeni yoktur. Işık ışınları sadece hareketli, bağımsız ışık olaylarının gelişi güzel, karmaşık bir şekilde yayıldığı bir manzaradır. Retinaya ulaşır ulaşmaz zihin onları düzenler ve anlamlı uzaysal birimler halinde biçimlendirir.

DUYGUSAL ALAN

İçsel güçlerin denge gereksinimi fiziki düzlemde olduğu kadar duygusal ve zihinsel düzeylerde de açığa çıkar. Plastik imgelem, duygusal algılamamanın ötesinde kavrayış boyutuna uzanan organik bir bütündür. Gün doğumunda ve gün batımında, durmaksızın değişen biçim ve renkleriyle gökyüzünü tutuşturan alev renklerinin dizilişi ya da su yüzeyinde devinen dalgaların ritmik oluşumlarının büyüleyici etkisi vb. sayısız dönüşümleri zorlanmadan, bıkmadan izlediğimiz görsel şölenin oluşmasında, tüm hareketlerine karşın bütünlüğünü yitirmeyen bir organik tamamlanmışlığın gizi sezilir. İzlediğimiz bu görsel yaşantıların en önemli etkisi ise, var olan görüntüyle doğrudan ilintili olmayan çok daha kapsamlı tepkileri, düşünce ve duyguları harekete geçirebilmesidir. Kişi, duyularıyla algıladığı verilerden yola çıkarak duygusal ve düşünsel boyutlarda görsel değerleri bu verilere karşılık gelen yapıları ilişkilendirir.

YAKINLIK

Yakınlık plastik düzenlemenin en basit koşuludur. Kelimeleri yaklaşıp uzaklaşan ses kümeleri olarak duyar, yazıldığında ise harf kümeleri olarak görürüz. Kelimelerin ayrı ayrı bütünlükleri vardır. Kelimeleri ses olarak duyduğumuzda aralarına es (sessizlik), yazılı olarak yan yana geldiğinde harflerin oluşturduğu kelimelerin arasında boşlukla ayrı ayrı algılarız. Görsel dünyamızı oluşturan objeleri, farkında olmadan birbirlerine yakınlıklarına göre kurduğumuz ilişkilerle daha rahat algılarız. Bu, görsel algımızın yaşamı kolaylaştırmak için geliştirdiği bir özelliğidir. Bir resim yüzeyinde de birbirlerine uzaklıkları görece olarak en az olan görsel elemanlar, birbirleriyle olan ilişkide en az direnci gösterir. Bunun sayesinde dengeli, sağlam bir form oluşturulabilir. Birbirine yakın optik birimler, resim düzlemi üzerinde birlikte görülmeye yatkındır ve sonuç olarak izleyici onları tek bir unsur olarak algılar.

BENZERLİK/EŞİTLİK YASASI

Benzerlik/eşitlik yasası, yüzeydeki elemanların yakınlık ilkesi ile bir araya gelip kendi içinde bir bütünü ifade etmesinden görsel olarak daha büyük güce sahiptir. Benzerlik veya eşitlik, yüzeydeki ortak niteliklere sahip olan birimlerin oransal bağlarla düzenlenmesidir. Eşit büyüklükteki benzer biçimler, yönler, yakın renkler, tonlar, dokular da ürettiği dinamik eğilimle bütünlük etkisi verir. Uzamsal kurgu

yaratılırken yakınlık ve benzerlik kuralı birlikte düşünölmelidir. Çünkü yakınlık yasası ile oluşturulan biçimler, yüzeyde bunların dışında kullanılan başka bir elemanın herhangi bir niteliği ile benzerlik oluşturursa yakınlık ilkesi bu benzeşimden ötürü bozuma uğrayabilir, göröntü parçalanabilir.

SÜREKLİLİK

Algımızda her çizgi kendi doğasında bir iç devinime, kinetik güce sahiptir. Bir çizginin doğasını ve iç devinimini sağlayan şey; onun düz, eğri, kırık, yatay, dikey, diyagonal olması gibi özellikleridir. Düz çizgi, düz bir hat halinde devamlılığı; eğri çizgi, bu eğriliğin yönüne göre sürekliliği; kırık çizgilerin tekrarı bu ritmin yönünü algımızda kendiliğinden yaratır. Bu, çizginin kinetik enerjisidir. Algımızda yaratılan bu süreklilik duygusu, basit bir düzenleme ile imge oluşturmaya yardım eder. Görsel algımıza özgü bu kavrama biçimi yüzeyde farklı unsurları bağdaştırarak yüzeyde hareketin oluşturulmasında çok etkili bir araçtır. Süreklilik ilkesi; yüzeyde yaratılmak istenen hareket ya da derinlik ifadesini oluşturmaya hizmet eden birimleri, göz daha rahat kavramak için indirgemeye gider, hızlı kavramayı sağlayan bu basitleştirme işlemidir.

KAPALILIK

Görsel algımız, görsel kaosu hızlıca organize etmek, yaşamı kolaylaştırmak için; yakınlık, benzerlik ilkeleri gibi kapalılık ilkesini de oluşturmak üzere çalışır. Yüzeyde iki boyutlu alanda uzaysal deneyimler, algımızda üç boyuta ulaşma çabası da bu ilkeler doğrultusunda hareket eder. Görsel elemanları algımızda bütünlük içinde kavramaya yönelik eğilimimiz, yüzeyde görsel olarak birbiri ile ilişkilendirdiğimiz elemanların aralarındaki boşluğu kapatmaya, bütüne ulaşmaya çalışır. Çok sayıda unsurdan oluşmuş, karmaşık bir yapıyla karşılaşan göz, bunların arasında en sağlam birimi ya da çevresinden en az etkilenen, kararlı bir bütünlüğe sahip olan birimi seçer. İnsan gözü duygusal olarak gördüğü boşlukları doldurma ve birimlerin aralarındaki açıklıkları kapatma dürtüsünün etkisiyle, gördüğü açık formları görünmez bağlarla bütüneyerek kapatır. Kapatma yasası faktörü, yakınlık ve benzerlik yasalarından daha baskın etki bırakabilir. Görsel düzenlemenin yasalarına göre, hiçbir görsel unsur resim düzlemi üzerinde kendi başına var olmaz. Bir birim hem kendisidir hem de daha geniş bir bütünlüğün gizini taşıyan, kendinden fazla bir şeydir.

PLASTİK GÖRÜNTÜNÜN YAŞAM SÜRECİ VE PLASTİK DÜZENLEMEDE BOŞLUK DAĞILIMI

Görsel algımızın oluşmasını sağlayan sinir sisteminin kapasitesi, ayrı ayrı bütünlükler olarak algılanabilecek birimlerin sayısını ve kapladığı alanı belirlemekle kalmaz, görsel deneyimin süresini de belirler. Kişi görüntüdeki statik/durağan bir ilişkiye ilgisini kaybetmeden, dikkati dağılmadan uzun süre bakamaz. Görüntünün canlı bir organizma halinde kalabilmesi için içindeki ilişkilerin devamlı olarak algıda değişim yaratması gerekir. Yalnızca bu değişen çeşitlilik, dikkatin resim yüzeyi üzerinde kalması için gerekli olan uyarımı sağlayabilir. Değişim hareket ifade eder. Bu nedenle plastik görüntü de zaman boyutunda ifade edilmelidir. Yüzeydeki ilişkilerin canlılığı ve netliği dikkat enerjisi ile belirlenir. Dikkat kapasitesi görüntüde en fazla beş ya da altı optik elemanı kavrayıp aralarında ilişkiler kurmaya yeterlidir. Dikkat bu farklı optik elemanları bireysel özellikleri ve ilişkileriyle net olarak bir arada görebilir. Karmaşık bir optik alanla karşılaşan bir kişi bu alanı temel düzeydeki karşılıklı ilişkilere indirgeyecektir. Görsel algı, bir görsel düzlemde optik farkları ilişkilendirerek en ekonomik uzaysal birliği bulma eğilimi gösterir. **MESAFE VE DERİNLİĞİN FARKEDİLMESİ** Deneyimler, duyumsanan renkler ister noktalar ister şekilsiz ve formsuz alanlar olsun, algıda üç boyutlu bir dünyayı yapılandırdığını varsaymışlardır. Bazı filozoflar ise bizim doğuştan üç boyutu algılama yeteneğimiz olduğunu savunmuşlardır. Kartezyen geometrisi açısından bu soru ele alınacak olursa, tek başına bir göz üçüncü boyutu iletmez. Çünkü retinal tabaka, bize doğru gelen bir çizgiyi sadece bir nokta olarak görür. Bu çizginin dışındaki herhangi bir nokta da optik olarak diğerinden farklı değildir. Bu noktanın yakın ya da uzak olduğunu, hatta gözün dışında kaldığını belirleyecek herhangi bir şey yoktur. Bir resim yaparken, birbirine paralel çizgiler eğer bir noktada birleşiyorsa ve diğer noktada da ayrılıyorsa birleştikleri noktanın bizden uzak, ayrık oldukları noktaların da bize daha yakın olduğunu düşünürüz. Gerçekte birbirlerinden ayrı boyutta olan objelerden biri daha küçük diğeri daha büyükse resimde küçük olanın daha uzakta, büyük olanınsa daha yakında olduğunu anlarız. Eğer bir obje diğeri tarafından örtülüyorsa bize yakın olan objenin diğeri objeyi örttüğünü anlarız. Yüzeyde yaratılmış bir görüntünün görsel alan ile benzerlikleri ve farklılıkları vardır. Görsel dünya ve görsel alan arasındaki farkı anlamak, bakmak ve görmek arasındaki farkı anlamaktır. Görsel dünyayı derinliği ile algılar, hareketlerimizi bu doğrultuda düzenleriz. **YÜZEYLERE GÖRE GÖZ RETİNASINDAKİ GÖRÜNTÜ VE ANLAM**

Farklı yüzey ve tekstürler göz retinası için farklı uyarıcıdır. Görsel dünyayı algılarken gözümüz baş veya vücut hareketi ile bakış açısını değiştirip yer çekimi düzlemine paralel bakışı kaybetse bile algısı hep yer çekimini kendisine paralel kabul eder. Bir resim veya fotoğrafın yüzeyi sadece düz bir yüzeydir. Hâlbuki biz buradaki boylamasına çizgileri ve düzlemleri üç boyutlu bir alanın temsili olarak algılarız. Baktığımız yüzeyin iki boyutlu olduğunu bilmemize rağmen, daha önceki deneyimlerimiz ve görsel algının psikolojisi bu duruma neden olur. Böylece biz resimden ya da fotoğraftan temsil ettiği gerçekliğe yakın bir görsel haz alırız. Günlük yaşamımızdaki deneyimlerden

biliyoruz ki, değişik dokulu yüzeyler bizden uzaklaştıkça doku yoğunluğu azalır. Yan yana eklediğimiz, bizden uzaklaşan zımpara kâğıdı dizgesini düşünelim. Bize en yakın olan zımpara kâğıdında doku farklılığını açıkça görürüz. Yavaş yavaş bizden uzaklaşan zımpara kâğıtlarına bakalım. Görüntü bizden uzaklaştıkça, dokuda gördüğümüz ayrıntıyı yavaş yavaş kaybederiz. Retinaya düşen doku yoğunluğu mesafe ile birlikte değişime uğrar. Bizim görüş alanımızı algılama şeklimiz her yüzey ve dokuda aynı şekilde çalışır. Retinada oluşan bu doku yoğunluğu farkı mesafeyi algılamamız için yeterli referanstır.

GÖRSEL ALAN VE RETİNAL ALAN: ÜÇ BOYUTLU ALAN VE RESİM ALANI

Çevremizdeki objeler arka planlarıyla var olur. Yüzeyde kullandığımız görsel anlatımın elemanları da ancak optik bir arka planla var olur ve bu alanda hareket eder. Bu alandaki elemanlar tek tek değil arka planıyla göz retinasına yansır. Böylece onları birbirinden ayrı izole elemanlar olarak değil, arka planla ilişkileri ile algılarız. Optik illüzyon, bizim nesnelere parçalar halinde değil tüm çevresinde oluşan koşullarla bir bütün olarak algılamamızla mümkün olur. Görüş alanının kesin sınırları olmadığı için, bir manzaraya, caddedeki insanlara ya da herhangi bir nesneye bakan kişi, bulunduğu uzaysal pozisyonuna göre gördüğü şeyler hakkında sadece uzaysal bir yorum yapabilir. Kişi gördüğü şeylerin pozisyonunu, yönünü ve mesafesini, bu şeylerle kendisi arasında bağlantı kurarak değerlendirir. Kendi vücudunun merkez olduğu ve boşluktaki ana yönlerle tanımladığı tek bir fiziksel sistem içinde yukarı, aşağı, sola, sağa, ileri, geri ölçüm ve düzenleme yapar. Resimsel yüzey düzenlemesinin sınırları yüzeyin iki boyutuyla kısıtlanmıştır. Resim düzleminin dört kenarı genellikle boşluğun ana yönlerini üstlenir. Yüzey üzerindeki ayrı ayrı her optik birimin de uzaysal değerlendirmesini, pozisyonunu, yönünü ve mesafesini yüzeyin kenarlarını, görüş alanının sınırları olarak kabul eder ve buna göre algılarız.

Sanat eserinin konusu sanatçının iç ve dış dünyasından esinlendiği herhangi bir şey olabilir. Eserin içeriği ise sanatçının seçtiği konuyu teknik becerisi ile nasıl ele aldığı, bu konuyu nasıl yorumladığıdır. Bu yorumlama ve kullanılan teknik sanat eserinde biçim olarak nesnelleşir; biçim konuyu ve içeriği görünür kılar. Genel anlamı ile biçim; bir nesnenin düşsel, duyuşsal ve zihinsel algılanmasını sağlayan kendine özgü gerçekliktir. Sanatın ana imgesi olan biçim ve yardımcı öge olarak da özü kabul eden Aristoteles'e göre gerçeğin esası biçimdir. Evrende var olan her şeyin bir biçimi vardır.

SANAT VE ESTETİK

Bir resim, sahip olduğu kendi anlamı ve estetik değeri dışında izleyicinin ona yüklediği anlam ve değerin de taşıyıcısıdır. Bir resmin estetiğinin ne olduğu o resmin biçim ve içeriği ile ilgili düşünmemizi gerekli kılar. Estetik terimi, 18. yy. ortalarında Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten tarafından duyuşsal bilginin bilimi olarak tanımlanmıştır. "Güzellik felsefesi", "sanat felsefesi" ya da her ikisini birden kapsayan, duyuşsal bilgi ve güzelliğin bilgisine yönelen, güzelliği araştıran bir alan haline getirmiştir. Böylece Baumgarten estetiği felsefeden ayırarak bir bilim dalına dönüşmesini sağlamıştır.

SANATTA BİÇİM VE İÇERİĞİN ANLAMI

Sanat eseri öznel bir bilgi içeren bağımsız bir paylaşım nesnesidir. Sanat yapıtının biçim ve içeriği yapıldığı dönemin enerjisini taşır. Kendine özgü, tekil yapısına rağmen aynı anda evrensel bir varlık olarak da bir düzen önerisini içinde barındırır. Sanat yapıtında bütünü oluşturan biçim, mekân ve mekânda bulunan diğer biçimlerle ilişkilendirilir. Biçimi oluşturan sadece dış hatları değildir, bütünü içerdiği her şeyi kapsar. Biçimlerin kendilerine dair anlamları olduğu gibi, onlara sonradan yüklenen çeşitli anlamlarla farklı okunur. Sanat yapıtında bir araya gelen biçimlerin sanatçı tarafından ele alınma şekli bir resmin göstergesidir. Biçim ve içerikten oluşan göstergeler soyut veya somut olabilir. Soyut biçimler ve fantastik resimlerdeki biçimler de üsluba bağlı olarak ifade edilir. Fantastik bir biçim bizi gerçek dünyadan koparıp düş dünyasına götürür. Soyut biçim ise temsilî biçimden farklı olarak daha derin zihinsel bir kavrayış ister.

Biçim ve İçeriğin Diyalektiği

Sanat yapıtı kendine özgü bir içeriğe sahiptir. Yapıtta gördüğümüz imge, gerçekte gördüğümüz bir biçimin yansıması olsa da artık kendisi sanatsal bir biçim olarak kendi salt varlığına aittir. Sanat yapıtının içeriği, yaşamın sağladığı gereç ve gerçeklik üzerine sanatçının getirdiği duyuşsal ve düşünsel yorumu içerir. Sanat eseri, sanatçının estetik biçim ile yaşamı bir tür yargılamasıdır. Bu yargı içeriği belirler. Gereç seçimi teknik özelliklerinden çok, en başta sanatsal ereğe bağlıdır. Günümüz sanatçısı düşüncelerini ifade etmek için çok farklı gereçleri kullanarak sanatsal imgesini oluşturma çabasıdadır. Dahası, bir sanatçı yaratım sürecinde farklı gereçleri kullanarak zengin bir anlatıma ulaşabileceği gibi, zaman içinde değişik materyallerle değişik sanatsal imgeler yaratarak anlatım dilini çeşitlendirebilmektedir.

Biçim ve İçerikte Değişim

17. yy.da Aydınlanma Çağı diye adlandırılan süreç bilimsel, siyasal pek çok gelişmenin önünü açtı. Fransız Devrimi, George Berkeley (1711-1176) ve Immanuel Kant (1724-1804) gibi düşünürlerin felsefeye getirdiği yeni yaklaşımlar, sanatçıları da derinden etkiledi. Sanayi Devrimi, yaşam gerçekliğine büyük bir değişim getirdi. Zaman, mekân algısı değişti. Buharlı trenin, fotoğraf makinesinin yaşama katılması görüntünün gerçekliği ne kadar ifade ettiği sorunu da beraberinde getirdi. Görünür gerçekliğin, gerçeği tam ifade etmediği düşüncesi ve fotoğraf makinesinin görünür olan gerçekliği kaydetme becerisi empresyonizmin doğmasında büyük etken oldu. 20. yy. başlarken 1. Dünya Savaşı'nı hazırlayan koşullar, Einstein'ın Görecelik Kuramı, atomun parçalanabilir olduğunun kanıtlanması, sanat dünyasında karşılığını buldu. Madde parçalanıyorsa görüntü neden parçalanmasın? Kübizmin doğuşunda bu görüş büyük bir etken oldu. Gerçekliği temel kavramlarda, bunun görsel karşılığı olarak da soyut, saf biçimlerde aramak, sanat yapıtında konuyu, içeriği ve biçimi değiştirdi. Sanat öykünmeci doğa taklidi ile bağlarını kopardı.

SANATTA BİÇİM VE İÇERİĞİN TARİHİ

İnsanlık tarihi, insanın yaşadığı evreni ve kendisini anlama, anlamlandırma serüvenidir. Tarih öncesinden antik Yunan'a kadar sanatçı yaşadığı dönemin algısı, teknik olanakları, doğayı kavrayışı, düşüncesi ve yaşamın önceliklerine uygun olarak biçimi şekillendirmiş, bu içerik ile de kendi toplumunun inançlarını somutlaştırmıştır. Mısır sanatı dikkatle incelendiğinde, aslında Yunan

sanatında olduğu gibi, gerçek dünyanın, nesnel biçimin bilinmesinin önemli olduğu görülür. Orta Çağ' da toplumsal yaşamın ve düşüncenin yine inanç etrafında şekillendiği, kilisenin yaşamın her alanında söz sahibi olduğu uzun bir dönem yaşanmıştır. Rönesans'ta anatomi biliminin gelişimi, perspektifin incelenmesi, insan vücuduna ve güzelliğine önem verilmesi, evreni sayısal bir ölçü ile algılamaları, figürde ve kompozisyonda yeni biçim arayışını getirmiştir. Bizans ve Gotik resminde var olan üçgen kompozisyon kurgusu piramidal bir yapıya dönüşmüştür. Sanatsal imgenin çok katmanlı yapısı, biçim ve içerik ilişkisinin ortaya çıkardığı yapılanmadır.

Barok sanat ile biçim ışık ve gölge ile eritilerek dramatik bir atmosfer yaratılır. Rönesans'ın simetrik anlayışına karşı asimetri, temel geometrik biçimlere karşı organik, diyagonal biçimler ve durağanlığa karşı hareket içerik olarak ön plana çıkarmıştır. 18. yy.dan itibaren felsefede, bilimdeki gelişmeler ve toplumda özgürlük kavramının öne çıkması sanatçıların da kendi yapıtlarını daha özgür şekilde ele almalarını beraberinde getirdi; Aynı dönemde bir grup sanatçı sanata dair dayatılan kurallardan ve daha çok yaşanan Fransız İhtilali ve savaşların getirdiği duygusal yüklerin ağırlığı ile kendi hayal güçlerine, kendi duygularına yönelerek sanat yapmak istediler. Romantizm yaşadığını değil, yaşamak istediğini resimleyen sanatçıların yapıtları ile hayat bulmuş oldu. 19. yy.da İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi ve beraberinde seri üretime geçilmesi, işçi sınıfının ortaya çıkması, kentleşme ve yeni yaşam koşulları sanatçıların nesneye bakışını değiştirmiş, yeni biçim ve içerikle yeni ifade biçimleri aranmıştır. 19. yy. sanatçıları zamanın nesnellliğini vurgular. Biçim ne Rönesans ve neoklasisizm gibi ideali ne barok gibi yapayı ne romantizm gibi hayalleri taşır.

Biçim olduğu gibi tüm çıplaklığı ile gerçekte ne varsa onun taşıyıcısı olmaya yöneliktir. Biçim ve İçerikte Değişim 19. yy. sonları resim sanatının doğayı olduğu gibi gösterme biçimi sorgulanmaya başlar. Sanatçının doğayı yansıtırma biçimi; doğal olarak ışık, renk, hareket vb. plastik öğelerle de olsa görünüş üzerinden çözümleme yapmasını gerektirir. Dış dünyanın biçimsel yapısıyla ilgilenen sanat dış duyumun verilerini duygularının katılımıyla biçimlendirmiştir. Empresyonizmde çıkış noktası doğa olmasına rağmen buradaki doğa objektif değil subjektif nitelikleriyle ele alınmıştır. 20. yy. modernizm anlayışında bilim ve felsefenin soyut varlık kavrayışıyla evreni yapılandırmasıyla, sanatçılar nesnel dünyanın görüntüsünden uzaklaşarak düşüncenin yarattığı soyut değerlerle zihinselliğin dünyasına katılır. Yeni dünya düzeni insanları soyut değerler sistemi üretmeye ve bu değer sistemi içinde yaşamaya itmiştir. Modern sanatın babası olarak bilinen Paul Cezanne, doğayı geometrik biçimler aracılığıyla ele almak, doğaya bakmak yerine onu düşünmek gerektiğini söyler. Geometrik şekiller soyut biçimlerdir. Doğada bulunmaz, zihinsel çıkarımlarla bulunur. Fiziksel nesnelere geometrik şekillerle açıklanabileceğini açıklaması Cezanne'ın kübizme giden yolu açan düşüncesiyle paralellik taşır. Sanatçı biçimi oluştururken beğenilme kaygısıyla değil, o güne kadar sanatta varlık bulamamış biçimleri, yeniyi keşfetme isteğiyle hareket eder. Daha önce toplumun aşına olmadığı biçimlerle kendini ifade etmekte bir sakınca görmez. Soyut Biçim Soyutlama ile ulaşılan biçim nesnellige ulaşmıştır. Ancak yaşadığımız görülür, duyulur dünyanın hiçbir nesnesine benzemez; o dünya ile bağlarını koparmıştır.

Soyut biçim dış dünyayı hatırlatan bir görselliğe sahip değildir. 1910-1920 arasında temel olarak iki farklı soyut anlayışı gelişti: Geometrik soyut ve lirik soyut. Geometrik soyut, adından da anlaşıldığı gibi, geometrinin temel formlarını ele alan yapısal bir zihinsel eğilim içerir. Lirik soyutta ise duygusal, içgüdüsel eğilimler özgür biçimlere kavuşur. Geometrik soyut, süprematizmin kurucusu Kazimir Maleviç ve kendine özgü geometrik şekilleri ve renkleri de minimize kullanan Piet Mondrian' la, lirik soyut ise Wassily Kandinsky ile anılır. Soyut sanat, Mondrian'ın geometrik yaklaşımından Klein, Rothko ve Manzoni'nin monokrom resimlerine kadar bizlere saf ve arı biçimler sunar. Soyut sanatın geometrik soyut ayağını temsil eden ve temsile sırt çeviren süprematist sanatçı Maleviç, var olan gerçekliklerin ötesinde sanat yoluyla daha derin anlamlar algılanabileceği düşüncesindedir.

Biçim-İçerik Açısından Hazır Nesne/Ready Made

Geleneksel resim anlayışına son veren Dada sanat akımından Marcel Duchamp 1917 tarihinde Paris'teki "Bağımsızlar Sergisi"ne R. Mutt imzası ile ters çevrilmiş olarak gönderdiği bir pisuvar ile sanat dünyasında yeni bir başlangıca da imza attı. "Çeşme" adını verdiği bu nesne alışılmışın dışında bir algılama gerektiriyordu. Günlük yaşama dair endüstriyel bir nesnenin kendi işlevinden koparılıp sanat eseri diye sunulması farklı bir görme biçimini talep ediyordu. Klasik sanat yapıtının gerektirdiği estetik kavrama yerine, bu obje ile izleyicinin ilişkisi zihinsel kavramaya yöneliktir. Sanatsal işlevi kazandıran sanatçının kendisidir.

Artık biçim hazır nesne üzerinden ortaya çıkan bir araçtır. İçerik ise sanatçının nesneye sanatsal bir statü vermesi, nesne seçimi, nesnenin tüm bağlamlardan koparılması ve düşüncenin ifade aracı haline gelmesidir. Para, sanat, meta kavramlarının böylesine hızlı bir devrim içine girdiği dönemde sanat yapıtını biçimden, nesneden arındırılarak düşüncüyü oluşturan kavramlarla örgütlenmesini amaçlayan kavramsal sanat böyle bir ortamda sahnede yerini aldı. Duyulara yönelik biçimsel bir yaklaşımı tümüyle yadsır, hedefi doğrudan zihinsel algıyı hareket geçirmeye yöneliktir, yapıt düşünce ile var olur. Dil ve imge üzerine odaklanan sanatçı Joseph Kosuth'a göre sanatın işlevlerinden biri olarak görülen yapıtın biçimselliği, yapıtın düşünsel yönünü örter. Kosuth, "Felsefeden Sonra Sanat ve Sonrası"

kitabında sanatçının yapması gereken şeyin doğayı sorgulamak olduğunu söyler. Kavramsal sanatın öncülerinden Sol LeWitt'in "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" başlıklı metninde; sanat yapıtının fiziksel bir biçimi varsa, bir şeye benzemek zorunda olmadığını, görünüşünün bir anlama hizmet etmediğini, ama her koşulda düşünceden çıkmak zorunda olduğunu söyler. 20. yy.ın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan soyut dışavurumculuk, pop-art, minimalizm, Fluxus, "arte povera", performans sanatı, feminist sanat, arazi sanatı ve diğer akımlarda da sanatın biçim ve içerik olarak tanımının yapılamayacağı görüşü öne çıkar.

Felsefe, Yunanca “philo–sophia” sözcüklerinden türetilmiştir. Türkçe karşılığı “düşünbilim”dir. “Philo”; dostluk, sevgi, peşinden koşmak, aramak; “sophia”, bilgi, bilmek anlamlarına gelir. Aristo felsefeyi, “var olanların ilk temellerini ve ilkelerini araştıran bir bilgi” olarak tanımlamıştır. Bilginin kaynağı stoacılık, Epikürcülük, Locke, Berkeley, Hume gibi “deneyci” felsefe akımları ve düşünürlerle göre duyular yoluyla gerçekleştirilen deneyimlerdir. Eflatun/Platon, Aristoteles, Augustinus, Descartes, Leibniz, Spinoza gibi usçulara göre ise deneyden bağımsız üst düzey bir duyum alanıdır. Bilme olayında kavrayan, algılayan, bilen varlığa özne (süje); kavranan, algılanan, bilinen varlığa ise nesne (obje) denir. Bu bağlamda “özne”; genel anlamda düşünen, kavrayan, tasarlayan, bilen varlığı, bilinç varlığını anlatan felsefe terimidir.

Estetik Bilgi, Estetik Özne ve Estetik Nesne Estetik, Yunan filozoflarından günümüze üzerinde düşünülen bir kavramdır ve eski Yunanca “aistheis”, “aisthanesthai” sözcüklerinden gelmektedir. “Aistheis” duygu, duyum; “aisthanesthai” duymak, algılamak; “aisthetike” ise duyumlardan gelen bilginin öğretisi anlamına gelir. Estetik; 1750 yılında, duyuların yetkinliği öğretisini geliştiren Alman düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten tarafından, duyulur bilginin bilimi, güzeli araştıran bilim olarak kurulmuştur. Estetik; estetik obje, estetik süje, estetik değer ve estetik yargı temel öğelerini içerir.

Estetik bilgi, tıpkı ampirik bilgi gibi, özne (estetik olarak algılayan süje) ile obje (estetik algı ile kendisine yönelen varlık, doğa ya da sanat yapıtı) arasındaki ilginin sonucudur. Estetik bilgi, teknik bilgi gibi nesnel, olgusal nitelikleri ön koşul olarak içerdiği gibi, yorum isteyen bilgiyi de içerdiği için öznelidir. Bu yüzden estetik bilgi bilimsel/olgusal bilgi değil, sezgilere ve hayal gücüne dayanan subjektif bilgidir. Sanat eyleminde duyulur olarak kavranan ve algılanan nesne “bilgi nesnesi”, duyularıyla gerçekliğe yönelerek bu nesneyi kavrayan ve kendi bağlamından kopararak sanat alanına taşıyan yaratıcı kişi “sanatçı” olarak tanımlanır. Sanat Yapıtında Nesne ve Sanatın Nesnelere Sanat yapıtı; sanatçı tarafından estetik erek ve estetik tavır sonucu, estetik değer ve sanatsal kaygılarla üretilen, alımlayıcı tarafından estetik yönelimle kavranan tek ve biricik nesnedir. Sanat yapıtının oluşum sürecinde beş farklı nesne çözümlemesinden bahsedilebilir: Roman Ingarden’e göre sanat yapıtı izleyicinin ampirik deneyimlerinin ya da onunla zihinsel alışverişinin sonucunda oluşmuş bir ürün değildir. Yapıtın izleyici dışında salt kendine özgü sanatsal özellikleri vardır.

Mevcut Nesne: Sanatçının yapıtına konu ya da kaynak olarak seçtiği, esinlendiği şeydir.

- Zihinsel Tasarım Nesnesi: Konunun sanatçının zihninde biçim kazanmış halidir. Sanatçının zihninde tasarladığı nesnedir.
- Bitmemiş Nesne: Sanatçının üzerinde çalıştığı nesnedir; yapıtın zihinsel aşamada başlayıp, nesnelleşip tamamlandığı ana kadarki sürecin kapsadığı tüm deneyimleri içerir.
- Yapıt Olarak Nesne: Sanatçının nesnelleştirerek ve altına imzasını atarak sanat dünyasına sunduğu sanat yapıtıdır.
- Alımlayıcı Nesnesi: Alımlayıcı tarafından kavranan ve yeniden anlamlandırılan nesnedir. Yapıtın alımlayıcı ile karşılaşması koşuluyla sanat nesnesi tamamlanır. Objektivasyon, Sanat Yapıtında “Ön Yapı” ve “Arka Yapı” Dış gerçeklikte nesne insan bilincinden bağımsız olarak kendi başına var olur. İnsan bilincinin ona yönelip, algılayıp, kavramasıyla bir bilgi nesnesine dönüşür. Sanat yapıtı ise gerçek dünyada kendiliğinden var olan nesnenin sanatçı tarafından mevcut nesne olarak kavranarak farklı malzemelerle yeniden varlık kazandırılmasıyla oluşur. Sanat yapıtına konu olan nesne kendiliğinden var olduğu halde, sanat yapıtı olarak nesne bir “objektivasyon”, bir “yaratma”dır. Nicolai Hartmann’a göre sanat yapıtı, duyulur olarak kavranan gerçek varlık alanı/realitede kendiliğinden var olan nesne ile estetik tavır ve algıyla kavradığımız gerçek dışı varlık alanından/estetik nesneden meydana gelir.

Her sanat nesnesi, doğal nesne gibi gerçeklik dünyasında varlık kazanan bir nesnedir. Sanat nesnesi, doğal nesneden farklı olarak “ön yapı” ve “arka yapı”dan meydana gelir. Ontolojik anlayışa göre de bir sanat nesnesinin varlık kazanabilmesi ancak estetik bir tavırla o nesneyi algılayan ve yorumlayan kavrayıcı özneyle/alımlayıcıyla mümkün olur. Buna kavrayıcı tin/kavrayıcı özne denir. Sanat Kuramları Açısından Estetik Nesne Yansıma Olarak Sanat: Bu kuramın kökleri antik Yunan felsefesinin idealist düşünürü Eflatun/Platon’a kadar uzanır.

- Sanat görüneni olduğu gibi yansıtır (Eflatun Felsefesi, yüzeysel gerçekçilik).
- Sanat geneli ya da özü yansıtır (Aristo).

• Sanat ideal gerçekliği, düzeltilmiş gerçekliği yansıtır (Aristo). Yaratma Olarak Sanat: Sezgici felsefenin önde gelen düşünürü Benedetto Croce'nin sanat kuramına göre; sanatçının duygu, düşünce ve hayal ve yaratıcı gücüyle gerçekleşen yaratma olayıdır. Oyun Olarak Sanat: Immanuel Kant "Pratik Usun Eleştirisi" çalışmasında ilk kez oyun ve sanat arasındaki benzerliğe dikkat çeker. Her ikisi de ereği kendinde olan etkinliktir. Dışavurum Olarak Sanat (Anlatımcı Sanat Kuramı): Sanat yapıtında sübjektif görünüşün, anlatımcı niteliklerin öne çıktığı bu kurama göre sanat duyguların anlatımıdır. Biçimci Sanat Kuramı: Bu kuramda, salt duyulur olarak algılanan estetik nesne öne çıkar. Yapıtı merkeze alan bu kuram, estetik nesnenin duyulur olarak algılanması olgusuna dayanır. Özellikle Clement Greenberg'in "saf resim" kavramında estetik nesne salt estetik biçim olarak varlık kazanır. Felsefede Nesneye Farklı Yaklaşımlar Sanat, bilim, felsefe; yaşadığımız evreni anlamaya yönelik sorular soran ve cevap arayan zihinsel etkinliklerdir. Nesneyi anlamaya yönelik her üç alanın yaklaşım ve yöntemleri birbirinden farklı olsa da değişim, dönüşüm süreçlerinde birbirlerine etki ederek gelişmelerini sürdürmeleri, nihai hedeflerinin aynı olmasından kaynaklanır.

- Bilim, gözlem ve deneye dayalı yöntemle nesnenin bilgisine ulaşmaya çalışır.
- Sanat, nesnelere, tanımlayan özellikleri üzerinden anlam oluşturmaya çalışır.
- Felsefe; nesne nedir, sorusunun cevabına, onun görünür gerçekliğinin ardındaki öze ulaşmak için daha kuşatıcı bilgi edinme, bu bilgiye de kendi başına değil içinde bulunduğu konumuyla sorgulayarak ulaşmaya çalışır. Sanat hem başlangıcında çıkış noktasını nesneden aldığı için hem de sonuçta vardığı noktanın nesne olmasından ötürü, felsefede ve bilimde nesneye dair her türlü kavrayış ve buluştan kaçınılmaz olarak etkilenir. Sanatçıların bu düşünce ve buluşların etkisiyle oluşturdukları yeni ifade biçimleri, yaşamın, düşüncenin değişimine paralellik gösterir. Felsefede Nesneye Dair Öne Çıkan Kavrayışlar Eflatun, duyularımızın değişken olduğunu, bu nedenle duyularımıza güvenerek anlamlandırdığımız nesnenin de aynı şekilde değişken olduğunu söyler. Aristo felsefesi varlığı, Eflatun felsefesinden farklı kavrar. İdeaların ayrı bir dünyada değil duyularımıza ve deneylere konu olan gerçek dünyadaki tekil nesnelere bulunduğunu söyler. Rene Decartes bilginin kaynağında aklın olduğunu söyler. Bilgi anlayışında kuşkunun önemli yeri vardır.

Locke'a göre de bilgi tümüyle deneyden türetilmiştir. Mantık zihinde doğuştan bulunmaz, sonradan deneyimlerle öğrenilir. Bilgiye ulaşmak, dış dünyadan edinilen izlenimlerin zihinsel bir işlemle ideallara dönüştürülmesi ile mümkün olabilir. Berkeley'e göre dış dünyanın kendi başına varlığını kabul edemeyiz. Dış dünyanın nesnelere duyular aracılığıyla algıladığımız şeylerdir. Onların algılamadan var olduklarını söylemek çelişki yaratır. Kant'a göre doğuştan bilgi yoktur. Bilgi olanağını sağlayan yetilerimiz vardır. Bunlar anlama, duyarlılık, imgelem ve akıl yetileridir. David Hume, doğuştan zihnimizde fikirler olduğu savına şiddetle karşı çıkmıştır. Ona göre zihnimiz iki tür içeriğe sahiptir. Hegel mutlak ruh, tin ya da "geist" adını verdiği mutlak akıl kavramına dayandırır. "Tin"i, var olan her şeyin içinden çıktığı şey olarak tanımlar. Ona göre güzel, nesnel olanda gözükten "tin" in bir görünümüdür. Bergson Batı felsefesinde sezgiciliğin kurucusu olarak anılır. Ona göre kavramsal olarak varlığı, nesneyi mutlak gerçeklikte algılayamayız. Russel'e göre nesnelere edinilen duyu verileri kesin ve doğrudur. Nesnenin bütün görünüşleri gerçektir. Ancak kendisi ise mantıksal bir yapıdır. Wittgenstein dünyayı nesnelere değil olguların toplamı olarak değerlendirir. Ona göre, dünya olgularla belirlenir. Nesnenin belirleyicisi zaman ve uzamdır. Sanatta Obje ve Süje Temelli Sanat Anlayışları Batı sanatında romantizme kadar, duyulur objenin dış görünüşüne dayalı, "Yansıma Kuramı" nı temel alan sanat anlayışı öne çıkar. Sanatın duyulur olarak kavranan nesnenin görüntüsünü yansıttığı görüşü Eflatun'un "Mimesis Kuramı"na dayanır. Aristoteles'in düşüncelerine dayanan anlayış ise, sanatın duyulur nesneyi değil, özü, geneli yansıttığı anlayıştır. Özellikle klasisizm, ideal gerçekliği konu edinir ve Aristocu Yansıma Kuramı'nda temellenir. Klasisizmde sanat bir yansımadır. Fakat bu yansıma optik gerçekliğin nesnelere değil doğanın idealleştirilmiş yansıtılışıdır. 18. yy.da her ne kadar klasik anlayış önemini sürdürmekle birlikte, Akademi'nin klasisizmin ideallerine de karşı çıkışlar başlamıştır. Sanatta nesnenin görüşüne veya düzeltilmiş gerçekliğine dayalı objektivist/idealist nesne yorumunun yerini, zamanla doğa karşısında sübjektif tavır alan sanatçının/süjenin doğayı ve gerçeği kendisine göre yorumlamasına dayanan sübjektif obje yorumu almıştır. Bu değişim sanatta ilk kez kendini romantizm ile gösterir.

Romantizmle birlikte sanatçılar doğaya ve topluma ve toplumsal sorunlara yönelmeye, kendi duygu ve kavrayışlarını yapıtlarında ifadeye dönüştürmeye başlamışlardır. 19. yy.da ise gerçekçiler/realistler ile birlikte tarihten, mitolojiden, aristokrasiden değil, yaşanan andan, halktan konusunu alan, idealleştirilmeden sosyal yaşamda insanın, sanatçının tanıklığına dayalı gerçekçi nesne yorumu öne çıkar. Romantizmle ve sonrasında realizmle bireyci sanat anlayışlarının, bireyin duyularının önem kazanması, izlenimcilikte ve sonrasındaki bireysel duyuş ve anlatıların önem kazanacağı sübjektif sanat hareketlerinin öncüsü niteliğindedir. İzlenimcilikte nesne gerçekte olduğu gibi bütün ayrıntılarına bağlı kalınarak değil, nesnenin, görünüşün sanatçıda uyandırdığı duyuların yansıtılmasıdır. Empresyonist tavır, objeye dayalı sanat tavrını aşarak, süjenin objeyi kavrayışına yönelen, sübjektivist bir sanat anlayışı ile büyük bir değişimi başlatmıştır. İzlenimci resimde natüralizmde olduğu gibi nesne-görünen değil, nesnenin süje tarafından kavranışı-görünenin sanatçı süjesinde bıraktığı anlık etki

önem kazanır. Bilindiği gibi 20. yüzyıl sanatında nesne değil nesnenin anlamı, görünen değil görünenin arkasındaki gerçeklik önem kazanacak, nesne tabanlı sanat anlayışı yerini, kavramın öne çıktığı sanat anlayışlarına bırakacaktır.

İMGELEM

Görsel sanatlarda yaratıcılığın doğrudan imgelem ile ilişkisi vardır. İmgelem, bir insanın duyarlılığı doğrultusunda yaşamı kavrayışı ile yaratıcı bir edim olarak zihninde ortaya çıkan görüntüdür. Eflatun/Platon'a göre sanatçının imgelemi, gerçek dışı bir imgenin zihninde canlandırarak ona gerçeklik kazandırılmasıdır. Aristo ise duyularımıza konu olan dünya ancak duyularımızı oluşturan öğelerin ve bu öğeler arasındaki ilişkilerin, iş birliğinin yoluyla anlaşılır. İmgelem, eylem hâlindeki duyunun ortaya çıkan hareketidir. Modern felsefenin kurucusu kabul edilen ve düalist felsefeci Descartes, imgelemin ruh ve beden olarak iki yönlülüğüne dikkat çeker. Bilgi kuramını felsefenin akılcılık ve deneycilik geleneklerini birleştirerek ele alan Kant'a göre imgelem, nesnenin varlığı orada olmasa bile zihinde imgeyi canlandırmakla gerçekleşir. İmge varlığın zihinde canlandırılma hâlidir. Jean Paul Sartre, imge ve imgelem konusunu geniş bir çerçevede ele almıştır. Sanatta imgeyi, sanatçı ile birlikte değerlendirir.

SANATTA İMGE KAVRAMININ TARİHİ

Modern Çağ Öncesi Sanat Yapıtında İmge İnsanlık tarihinde bilinen ilk imgelem örnekleri günümüzden 40 bin yıl öncesine kadar uzanan mağara duvarlarına yapılan betimlemeleri içerir. Bu imgelerin betimledikleri ile gerçek arasındaki ilişki benzerlik üzerine olduğu kadar insanın kendi varlığına dair bıraktığı izlerdir. İnsanoğlu imgeyi bir ifade aracı olmanın ötesinde iletişim aracı olarak dil gelişmeden kullanmaya başlamıştır. Arkaik Mezopotamya, Mısır ve antik Yunan sanatlarında betimlemeyi şekilden forma dönüştürme çabaları, gerçeğe yaklaşma isteğini gösterir. Mısır sanatında katı inanç sistemi etkisi altında olan sanatçının bu sistemin kuralları dâhilinde ortaya koyduğu sanat imgelerinin karakteristik özellikleri sistem tarafından belirlenmiştir. Bizans sanatında imge kişiselleştirilmiştir, temsili kişinin yerini alacak biçimde inşa edilmiştir. Orta Çağ, skolastik düşüncenin etkisiyle kutsal sayılan öğretiler imgeler aracılığıyla vücut bulmuştur. İmgeler inancın katı, kuralcı anlatım dili olarak hizmet eder. Sanatçının görüşü değil, kilisenin kuralları imgeyi belirler. Dünyayı yeniden gözlem gücüyle algılamaya çalışan Rönesans sanatında imgeye farklı anlamlar yüklenmiştir. Bu dönem üretilen sanat eserlerinde imge, değişen dünya algısının, hümanist yaklaşımın, kiliseye karşı ekonomik olarak güçlenen, doğayı bilmek, öğrenmek gerekliliğine inanan sanatçıların da bir parçası oldukları entelektüel bakış açısının temsili olmuştur. Romantizmde imge ağırlıklı olarak duygu ve coşkunun aktarım aracı olmuştur. Sanatçılar imgelerinde kişisel özellikleri yansıtır. İmge, tüm çıplaklığıyla olgular veya insanlara ait duyguları verir. Modernite ve Postmodernitede İmge Kavramı Modern anlam olarak tam şimdi anlamına gelen moda kelimesinden türemiştir. Yaygın olarak güncel olan, yeni olan anlamında dile girmiştir. Sanatta modernizmin başlangıcı olarak sanatsal imgenin nesnel gerçeklikle ilgisinin kopmaya başladığı 19. yüzyılın son çeyreği kabul edilir. Romantizm ile sanatçıların gerçekte olan ve olması herkes tarafından onaylanan idealize dünya imgelerini bir kenara bırakıp, birey olarak sadece kendi tasarladıkları, gerçek olmasını istedikleri kendi hayallerini görselleştiren imgeleri sanatlarına yansıtması ile bu sürecin başladığı düşünülür. İmgeye dair ikinci büyük devrimi realist sanatçılar yaptı. Onlar sanatlarına konu ettikleri imgeyi gerçek dünyanın görüntülerinin arasından özgürce seçtiler. Sıradan yaşamı ve insanı gördükleri şekli ile görüne sadık kalarak görselleştirmişlerdir. Empresyonizmin babası sayılan sanatçı Claude Monet (1840-1926), baktığı gerçekliğe Gustav Courbet (1819-1877) gibi sınıfsal çelişkilere değil, doğada var olan görünürlüğün zaman içinde değişiminin kaynağı olan ışığa bakmıştır. Kübizmin düşünce babası olarak da bilinen Paul Cezanne dış görünümün değişkenliği, dolayısı ile de gerçekliği yansıtmada tutarsız olması konusunda düşünmüş ve gerçekliği dış görünüşün altında yatan temel formlarda aramıştır. Dış gerçeklikte statik ve sabit olduğu düşünülen nesne Picasso ve Braque'nin yarattığı kübizm ile parçalandı. Parçalanan nesne değil, imgeydi. Farklı malzemelerin kullanıldığı kübist resimler sentetik kübizm olarak adlandırıldı. Walter Benjamin farklı teknik ve malzemelerinin sanata girmesinin geleneksel üretime göre sanatçıyı özgürleştirip, ona bağımsız, yenilikçi tavır kazandırdığını söyler. Wilhelm Worringer "Soyutlama ve Özdeşleşim" adlı doktora tezinde (1906) soyutlama ve özdeşleşim olarak insanın iki içtepisinin olduğundan bahseder. Sanat insanın bu iki içtepisinden doğmuştur.

Estetik haz bir objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Bu özdeşleşim/empati içtepisinin bizde yarattığı uyum duygusu ile açıklanır. Kandinsky'nin 1912 "Sanatta Manevilik", Worringer'in tezi ve Edmund Husserl'in görüngü bilimi felsefesi soyut sanatın oluşmasında önemli düşün temelleridir.

Kandinsky ilk olarak resme zarar verdiği gerekçesiyle doğa görünümünü resmin dışına atar. İmge, soyut imgedir. Diğer yandan Piet Mondrian (1872-1944) geometrik soyut sanatı temellendirmiştir. Evreni yatay-dikey çizgi ve üç ana renkle ifade eden sanatçı doğanın körü körüne temsiline ve sanattaki üç boyutlu yanılmanın ortadan kaldırılması gerektiği, yüzeyin kendi içsel dinamiklerinin zihinsel olarak ele alınmasının gerekliliği üzerine sanatını kurgulamıştır. Resim yüzeyinde biçim ve rengi giderek sadeleştiren diğer sanatçı, süprematizmin temsilcisi Kazimir Maleviç'tir. Maleviç soyutlamayla başlayan resim serüveninde en yalın biçime ulaşmıştır. Marcel Duchamp'ın seri üretilmiş nesnelere, formları, imgeleri kendine mal etme düşüncesi hazır nesne/ready made kavramını sanata sokmuştur. Hazır nesne olgusu, sanatta düşüncenin el becerisinin önüne geçtiği kırılma noktasını temsil eder. Sıradan bir nesnenin sanat yapıtı olarak sunulması sanat yapıtının biricik, benzersiz olması düşüncesini temelden sarsmıştır.

1960-1970 yılları sanatın hızlı değişim geçirdiği dönemdir. Artık modern sanat tanımı geride bırakılmıştır. Çağdaş sanat dönemi başlamıştır. Bu yıllarda resim düzlemine terk edip heykel ile resim arasındaki sınırları eriten, gerçek mekânı sanatın bir parçası hâline getiren minimalizm ve sanatın nesnesinin biçimsel özelliğini ortadan kaldırıp dilsel anlatımı öne çıkartan kavramsal sanatın etkileri vardır. Diğer yanda modern sanat anlayışının resmi yüzeye indirgeyici tavrı soyut imgelerin resim yüzeyinde farklı anlayışlarla ifade edilmesi ile devam etmiştir. Sanat eleştirisine büyük katkı sağlamış, Clement Greenberg (1909-1994) dada ile başlayan malzeme farklılaşmasını, pop ve kitsch sanata yer açan her şeyin sanatçı tarafından sanat nesnesine/imgesine dönüştürülebilirliğine geliştirdiği formalizm teorisi ile karşı çıkmıştır. 1990'lı yılların sanatı soğuk savaşın bitiminden büyük ölçüde etkilenmiş, internetin ve yeni iletişim modellerinin sosyal hayatta yarattığı değişimler irdelenmiştir. Bu, göz kamaştırıcı olguların etkisinde sanat dünyasında genellikle optimist bir yaklaşımın hâkim olduğu bir süreçtir. Modern dönemde formun ve imgenin çoğaltılabilir ve manipüle edilebilirliği yaşamın içine girdi.

Postmodernitede ise her alanda olduğu gibi sanat alanında da anlamlar çoğaltılarak bireyleri düşünme, sorgulama yerine hazır sunulan anlamlar dünyasına mahkûm etti. Güncel sanat, sanatsal dil yerine sokağın dilini kullanan, kavram olarak da ironi, mizah duygusu, eğlenceyi, karikatürist ifadeyi ve zekâyı barındıran, sanatla yaşamın birlikteliğini sağlayamaya çalışan bir olgu olarak karşımıza çıkıyor. Sanatçılar sanal ortamın boşluğunu gerçek olmayan nesnelere doldurarak yeni bir gerçeklik kategorisi sunmaktadırlar.

ORİJİNAL

Günümüzde sanatsal imgenin gücünün zayıflamış olması, imgenin gücünün zayıfladığı anlamına gelmez. Görme üzerine önce düşünürlerin, daha sonra optik, fizyoloji, 20. yüzyılda psikoloji ve sosyoloji bilimlerinin farklı açılardan ortaya koyduğu bir gerçek vardır ki, o da bir iletişim aracı, anlam ve düşünce taşıyıcı olarak imgenin gücünün dil ve edebiyattan çok daha etkili olduğudur. Bugün yaşadığımız dönemden daha önce yapılmış sanat eserlerini salt nesnel gerçekliklerinin ötesinde bir tavırla değerlendiririz. Biz başka bir çağa, başka değerlere ve gerçekliklere aitiz. Bu yüzden de kavrayışımız çok katmanlı analizleri kapsar. Bizim hem kendi kişiliğimize hem de çağın bize dayattığı kavrayışlarımıza bağlı estetik algımız vardır. Bu doğrultuda geçmişe dair bir yapıtı beğenimize yakın veya uzak bulabiliriz. Fakat bir yapıtı "okumak" için bu son derece yetersiz bir kriterdir. Geçmişten günümüze sanatın yetenek, tasarım ve üretkenlik süreçleriyle beraber anılan orijinal sanat eseri modern sanatın gelişim sürecinde kolaj, kopyalama, alıntılama ve kendine mal etme araçlarıyla gelişen çoğulcu bir tavra dönüşmüştür. Fotoğraf makinesinin icadı ile izleyici Rönesans'tan beri süregelen bu algılama biçimini kökten değiştirdi. Her resmin biricik, orijinal olması daha çok bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanır. Elbette çoğu resim daha önce de bir yerden bir yere taşınabiliyordu; fakat iki yerde birden aynı anda var olması mümkün değildi. Fotoğraf makinesi bir sanatsal imgenin bile aynı anda birden farklı yerde görünür olmasını sağladı.

KOPYA

Doğayı taklit ile başlayan resim sanatı, bir ustayı ya da bir öncekini taklitle devam etmiştir. Aristo, taklit etme yetisinin sıradan bir yeti olmadığını söyler. Düşünürce göre insanın kültürel başarılarının temelinde taklit yetisi vardır. Ona göre sanatın anlamı da insanın doğada bulunanı taklit etme ve bu taklit ürünlerden haz alma yetisi ile açıklanabilir. Sanatın kopya/mimesis olduğunu söyleyen Eflatun'dan sonra benzer biçimde 18. yüzyılda Charles Batteux (1713-1780), güzel sanatları deha ve beğeni temelli olarak diğer sanatlardan ayırmıştır. Dehayı güzel doğayı taklit etme kapasitesi, beğeniye ise yapıtta doğanın ne ölçüde taklit edildiğini takdir etme olarak açıklar. Bu düşünce 18. yüzyıl için kabul edilen bir anlayış olmuştur. 19. yüzyıl sonlarından itibaren plastik sanatlar doğayı taklit etme düşüncesinden uzaklaşmaya başlar. Alıntılama Kendine Mal Etme Geçmişten günümüze sanatın yetenek, tasarım ve üretkenlik süreçleriyle beraber anılan orijinal sanat eseri modern sanatın gelişim sürecinde kolaj, kopyalama, alıntılama ve kendine mal etme araçlarıyla gelişen çoğulcu bir tavra sahip olmuştur. Edouard Manet- "Balkondakiler"(1868-1869): Sanatçı romantizm akımının ünlü sanatçısı Francisco Goya'nın "Balkondakiler"(1811) resminin kurgusunu ve biçimlerini alarak burjuva ve aristokrasinin elit imgelerini eleştirdi. Marcel Duchamp- "Çeşme": Duchamp, sanayi ürünü pisuarı

imzalayarak sanat eseri olarak sunar. Nesneyi kendine mal eder. Francis Bacon-“Velazquez’in Papa X” : Diego Velazquez (Papa 1. Innocent, 1644-1655)’in papanın iktidar ve gücünü yücelten eserini Bacon, din ve tabu otoritesine karşı çıkış olarak ele alır.

SANAL İMGE

Bugün yazılımlara ulaşmak için bilgisayar ekranında kullandığımız yöntem “pencere” açmaktır. Monitörde açılan her bir pencere farklı bir dünyaya ulaşmamızı sağlar. Bu durumun pencere kelimesi ile adlandırılması tesadüfi değildir. Bir resim, fotoğraf veya film karşısında ister dış dünyaya ister iç dünyamıza bakışta yarattığımız imgelem algısal düzeyde pencere metaforu olarak adlandırılır. Bu metafor hipermedya teknolojisine uyarlanmıştır. 1980’lerde ilk örneklerini gördüğümüz dijital sanat, dijital teknolojinin hızlı gelişmesiyle yaygınlaşmıştır. Sayısal bilginin bilim literatürü tarafından kabulüyle birlikte toplumun tüm alanlarında kullanılması gecikmemiştir. Sayısal sistemin verileriyle oluşturulmuş sanatsal imgeler üretilmesi de uzun sürmemiştir. Sayısal sistemle oluşturulmuş sanatsal imgeler, sistemin bilgileriyle oluşturulmuş açık kodlu yapıtlardır. Sanal ortamda kurulan sanal imge, biçimsel olarak modernist kimliğe sahip; ancak saptıran, medyatik, apolitik vb. postmodern anlayışın içeriğine sahiptir. Sanatsal imge ile salt imge kavramlarının arasındaki sınırın belirginliği de postmodernizm ile ortadan kalkmıştır.