

Önsöz

“Algı Sistemleri ve Görüntü Estetiği” başlığı altında kaleme alınmış bulunan bu çalışmada Sanat eğitimi gören öğrencilerin ilgili alandaki bilgi ve deneyimlerine katkıda bulunmak amacıyla , tasarım sürecine esas oluşturan yalın ve karmaşık görüntü yapıları tartışılmaktadır.

Makalenin metni önce Nisan 2001’de Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde , plastik öğelerin kompozisyon içindeki konumlarına göre ortaya koydukları görsel etkilerin duyumsanmasına dair bazı algı modelleri ve ilkelerine yönelik bir konferans nedeniyle hazırlanmıştı. Makale, esas itibarıyla bu alanda ileri sürülen formalist kuramcıları ve bu doğrultudaki analitik yaklaşımları desteklemektedir. Özelde ele alınan konu ise sanat tasarım ürünlerine özgü yapı öğelerini ilgilendirmektedir. Bunu bir anlamda, “kinestetik” ya da “görünüşlerin veya görüntülerin sessiz dili” biçiminde de tanımlamak olasıdır. Bundan başka makalede görme ile algılama, gördüğünü idrak etme gibi psiko fizyolojik olgular arasındaki farklılıklara değinilmektedir. Makalede görsel algılamayı ne sadrece görülen şeyleri kavramak ne de gözün tek başına yaptığı bir kayıt işlemi biçiminde görmektedir. Her ne kadar göz optik olarak gördüğü şeylerin görüntüsünü retinada ters çevirmek suretiyle yeniden oluşturuyorsa da algılama edimi bir yönüyle entelektüel bakış veya görüş sayesinde tamamlanmaktadır. Dolayısıyla Görsel Algılama konusu , üzerinde duruldukça giderek genişleyen bir perspektif içinde ilgi alanını artırmaktadır.

Sanat öğrencilerini eğitmek bir anlamda onları Plastik Sanatlarla ilgili temel değerlere karşı duyarlı kılmaktır. Kuşkusuz bu makalede ele alınan görsel ilke ve fenomenleri alternatif olmayan bir ölçüt (kriter) olarak benimsemek sakıncalıdır. Böyle bir yaklaşım bir anlamda yaratıcı imgelem gücünü ortadan kaldırır. Algı psikolojisi ve Görsel Algılama başlı başına derin bir bilgi birikimi, özverili ve bilinçli bir çalışma gerektiriyor. Bu düşünceyle araştırma metninde, bilinen birtakım standart yaklaşımlara değinilmekle birlikte konulara belirli bir bilinçle yaklaşmış; bu alanda daha içten ve derin bilgilere ulaşmak için, içerik çözümlenmelerinde bilinen birtakım dânişıklı (konvansiyonel) kalıp ve klişeler sınırlı tutulmuştur.

Algı Sistemleri ve Görüntü Estetiği

Giriş: Algılama (perception) ve Görme (proprioception)

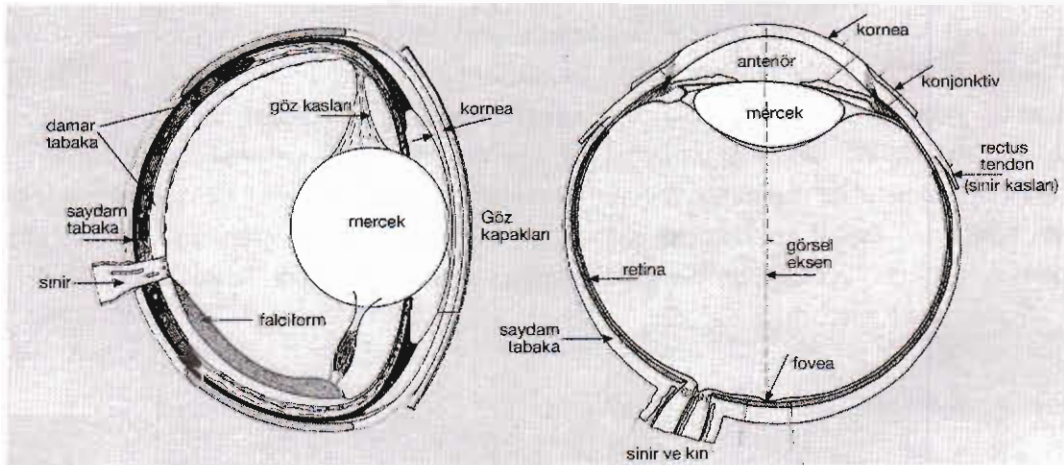
Bir görüntüyü "**algılamak**", o görüntünün varlığını yalın bir biçimde bilinç alanına almak, onu sezip anlamaktır. "**Görmek**"se, bir şeyin fiziksel varlığını görüntü olarak seçmek, diğerlerinden ayırt etmektir. Daha farklı bir deyişle, görsel algılamada görülenleri idrak etmek, daha öncekilerle karşılaştırmak, ya da görülen **nesne veya algılanan gerçekliğin bilincine varmak** esastır.

Her türlü algı sürecinde, dışsal uyanların nasıl ve ne şekilde farkedilip bilinç alanına alındığı konusu da ayrı bir faktör olarak karşımıza çıkar. Platon'un "Mağara Eğretilemesi"ni (Mağara İstiaresi) anımsıyalım: Çocukluktan beri bir mağaranın girişine sırtını vermiş insanlar mağara dışındaki dünya ile ilgili hiçbir şey görmeden yaşamaktadırlar. Günün birinde mağaranın iç duvarına başka insanların gölgeleri yansır. Bu süreç içinde mağara sakinleri, insanların sesleri ve onların gölgeleri arasında bir bağlantı kurarlar ve buna bağlı olarak da seslerin bu gölgelerden çıktığını kararlaştırırlar.

Bu yargı aslında bir sağduyu söyleminden başka bir şey değildir. Nitekim, gölge ile sesler arasında birtakım alışkanlıklar ya da çağrışımlar nedeniyle ilişkiler kurulmuş ve bu ilişkilere bağlı olarak seslerin gölgelerden çıkmış olabileceği düşünülmüştür.

Platon burada sağduyuyu, yanıltıcı bir **eklemlenme** sistemi olarak göstermekte ve Ernesto Laclau'nun deyişiyle diyaloglarında "**bu eklemlenmeler toplamının sistematik karakterini kırmaya çalışmaktadır**"(Laclau,1977). Çünkü filozof **bu tür sonuçlara yol açan fikir (doxa) ve kavramların** birbirlerine, aslında yapılarında var olan mantıksal ilişkilerle değil; birtakım alışkanlıklar ve düşüncelerin bunlar arasında oluşturduğu çağrışımlarla bağlandığını çok iyi bilmektedir.

Bu noktadan hareketle görsel algılama süreçlerini salt bir optik süreç biçiminde ele almak yerine, **ideolojik(*)** bir söylem veya psiko-fizyolojik bir fenomen bağlamında değerlendirmek; bu süreçlerin karmaşık bir yapı ve bir ilişkiler sistemi olduğunu vurgulamak gerekmektedir.



Tablo 1: Balık gözü ve İnsan gözü (James j.Gibson,1966).

İnsan gözü (sağda/yatay kesit)ile balık gözü (solda/dikey kesit) arasında en önemli farklılıklar, mercek biçimleri ve odaklama mekanizmasıdır. Şekilde görüldüğü gibi İnsan gözünün tersine balık gözünde fovea bulunmamaktadır.

1-Algı Sistemleri

Aktif bir sistem olarak algı mekanizmaları üzerine yapılan bilimsel bir araştırmada, sözü edilen alışkanlıklar sistemiyle düşünce yapısının belirleyici bir faktör olduğunu kabul etmek zorunludur. Bu açıdan konuya yaklaşınca, algı sistemlerinin bilimsel olarak sınıflandırılmasında onları bilinçlilik modlarına göre değil de aktivite modlarına (eylem kalıplarına ya da fonksiyonlarına) göre ayırmanın daha tutarlı bir yaklaşım olacağı düşünülebilir.

Ancak yine de örneğin bu sınıflamada, birbirlerinden bağımsız algı süreçlerinden yola koyularak etraflı, geniş ve bilimsel kaliteleri içeren bir saptamaya ulaşmak da pek olası değildir. Çünkü, bu alandaki potansiyel enformasyonlara ilişkin uyarıların sayısal bir limiti yoktur ve aynı biçimde, elde edilecek enformasyonlarla ilgili duyu verilerinin belli bir sınırı bulunmamaktadır.

Öte yandan, bazı algı sistemleri kendileri dışındaki sistemlerle elde edilen algısal bilgilerin birçoğuna kendi sistemleri sayesinde ulaşabilirler. Daha farklı söylersek, kendi sistemleri sayesinde bu bilgilerin gereğinden fazlasını veya bir bölümünü elde edebilirler. Nitekim, bazı seslerin görsel çağrışımları bir imgelem biçiminde algılanabilmektedir. Bunun gibi örneğin, dokunmak suretiyle bir torbanın içine konulan ve daha önce hiç görülmemiş bulunan bir nesnenin formunu belirleyebilir, resmini yapabiliriz. Bu alanlarda bilimsel araştırmalar, kuramsal çalışma ve uygulamalar yapmak suretiyle yaratıcı anlatımın doğası ve kaynaklarına ilişkin daha bilimsel ve "lateral" açılımlara ulaşmak olasıdır.

Algısal sistemlerle ilgili duyu organları veya duyu mekanizmaları, çeşitli kaynaklarda, birbirlerinden bağımsız veya birbirleriyle ilintili olmak üzere beş veya altı kategori altında incelemektedir: Bunlar aşağıdaki tabloda görüldüğü gibi; Temel Yöneylem (oriyantasyon) Sistemi, İşitme Sistemi, Dokunma Sistemi, Koku Alma Sistemi, Tad Alma Sistemi ve Görsel Algılama Sistemidir.

ALGI SİSTEMLERİ						
Sistem adı	Dikkat modu	Algı üniteleri (Reseptörleri)	Anatomisi	Algı aktiviteleri		
Temel yöneylem	Genel oriyantasyon	Mekanik duyaralar	Kanalsız (vestibüler) Organlar	Vücut dengesi	Yer çekimi ve hareket	Yer çekimi yitimi ve hareketi
İşitme sistemi	Dinleme	Mekanik duyaralar	Diş ve iç kulak (Cochlear organ)	Ses yayılımına yönelme	Atmosferde(hava) titreşim	Doğa ve titreşim bölgesi
Dokunma Sistemi	Dokunma	Mekanik temas	Deri, dokunma ve kılcal	Her türlü yapısal temas	Dokunma duyarısına kasların gerilmesi	Toprakla temas, Mekanik etkiler, Nesnel gereksinimler, Sertlik, Akıcılık
Koku ve Tad Alma Sistemi	Tatma Koklama	Kimyasal ve Mekanik Reseptörler	Burun deliği	Kokulamak(sniffing)	Taddan nesne	
GÖRSEL ALGI SİSTEMİ	BAKMAK	FOTO-RESEPTÖRLER	GÖZ (oküler mekanizma/ göz, göz kasları, aq;beyin ve sinir sistemi)	Gözün objeye yönelmesi, netlik, alan derinliği	Her türlü ışık ve ısınım kaynağı	Optik yapıyla tarifi edilebilen her türlü, nesne, olay canlı ve onların mekanikal devimlerine ilişkin bilgiler

Tablo 2: Algı Sistemleri.

Bu sıralamaya göre oluşturulan çizelgenin:

- İkinci kolonunda bu sistemlerle ilgili modlar sıralanmıştır.
- Üçüncü kolon enerji reseptörlerinin tipi,
- Dördüncü kolonda duyu organlarımızın acılan yer almaktadır.
- Beşinci kolonda duyu organlarımızın tipik aktiviteleri belirtilmiştir.
- Altıncı kolon, hangi uyarıların hangi duyu organları ile ilgili olduğunu ve son olarak.
- Yedinci kolon ise, sistem sayesinde elde edilen duyu verilerini göstermektedir.

Tablo, insan ve genelde memeli hayvanların algılamalarına göre tasarlanmıştır. Belirtilen sistemlerin birçoğu tüm omurgalıları ve böcekleri de içine alır. Anatomik yapı farklılıkları, doğal olarak duyu verilerinin, algılanan görünüşün alan derinliğinin (algısal menzil), ya da farklı algı süreçleriyle ortaya çıkan göreceli algı kalitelerinin belirlenmesinde önemli bir faktör sayılabilir.

Temel yöneylem sisteminin kendine özgü spesifik bir duyu organı yoktur. Bu nedenle algı modu genel yöneylem biçiminde tanımlanmıştır (**uyanık olmak, dık durmak veya tedikte olmak gibi**). Bu sistemde baş üzerindeki duyu organlarının pozisyonu, başın duruşuyla; el ve ayakların duruşu ise beden duruşuyla doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla, gözün, kulağın, burnun veya parmakların bir uyarıyı keşfetmeye yönelik aksiyonları, beden duruş pozisyonu ile de bağlantılıdır.

İnsan ve gelişmelerini tamamlamış hayvan türlerinin dış dünyaya ait olay ve olguları, nesne ve nesnelere arası soyut ilişkileri algılamaları; işitme, tad alma, koklama, görme, dokunma ve yöneylem olarak altı ayrı biçimde gerçekleşir. Anılan türlerin algılama potansiyelleri ile insan türünün görme, işitme, koku alma, dokunma veya yöneylem potansiyelleri arasında büyük farklılıklar vardır :

Bu türlerle karşılaştırıldığında insan algılaması çok alt düzeydedir. Pavlov'un, "**keşfedici tepkiler**" (Gibson, 1966) biçiminde tanımladığı, duyu organları ile baş, beden, kol ve bacaklar arasındaki bu devinimsel ilişkilerin birçoğu insanda yoktur. Bu ilişkiler algı sürecini belirleyen bilişsel (enformatif) verileri artırmak suretiyle algılamanın daha belirgin ve doğru bir biçimde gerçekleşmesini sağlarlar. Ancak yine de bunlar tek başına bir tür refleks veya sezgisel davranışlar olup bazı uyarıların sinir sisteminden, birtakım filitrelerden geçtiği **bilinçli algı veya bilinçli davranma** biçiminde yorumlanamazlar. Çünkü, insan söz gelimi, bir yere bakarken, yediği yemekten tad alırken de gerçekte bunlarla ilgisi olmayan şeyleri yapmakta, düşünmekte veya gördüğü şeyleri, bilincine varmadan algılamakta olabilir. Başka bir deyişle, görsel algılama sürecinde özne, tek başına gözünü hareket ettirebildiği gibi vücudunun tümünü veya sadece bir bölümünü (baş/gövde) tümüyle hareket ettirmek veya bunların her ikisini birlikte yapmak suretiyle algılamak istediği nesneyi görüş açısı içine alır.

2.Devinim

Algı sürecini, sadece duyu organları ile adaleleri harekete geçirici organları kapsamına alan bir sistem veya "sensory-m e giren ve görsel sistemden çıkanları belirleyebilirler ancak onların duyuusal veya motor bağlantı yollarından hareketle bir algılama

gerçeğini tüm boyutları ile tanımlamaları mümkün değildir. O halde, görsel sistemle kassal sistem arasında ne gibi ilişkiler bulunmaktadır? Bu sorunun yanıtını vermek için görme sürecinde önemli bir yer tutan hareket türlerini belirlemek ve onları iki ana bölümde incelemek gerekiyor:

2.1 Bir şeyi görmeye yönelik hareket (keşfedici hareket / “exploratory movement”)

2.2 Bir işi yapmaya yönelik hareket (uygulama, bir işi yapma hareketi / “performatory movement”)

Birincisi görmeye ikincisi ise genellikle anlama ve algılamaya (idrak etmeye) yöneliktir. Konuya açıklık getirmek için hareket tarzlarını ilgilendiren kassal sistemleri de sınıflandırmakta yarar vardır:

a) Duruş sistemi: Bu harekette vücut dengeyi sağlamak için yapılan belli belirsiz kıpırdamalar dışında hareket etmek zorunda değildir. Bu sistem, yer küresini referans kabul eden ve her türlü hareket tarzını yerçekimine göre düzenleyen bir yöneylem sistemidir. Ancak, bu sistem tüm diğer sistemlere de temel oluşturmaktadır.

b) Yöneylem tetkik (inceleme) sistemi: Bu sistemde hareket vardır ancak sürekli değildir. Dışsal uyarıları elde etmek için baş, göz, el bacak ve vücudun diğer bölümleri amaca göre hareket eder.

c) Lokomotor sistem: Bu sistemde hareket; yaklaşma, uzaklaşma, kaçma veya kurtulma türünden birtakım eylemlere yöneliktir.

d) İştah ve isteklere yönelik hareketler Sistemi: Dıştan içe, çevreden alma veya çevreye geri verme gibi hareketler (nefes almak, yemek yemek gibi).

e) Uygulama veya iş yapma hareket sistemi: Organizma için faydalı olan her türlü yaşamsal hareketler: Yiyecek biriktirmek, alet kullanmak, barınak yapmak gibi.

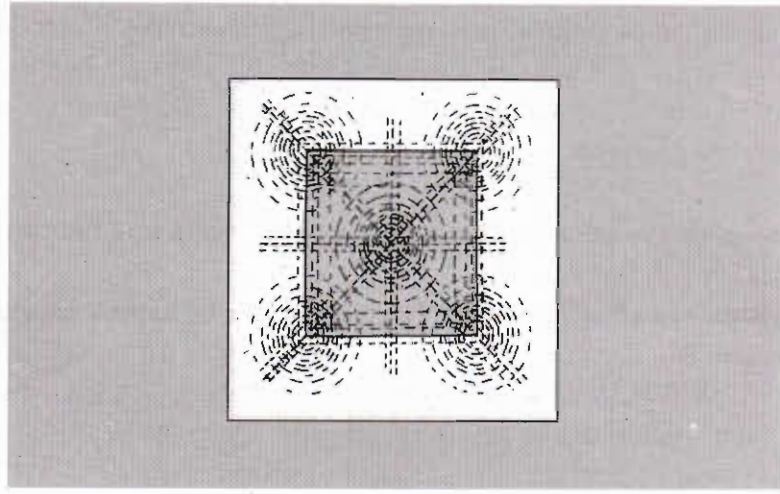
f) Dışavurumcu hareket sistemi: Duruş şekli yüz ifadesi, korku, heyecan, sevinç gibi ruhsal özdevimlerimizi dışavuran davranışlar, yüz ifadeleri ve diğer vokal hareketler.

g) Semantik hareket sistemi: Konuşma sırasında yüz ifadesini ve vücut dilini yansıtan hareketler.

3. Algılamada Yapısal Faktörler:

Algılama dinamik bir süreçtir. İnsan dış dünya gerçekliği dahil olmak üzere her türlü görsel fenomeni sürekli bir oluş ve devinim içinde algılar. Buna karşın, sanal veya sanatsal gerçekliği kendisine sunulduğu biçimde algılamaktadır. Örneğin, insan bir tabloyu, nasıl yapılmışsa, bir televizyon görüntüsünü de ekrandaki biçimiyle algılamaktadır.

Bu türden sanal gerçekliklerin görsel olarak algılanmasına esas olan dinamik faktörlerin belirlenmesi açısından önce kare biçiminde bir yapının gizli görsel öğelerini ve daha sonra bir kare ile daire arasında ortaya çıkan görsel etkileri birkaç örnek üzerinde inceleyelim.



Tablo 3: Bir kare'nin görsel yapısı (Amheim, 1974).

3.1-Karenin Gizli Yapısı

Her türlü imge gizli bir yapısal form, kendine özgü orjinal bir algılama şeması oluşturur.


Bir imgenin algılama formu onun aynı zamanda soyut örüntüsü veya motifidir.

İzlenimci ressamlar manzara karşısında kompozisyonlarını seçerken bu soyut motifi yakalamak için buğulu cam kullanırlar.


Film yönetmenleri çerçeve içindeki görüntünün soyut motifini yakalamak için filmi çekilecek olan sahneye basit bir

kutudan ibaret olan ve alternatif merceklere göre çerçeveleme yapabilen "Bertz Box" adlı basit bir cihaz kullanırlar.

Ressamların ve genelde tasarımcıların, üzerinde çalıştığı görüntünün estetik kalitesini (soyut motifini) keşfetmek için arada sırada gözlerini kısarak baktıklarını biliyoruz.



(A)



(B)

3.2 Dinamik Süreç

Görülen, gerçek anlamda veya zihinsel olarak algılanan imgeler hiç bir zaman duragan değildir.

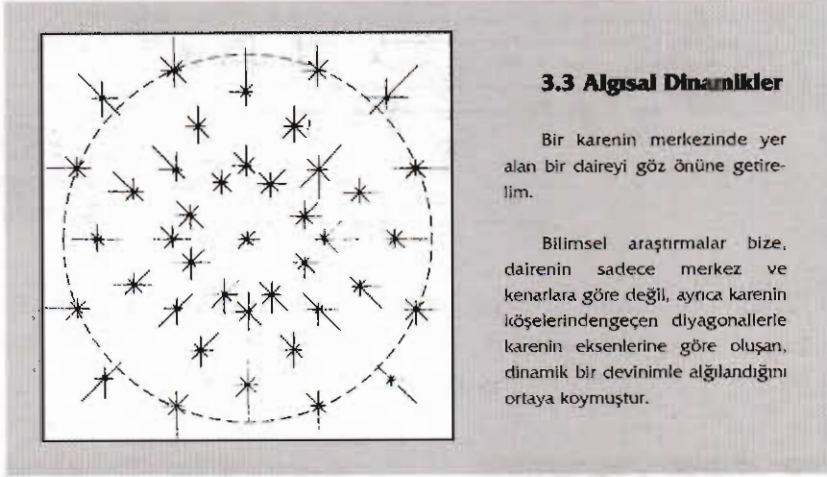
Kare içindeki yuvarlağın eksantrik (merkezden kaçık) görünüşün de sanki daire merkeze doğru gelyomuş gibi ya da ko-numuna göre, merkezdten uzaklaşıyormuş gibi algılanmaktadır (A).

Eğer, sözünü ettiğimiz daire, karenin tam ortasında yer alırsa, algılanan şekil merkezli bir karakter kazanıp dینگin bir hale gelecektir.

Fakat bu daireyi karenin bir kenarına iyice yanaştırırsak, bu kez, daha önceki dینگinlik etkisi kaybolacak ve daire ile kare arasında bir sıkışıklık duygusu belircecek; öbür taraftaki alanda ise giderek genişliyormuş gibi bir izlenim ortaya çıkacaktır (B)

Görsel algılama duyu ve hafızalarını belli bir düzeyde geliştirmiş sanatçılar bu gibi konularda son derece duyarlıdır. Bu duyarlığı, bir resmin kompozisyonunda bir binanın tasarımında, veya herhangi bir yerin görsel organizasyonunda, ister istemez yansıtır.

Tablo 4: Kare içinde daire (Amheim, 1974'ten uyarlama).



3.3 Algısal Dinamikler

Bir karenin merkezinde yer alan bir daireyi göz önüne getirelim.

Bilimsel araştırmalar bize, dairenin sadece merkez ve kenarlara göre değil, ayrıca karenin köşelerinden geçen diyagonallerle karenin eksenlerine göre oluşan, dinamik bir devinimle algılandığını ortaya koymuştur.

Tablo 5: Bir daire'nin algısal dinamikleri (Arnheim, 1974'ten uyarlama).

3.4 Yalınlık ve Düzenlilik

Ünlü düşünür Spinoza, "Etik" konulu yapıtında, ne işe yaradıklarını bilmediğimiz nesnelere dahi belirli bir düzenin var olduğunu ileri sürmektedir. Spinoza, "Eğer bazı şeyleri kolay algılıyor ve daha sonra da bunları kolayca hatırlayabiliyorsak onların iyi düzenlenmiş olduğunu söyleyebiliriz" diyor.

Yalınlık açısından görüntüler nasıl tasnif edilirler. Hangi tür konfigürasyonlar daha kolay hatırlanabilir? Hangileri diğeriyle daha sıklıkla karştırılır? Kelimelerle hangileri daha kolay ifade edilir? Bütün bunlar, izleyicilerin öznel değerlendirmeleriyle ilgilidirler. Oysa bizi ilgilendiren şey nesnel olarak yalınlığın belirlenip belirlenemediğidir. Örneğin müzikle ilgilenen bir kimse bir heykele baktığı zaman onu çok yalın veya basit bulabilir. Oysa bu görünür yalınlık altındaki karmaşıklığın farkına varamamıştır. Ya da tam tersine heykeli son derece karmaşık bulmuştur çünkü daha karmaşık ve kapsamlı yapılar üzerinde en ufak bir bilgisi yoktur. Belki de heykel karşısında şaşkınlığa düşmüştür çünkü yeni ve Modern Heykel konusunda hiçbir görsel deneyimi yoktur. Hatta bu stil ona gerçekten basitmiş gibi gelse bile aslında o kadar basit değildir.

Özel kişilerin tepkilerini dikkate almadan şunu sorabiliriz: Bir görüntü oluşturan şekillerin analiziyle yalınlık nasıl belirlenir? Bu konuda ilk akla gelen yaklaşımlardan biri öğelerin sayısını bulmaktır. Örneğin "Bu resim kaç çizgi ve renkten oluşmuştur?" gibi. Oysa bu tür bir değerlendirme kuşkusuz yanıltıcıdır. **Eğer elemanların sayısı bütünü yalınlığı üzerinde bir etkiye bulunuyorsa bu doğrudur.** Fakat bazı durumlarda çok elemanlı dizin, az elemanlı dizinden daha yalın olabilir. Örneğin, bir müzik parçasında "do, re, mi fa, so, la, si" biçiminde yükselen sekiz ayrı notanın görsel olarak algılanması "la, mi, ince do ve ince mi" gibi önce alçalan sonra da yükselen dört ayrı dördü notanın algılanmasından çok daha kolaydır. Kuşkusuz alçalan bir dördüncü ve yükselen bir altıncı sese sahip olan bu dört tonlu tema, eşit aralıklarla tizleşen tam tondaki yedi elemanlı yapıya göre daha karmaşıktır.



Tablo 6: Yapısal öge ve yalınlık.

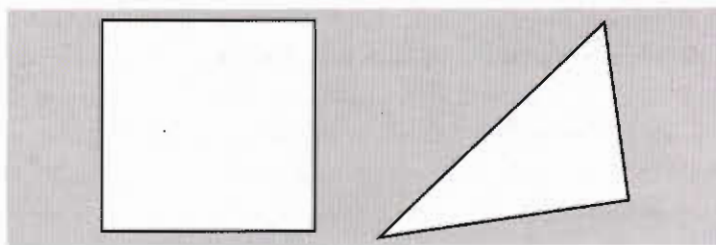
Bu örnekten hareket ederek çok figürlü iki ayrı tabloyu karşılaştırabiliriz. Acaba, 1750-1825 yılları arasında yaşamış olan Jacques Louis David'in Neo-Klasik Ekol'ün ilkelerine bağlı olarak gerçekleştirdiği "Sabinlerin Kaçırılışı" mı yoksa 1600'de Parisli kuyumcuların Notre Dame'a



Tablo 7: Jerome Francken'in "La Nativite" (15./16. yüzyıl) konulu yapıtı ile Jacques Louis David'in (1750-1825) "Sabinlerin Kaçırılışı" konulu tablosunun yapısal öge açısından karşılaştırılması.

bağışladıkları Barok ve Maniyerist etkileri içeren Jerome Francken'in "La Nativite" konulu sanat yapıtı mı daha yalındır? Bu karşılaştırmada bize yol göstermesi bakımından belli başlı bazı temel geometrik birimlerin yapılarına egemen olan görsel faktörleri incelemek ve bunlara benzeyen görsel yapıların nasıl algılandığını kavramak gerekiyor.

İki boyutlu çizgisel şekillerden hareket edecek olursak, örneğin bir karenin bir çokkenar üçgenden daha yalın olduğunu görürüz Çünkü karede kenarlar birbirine eşit olup merkezle aynı uzaklıktadır. Kare'de sadece iki yön yani dikey ve yatay yön kullanılmıştır. Bu şekilde dikey ve yatay eksenler de simetriktir. Üçgeninse elemanları daha azdır fakat bu elemanlar birbirlerinden farklıdır. Üçgende simetri yoktur.

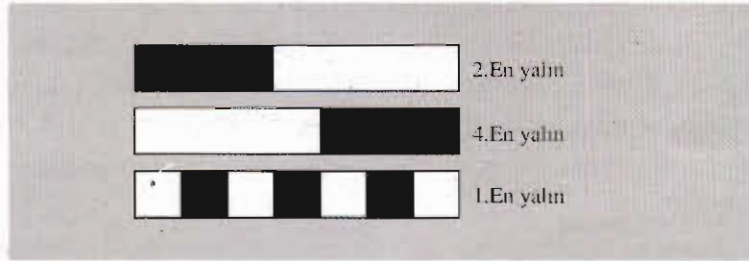


Tablo 8: Yapısal öge sayısı bakımından kare ve üçgen (Arnheim, 1974).

Christopher Alexandre ve Susan Carey bu konuda şu sorulara yanıt aramışlardır: Bir görüntü kümesinde hangi görüntü daha çabuk farkedilir? Yalınlık açısından görüntüler nasıl tasnif edilirler? Hangi görüntü daha kolay tanınır? Hangileri daha kolay anımsanır? Hangileri kolayca birbirleriyle karıştırılmaya eğilimlidir? Veyahut da, kelimelerle hangileri daha kolay ifade edilir?

Böyle bir ankette ortaya çıkan sonuçlar, deneklerin öznel değerlendirmeleriyle ilgilidir. Oysa bizi ilgilendiren şey yalınlığın bilimsel olarak belirlenip belirlenemediğidir.

Bu durumun görsel bir örneği, üç siyah ve dört beyaz kareden meydana gelmiş bir dikdörtgeni kullanan Alexander ve Carey'in deneyinde de görülebilir: Burada elde edilebilir en küçük parça sayısı ikidir. Üç siyah kareli çubuk, dört beyaz kareli çubuğun yanına konulmuştur.

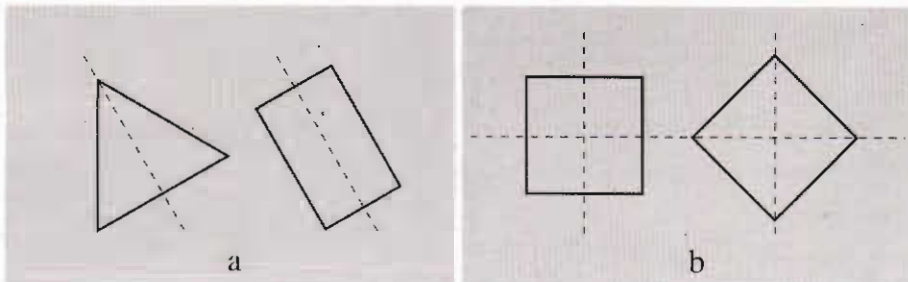


Tablo 9: Yapısal öge bakımından üç siyah ve dört beyaz kare (Arnheim, 1974).

Denekler bu 35 alternatif içinden, siyah çubuk solda olursa bu kombinasyonu 2. en yalın; beyaz çubuk solda olursa ise bu kombinasyonu 4. en yalın kombinasyon seçmişlerdir. Bu ikisinden daha basit olan şekil olarak da en alttaki şekli, yani bir beyaz bir siyah noktanın sıralaması biçimindeki motifi birinci seçmişlerdir.

Düz çizgi yalındır. Çünkü düz çizgide kullanılan yön tektir. Paralel çizgiler, birbirleriyle birleşen çizgilerden daha yalındır. Birbirleriyle bir noktada kavuşan çizgilerin kendi aralarındaki ilişkisi bir değişmeyen uzaklık noktası ile belirlenmektedir.

Aşağıdaki şekiller aynı elemanlardan oluşmalarına karşın "b" de görülen şekil "a" da görülen şekilden daha yalındır. Çünkü bu şekli meydana getiren parçaların ortak bir noktası yani merkezi vardır. Aynı biçimde bir dik açı, bir dar açıdan daha yalın algılanır çünkü, dik açı kendisini tekrarlamak suretiyle uzamı alt bölümlere ayırmaktadır.



Tablo 10: Çevresel oryantasyon ve düzenlilik (Arnheim, 1974).

Bu örnekler bize aşağı yukarı iyi bir yalınlık tanımına götürür. Bu tanımda öge sayısı yerine yapısal görünüm sayısı önemlidir. Biçimleri ilgilendirdiği kadarıyla böyle bir görünüyü, uzaklık ve açı ile tarif edilebilir. Örneğin bir dairenin yarıçap sayısını ondan yirmiye çıkarırsak öge sayısı artacak fakat yapısal görünüm değişmeyecektir. Yarıçap sayısı ne olursa olsun şeklin tümünü oluşturmak için bir uzaklık ve bir açı ögesi yeterlidir.

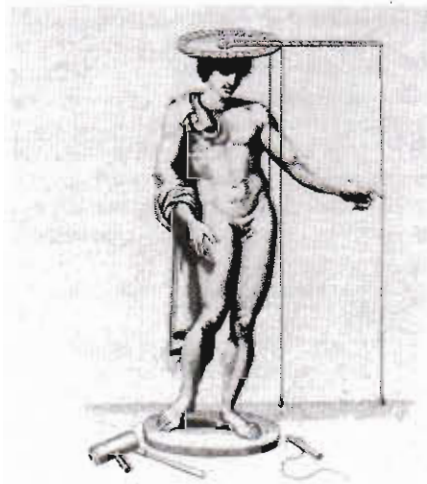
4. Geometrik Yapı

Her türlü imge ve görüntüyü matematiksel olarak tarif etmek olasıdır. Özellikle günümüz teknolojisi açısından bu büyük bir sorun sayılmaz. Leon Battista Alberti, bu konudaki tezinde, Rönesans heykeltıraşlarına tavsiye ettiği bir yöntemi geliştirmektedir. Alberti'nin dediğine göre bu yöntemle figürün yarısı Paros Adasında diğer yarısı da Carrara dağında yapılabilir ve birleştirilince hiçbir dengesizlik ortaya çıkmaz. Bu yöntemin karakteristik bir yönü vardır; bu yöntemle objeler teker teker ölçülerine uygun olarak kopya edilebilir ancak sonuç yine de bir "hayal kırıklığı" olabilir. Çünkü son biçimi belli olmadan sadece hesaplamalarla bir heykelin şeklinin doğasını ortaya koymak mümkün değildir. Başka bir anlatımla, bir görüntünün kopyası hiçbir zaman onun sanatsal imgesi veya sureti değildir.

Bu işlem analitik geometride, bir figürün şeklinin belirlenmesinde kullanılan Kartezyen Koordinat sistemine benzerdir. Bu sistemde figürü oluşturan noktalar bir dikey (y) ve bir yatay (x) koordinata olan uzaklıklarına göre belirlenir. Fakat matematikçi doğal olarak bu, birbirleriyle bağlantısız olan dataların bir araya getirilmesinden oluşan sistemin ötesine geçmek ve konstrüksiyonun tümü için geçerli olabilecek bir kural bulmak isteyecektir. Bu formül ise:

$$(x-a)^2 + (y-b)^2 = r^2 \text{ dir.}$$

Eğer çemberin merkezi, "y" eksenine göre "a" uzaklığında yer alıyorsa bu formül geçerli olmaktadır. Fakat böyle bir formül bile bir heykelin kopyasında, heykelin doğasına özgü yapıyı tam olarak vermez.



Tablo 11: Kartezyen koordinat sistemiyle kopyalama (Arnheim, 1974).

Tasarımcı, bu bağlamda bir şeyi merak ediyorsa kendisine şu iki soruyu sormalıdır:

1. Amaca ulaşmak için kullanılacak en yalın yapı hangisidir? (Tutumluluk/ Parsimony ilkesi)

2. Bu yapıyı organize etmek için başvurulacak en yalın yol nedir? (Düzenlilik/Orderliness ilkesi)

Yalın nesnelere, kısıtlı işlevleri doğru dürüst yerine getirmek yoluyla bizi tatmin edebilirler. Fakat sanat yapıtları yalın görünseler bile aslında oldukça karmaşıktır. Bu alanda E.H.Gombrich, Art and Illusion adlı kitabının bir bölümünde ("Formular and Experience"/Kalıplar ve Uygulamalar) sanatçıların karmaşık yapıları nasıl basit geometrik birimlere indirgediklerini örneklerle açıklamaktadır. (Gombrich, 1982)

17. Yüzyıl Hollanda manzaralarının bazıları yel değirmeni imgelerine sıkça rastlanır. Dikkatli bir gözlemci yel değirmenlerinin kanatları ile tablonun meteorolojisi yani atmosfer olaylarının tabloya yansımaları arasındaki ilginç bir ilişkiyi kolayca farkedebilir. Örneğin, eğer manzara rüzgarlı bir atmosferi betimliyorsa yel değirmenlerinin kanatları çapraz konumda ve simetrik; çok şiddetli bir fırtınayı betimliyorsa çapraz ve asimetrik, güneşli ve dingin bir atmosferi betimliyorsa bu kez yel değirmenlerinin kanatları artı işaret biçiminde dikey/yatay olarak betimlenmiştir.

Her ne kadar bu üç ayrı duruş şekli üç ayrı hareket evresi olarak biliniyorsa da, kimi durumlarda sözü edilen bu **"diyagonal görünüşün yarattığı devrim duygusu"** izleyicilerin gördükleri nesnelere daha önceleri hangi biçim ve konumda, nasıl bir duruş şeklinde tanıdığı olduklarıyla da ilişkilidir. Örneğin, **"Y"** biçiminde kolları yukarı doğru kaldırmış bir insan imgesi aynı biçimdeki bir ağaç imgesinden daha dinamik ve etkileyicidir. Çünkü insan olağan durumlarda kollarını yukarı kaldırmaz. (Genç, 1983)

Dik veya yatay konumda olmayan biçimlerle ilgili görsel etkiler biraz da bu biçimlerin deformasyonu ile ilgilidir. Algısal hafıza sayesinde biz nesnelere orijinal ve kendilerine özgü formlarını anımsamakta güçlük çekmeyiz. Ancak aynı nesnelere veya görünüşler abartılı (deforme edilmiş) bir biçimde görünürlerse bu kez eskisinden daha farklı bir gerilim duygusu abartmalar, sanat stillerinde diğerlerinden farklı bir görünüş ortaya koyar. 1980'li yıllarda sanatsal imgelerin, bu tür abartılı ve şaşırtıcı yorumu, Yeni Dışavurumcu tavrıyla en marjinal ve dejenere olmuş abartı boyutuna ulaşmış ve bu nedenle giderek kanıksanan postmodern bir tavra dönüşmüştür.

Bu konuda kanımca, Sinema-Tv gibi sanal görüntülerden de birkaç örnek vermek gerekir: Bilindiği gibi Sinema, nesnelere uzay içerisindeki hareket yasaları + zaman ile sınırlı olan bir sanat dalıdır. Belirli bir film kuramına göre bir nesnenin sinematografik görünüşünü tesbit ederken amaçlanan şey o nesnenin durağan görünüşünü hareketli kılmak ya da Orson Wells'in deyişiyle "ölü nesneyi diriltmek"tir. Ölü nesneyi diriltmek bir bakıma, konunun görsel etkinliğini artırmaktır. Bunun için çekim sırasında ve çekim sonrası yapılan işlemler başlı başına bu sanat dalının temelini oluşturabilir. Düzenleme, mizansen, kamera ile yaklaşma, çerçeveleme, kamera hareketleri, kurgu ve çeşitli efektler, film sanatında, yüzey ve derinlik içinde akan görüntülerin sistematizasyonu ortaya koyar.

Görüntülerin veya görüntülerini içeren sekansların belli bir mantığa ve geometriye göre

dizilişi, zamanla birlikte akıp gitmesi bu sanat dalının temel ilkelerini oluşturur. Örneğin, daha 1922'de Dziga Vertov kendi film manifestosunu yayınlamış, konstrüktivist film yöntemine ilişkin teorilerini ortaya koymuş, daha sonraki yıllarda Rus Sinemasında toplumsal yaşam süreçlerini doğrudan doğruya kaydetme diye bilinen "Kinopravda" (Oille-Genç, 1980) veya Gerçek Sinema Okulunun öncülüğünü yapmıştır. Film sanatının kendine özgü yasalarını farkedenden Eisenstein Rus Sinemasında bir devrim yaratan "Pudovkin Zırlızsı", "Ekim Devrimi" gibi fillmlerinde idealist sinemanın temel ilkelerini ortaya koyarken Barok Resim Sanatının abartı ve deformasyon gibi temel ifade olanaklarından büyük ölçüde yararlanmıştır. Örneğin, bu filmde, film sekanslarında yer alan top arabasının tekerleri sadece diyagonal bir elips olarak değil aynı zamanda deforme edilmiş bir elips olarak gösterilmektedir.

Ünlü Bauhaus sanatçısı Maholy Nagy, daha 1920'li yıllarda fotoğrafın görsel eğitim sürecindeki önemi üzerine tezler geliştirmiş, teknolojik çağla uzlaşmak yolundaki çabalarımızda, o dönemde giderek kanıksanan Simgecilik veya Sürrealizm gibi akımlara bulaşmak yerine, geleneksel görme alışkanlıklarımızı değiştiren fotoğraftan yararlanmanın kaçınılmaz olduğunu ileri sürmüştü.

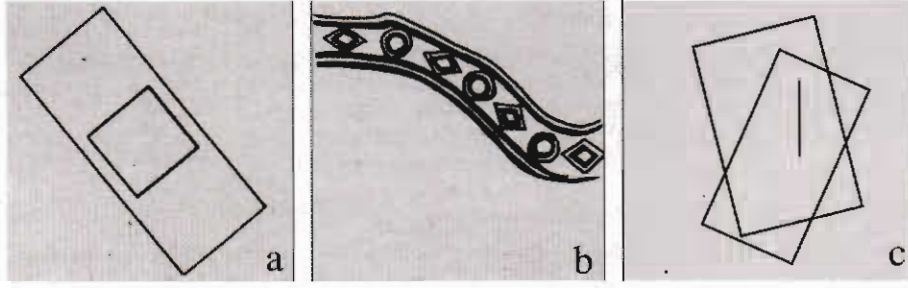
Moholy-Nagy'nin "Fotogram" olarak tanımladığı bu fotomontaj çalışmada fotoğraf malzemesinin, başlı başına plastik bir dil; yaratıcı görme ve ifade olanakları açısından her türlü kompozisyonel faktörlerin ustaca kullanıldığı dinamik kompozisyonlar biçiminde kurgulandığı görülmektedir. Sanatçı "Yaratıcı Görmenin Yeni Araçları" konulu bir makalesinde fotoğrafın sanatsal kullanımına ilişkin şu açıklamayı yapmaktadır:

"...fotografik dizin, artık bir suret değildir ve resimsel estetiğin hiçbir kuralı bu çalışmalara uygulanamaz. Burada, birbirlerinden ayrılmış fragmanların her biri kendi orjinal kimliğini yitirir; montajın bir ayrıntısı, bütünün kaçınılmaz bir parçası haline gelir. Birbirlerinden ayrı ve aynı zamanda birbirleriyle bağlantılı olan bu sıralama, kullanılan fotoğraf imgelerini, hep birlikte güçlü bir anlatım aracı ve en irkiltici bir şiir haline getirir" (Nagy, 1976).

5. Retinal ve Çevresel Oryantasyon

5.1 Bir görüntünün uzaysal oryantasyonu belirli bir referans çerçevesi önerir. Hiçbir referans öğesinin yer almadığı boş bir çerçevede (ya da uzayda) "yukarı", "aşağı", "dik", "eğik", "yatay", "dikey" veya "diyagonal" diye bir şey olmamak gerekir. Görüş alanımız böyle bir "retinal" yapıdan ibarettir. Bir imgenin bu yapı içindeki yeri ve pozisyonu onun aynı zamanda "**Retinal Oryantasyon**"udur.

5.2 Bir tablo duvara yamuk olarak asılmışsa başımızı buna uygun bir biçimde eğsek de, tablodaki eğikliği, ancak duvarın çevresiyle ilgilendiğimizde farkedebiliriz. Daha farklı söylersek, tablonun eğri olup olmadığına belirli bir referansa göre karar veririz. Buna da **Çevresel Oryantasyon** diyoruz. Bu iki oryantasyon biçimi bazı şeylerin farklı algılanmasına yol açar: Örneğin, eğik birdikdörtgen içinde yer alan diyagonal eşkenar dörtgen, kendi oryantasyonunu belirleyen çevresel referanslar nedeniyle "eğik birdörtgen" biçiminde de algılanabilir. Aynı dörtgen kendi başına, yani retinal oryantasyon içinde algılandığında ise, algılanan şekil normal, düzgün bir eşkenar dörtgendir. **[a]**

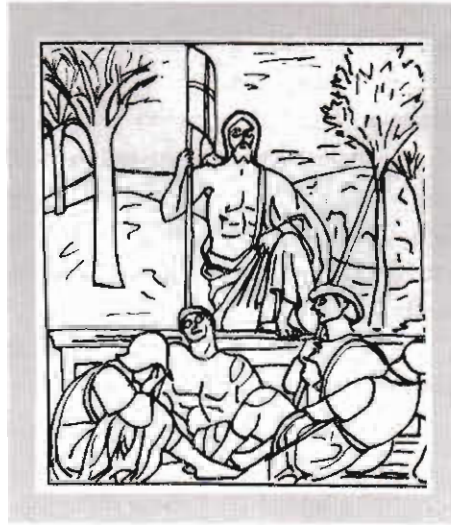


Tablo 12: Retinal oriyantasyon ve çevresel oriyantasyon.

Bir resim ünitesinde uzaysal oriyantasyon, değişik birçok etkiyle belirlenmektedir. Eğer insan yüzü yan tarafa dönerse, insan yüzündeki burun, yüze göre, yukarı doğruymuş gibi algılanacaktır. Bu tür durumlarda tasarımcı istediği etkiyi ortaya çıkarmak için bölgesel çerçevelerin belirlediği referansların çok açık bir şekilde oranlanmış olmasına özellikle dikkat ederr. Tersî durumda ise izleyici çok karmaşık bir yayılım ateşiyile karşı karşıya kalacaktır. [c]

Yandaki şekilde (ortada) Picasso'nun bir ölüdoğasından alınmış bulunan bir masa örtüsü süslemesi görülmektedir. Burada bulunan ve birbirlerini izleyen eşkenar dörtgenler, oriyantasyon bakımından farklı konumlarda bulunmalarna rağmen, içinde yer aldıkları kuşağın etkisiyle, sanki birbirlerine paralel durumdaymış gibi algılanmaktadır.[b] Bu örneklerden yola çıkarak kural olarak şunu söyleyebiliriz: "Bir görüntü ünitesinde yer alan öğelerin oriyantasyonu, değişik birçok etkiyle belirlenmektedir. Bunlar:

1. Kassal duyumsama (yer çekimi /iç kulak)
2. Çevresel oriyantasyon (çevresel referans öğeleri) ve
3. Retinal oriyantasyon şeklinde özetlenebilirler.



Tablo 13: Piero Della Francesca'nın "Diriliş" konulu tablosunda algısal dinamikler.

6.1 Plero Della Francesca (Diriliş)

*Bu tabloda "Diriliş" (Resurrection) teması ölümden yaşama dönüş şeklinde verilmiştir:

*İsa figürünün sol yanındaki çıplak ağaçlar ölümü, sağ yanındaki yapraklı ağaçlar ise yaşamı simgelemektedir.

*Ortada yer alan Hz.İsa her iki konumun da üstüne çıkmaktadır.

*Diriliş motifi, ikinci bir motif olarak Hz. İsa'nın eliyle ucundan tutmakta olduğu cüppesindeki kıvrımlarla da anlatımını bulur: Cüppenin görünen kısmı bir üçgen oluşturmakta ve sağa yani yaşama doğru yükselerek uzanmaktadır.

*Tabloda en güçlü resimsel hareket, resmin alt bölümünde yer alan dört Romalı askerde belirginleşmektedir.

*Fiziksel anlamda dinlenme halinde olan bu figürlerde dinamik etki yaratan birçok algısal araçlar kullanılmıştır. Örneğin:

*Gövdelerin ana eksenleri eğik durumdadır. Başlar ve eller neredeyse, rahatsız bir uykuda iken silkinen bir adamın hareket aşamalarını göstermektedir.

*Figürlerin konum ve pozisyonları birtakım karşıtlıkları içerirler: Figürler hep birlikte, sol yanı dışarı çıkan büyük bir üçgen oluştururlar. İsa , ayağı ile sanki bu üçgeni bir köprü gibi tutmaktadır.

*Resimsel hareket elinde mızrak tutan adamla üçgenin tepesine ulaşır Hz. İsa, burada yaşam ve ölüme egemen olan anıtsal prizmanın zirvesindedir. Tabloda zamansal veya maddi yaşamın karışıklığı , İsanın abidevi suküneti ile dengeye ulaşır.

6.2 Emmaus'ta Akşam Kahvaltısı,

(Rembrandt Van Rjin)

75x70cm,

Ahşap pano üzerine yağlıboya

***Bu tabloda İsa, Yeni Ahıt'te geçen bir ayete uygun olarak çarmıhtan indirildikten sonra bir akşam vakti havarilerine gözükmektedir.**

***Bu yapıt, Rembrandt'ın dinsel temaları içeren tabloları arasında önemle anılmaktadır. 1648 yılında yapılmış olup halen Louvre Müzesi'nde bulunmaktadır.**

***1629'da yapmış olduğu aynı konulu çalışmaya göre bu yapıt olayın mucizevi yönünü**

dramatik bir biçimde vurgulaması yönüyle çok daha başarılıdır. Daha önceki versiyonunda Rembrandt havarileri, bu olağanüstü durum (diriliş) karşısında şaşkın ve korku içinde betimlemiştir.

Öykü, biri ikizkenar üçgen ve diğeri dik üçgen olmak üzere iki ayrı üçgenle oluşturulan bir kompozisyon şeması oluşturmaktadır.

Bu gruplamanın birinde, iki havarinin ortasında yer alan Hz. İsa figürü her iki üçgenin (piramitlerin) tepe noktasını oluşturur.

Tablonun fonundaki kemer İsa figürü ile birlikte simetrik bir yapı oluşturmasına karşın

tablonun genel konstrüksiyonu asimetriktir.

Tabloda, sözü edilen bu basık eşkenar üçgen şeması tablonun fonunda yer alan ve aynı biçimde simetrik olan mimari öğelerle birlikte bir tür yükselme duygusu ortaya koymaktadır.

Rembrandt burada, dinsel figürleri içeren resimlerdeki geleneksel hiyerarşiyi belli bir düzeyde korumuştur: Tablo simetrik olmadığı halde, simetrikmiş gibi bir etki ortaya koymaktadır.

Tabloda ikizkenar üçgenle oluşturulan geleneksel yapı, tablonun gerçek merkezinde değil de izleyiciye göre gerçek merkezin sol tarafında yer almaktadır.

Figürlerin oluşturduğu grup, **biraz sola kaydırılmakla**, tabloda sol tarafı ağır basan bir dengesizlik durumu ortadan kaldırılmıştır.

Sanatçı bu dengesizliğin bilinciyle figürlerin bize göre sağ tarafında biraz daha fazla boşluk bırakmış ve bu boşluk, dikdörtgen biçimindeki kapı imgesiyle belli bir iç mekan espasına dönüştürülmüştür.

Resimde hizmetçi figürünün tepe noktasını oluşturduğu ikinci üçgen, tepenoktasında birincisine daha dik bir açıya sahiptir. Bu durum ikinci grup motifini birincisine göre daha dinamik kılmaktadır.

Bu kez Hz. İsa'nın haleli başı artık kompozisyon kurgusuna egemen değildir. Fakat yine de Hz. İsa'nın başı, incelikli bir biçimde, soldaki havari ile hizmetçi figürünü birleştiren ve ikinci üçgenin sol kenarı olan çizgi üzerine yerleştirilmiştir.

İşte bu yaptığın ana formu içinde Rembrandt'ın düşüncesi, Kutsal Kitap'ın (İncil) Protestan versiyonu olan "Yeni Ahit"e uygun ve oldukça etkili bir yapı içinde planlanmıştır. Kompozisyonda, "Tanrının oğlu İsa"nın alçak gönüllülüğü, sadece İsa'nın merkezde yer alması ile değil, aynı zamanda tablo içindeki figürlerin en üst noktasını oluşturan hizmetçi figürüne göre, **ikinci derecede hiyerarşik** bir yer tutmakla ifade edilmiştir.



Tablo 14: Rembrandt'ın Emmaus'ta Akşam Kahvaltısı'nda (75x70cm 1648,Louvre) algı paradigmaları.

7.Yapısal İçerik

7.1 Denge ve Kinetik analiz

San Iskemlede oturan Madame Cezanne

- * Resim üç ayrı düzlemi içermektedir: Fon, iskemle, figür.
- * Bu düzlemler en soldan en sağa doğru bir hareket içinde yer alırlar.
- * Böylece iskemle ters bir hareket oluşturur.
- * Sağa doğru olan egemen hareket, figürün iskemlede oturduğundan kaynaklanan asimetrik duruşuyla da güçlendirilir.
- * Figür öne doğru gelmek ister.
- * Çünkü iskemlenin sağ yarısında oturmaktadır.
- * Figürün kendisi tam olarak frontal bir duruş sergilemediği için, kısa görünümlüdür. Perspektif görünüşünde olup asimetriktir.
- * Dikey koordinat itibarıyla figürün sol tarafı biraz daha geniştir ve bu nedenle de figür sağa doğru gelip tabloda belirli bir "equilibrium" oluşturmak ister.
- * Figür ve iskemle, çerçeveye göreceli olarak aynı açı ile yana yatmıştır. Fakat iskemlenin yatay eksenini resmin alt bölümünde yer alır ve bu nedenle de iskemle sola dönmüştür.,
- * Figürün başı (ilgi odağı) dikey eksenin ortasında yer almaktadır.
- * Diğer bir ilgi odağı ise bir çift eldir ve bunlar potansiyel bir etki belirtircesine ileri doğru uzanmışlardır.
- * Buna ek olarak figürün başı durağan olmasına karşın gözlerde yöneltilmiş bir etkinlik sergilemesi ve yüzün simetrik yarım profildin görünüşü figürün sağa olan hareketine karşı bir karşı-hareket (counterpoint/kontrapuan) oluşturmaktadır
- * Eller öne doğru uzatılmış olmasına rağmen, kilitlemiş olmaları dolayısıyla bu hareketi nötralize ederler.
- * Başın serbestçe yukarıya kalkık olan hareketi, sadece onun merkezi kompozisyonu ile değil aynı zamanda, çerçevenin üst kenarına olan yakınlığı ile de denetlenmektedir.
- * Baş o kadar fazla yukarı çıkmıştır ki, yeni bir bölge tarafından yakalanmıştır.
- * Çerçevenin alt kenarından yola çıkarak kendi oktavında yeni bir yer olan üst bölüme yükselmektedir.
- * O halde bir müzik kompozisyonu ile resim kompozisyonu arasında da bir ilgi olduğu düşünülebilir.
- * Resim, müzikte olduğu gibi iki yapısal ilkeyi birbirine bağlar: Bu da, yükselmek yoluyla algı yoğunluğunun giderek artması ve aşağıdaki alanın yukarıdaki alana dönüşmesidir.
- * Bu dönüşüm, bir istirahat durumundan geri çekiliş ve sonuçta başka bir istirahat durumuna geçişin ana imgesinden başka bir şey değildir.

7.1.1 Konu ve psikolojik uyuşum

Eğer bu çözümleme doğru ise, iki önemli nokta ileri sürülebilir:

a) Bir sanat yapıtının konusu yapısal içeriğın içsel bir parçasıdır.

b) Resmin içeriğindeki baş gövde el, yüz, iskemle gibi elemanlar kendileri olarak idrak edildikleri için kompozisyondaki belirli rolleri yerine getirirler. Örneğın:

* Başın aklın limanı olduğu gerçeğı en az onun şekli ve rengi kadar önemlidir.

* İzleyicilerin iskemlede oturan orta yaşlı bir kadında neyin gösterildiğini bilmesi resmin daha derin bir anlam kazanmasına neden olur (yapıtın daha kolay anlaşılmasını)sağlar)

7.1.2 Yapısal Karakter

* Bu yapıt tümüyle contra hareketleri içermektedir.

* Tabloda birbirlerini karşılıklı olarak dengeleyen, destekleyen ve birbirlerini tamamlayan komplementer/antagonist unsurlar bulunmaktadır.

* Bu unsurlar, karmaşıklığa yol açacak çelişkili bir yapı ortaya koymazlar.Veyahut da bunlar örneğın, pseudo-figüratif yeni Dışavurumcu bir yapıta olduğu gibi bir tür muğlak/belirsiz ifadelendirmelere yol açmazlar.(Belirsizlik, izleyiciyi "iki arada bir derede" bıraktığı için rahatsız edip tablonun bir bütün olarak algılanmasına engel olur.)

* Bu yapıtta, plastik anlamdaki karşılıklar hiyerarşik bir yapı ortaya koyarlar.

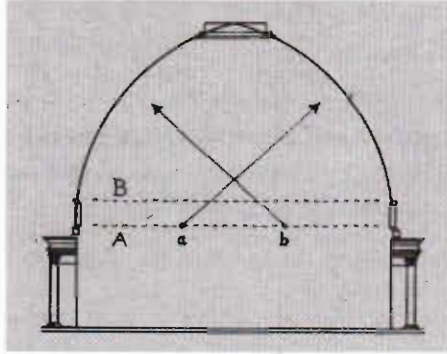
* Kompozisyonda her ilişki kendi başına dengesizdir. Kompozisyon öğeleri hep birlikte, tüm çalışmanın yapısı içerisinde birbirlerini dengeleyip belirli bir **yapısal karakter** oluştururlar.



Tablo 15 : "Sarı iskemlede oturan Madame Cezanne"

(1880-90, Art Inst. of Chicago), tablosunun yapısal öğelerine ilişkin çizim (Amheim 1974).

8. Yapısal Koşul



Tablo 16: Michelangelo, St. Peter's Kubbe tasarımı'nda yapısal koşul.

Bir çemberin bir bölümüyle bir parabol'ün bir bölümünü oluşturan, iki eğriyi karşılaştırdığımızda dairesel eğrinin parabolik eğriye göre daha sert olduğu farkedilir.

Bu farkın nedeni ne olabilir?

İki nesne arasında bağlantı kurabilmemize yardımcı olabilecek doğal nesnelere aramak yerine, doğrudan doğruya bu eğrilerin yapılarını incelemek daha doğru olacaktır.:

Geometrik olarak dairenin sürekli eğriliği tek bir yapısal koşulun sonucudur: Daire, bir merkezden eşit uzaklıktaki tüm noktaları üzerinde bulunduran bir şekildir. Parabol ise bu türden iki koşulu birden karşılayabilmektedir ve bu nedenle değişken bir eğikliğe sahiptir.

O halde, dairesel çizginin kesin sertliği ile parabolik çizginin yumuşak esnekliği, her iki eğrinin yapısal düzeninden çıkarılabilir.

Buradan yola çıkarak şu saptamayı yapmak olasıdır: "Bir şeklin yapısal koşul öğeleri arttıkça o şeklin algısal sertliği azalır"

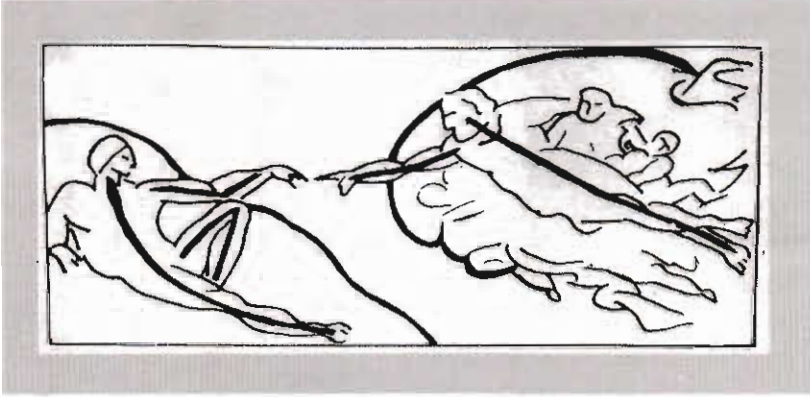
Michelangelo'nun Roma'daki Saint Peter's Kilisesi için tasarladığı kubbenin ana hatlarını incelediğimizde "**özgürce yükseliş**" ve "**yoğun ağırlık**" gibi niteliklerin vardıkları senteze hayranlık duyarız. Bu "**soyut ifadelendirme**"nin temelinde yatan olgu hiç kuşku yok ki bu kubbe tasarımının yapısal koşulları ile doğrudan ilgilidir: Bu tasarımda dış kubbeyi (cupola) oluşturan iki dış kontur dairelerin birer bölümünü oluşturmaktadır ve bu nedenle dairesel kesinliğe sahiptirler. Ancak, bu iki bölüm aynı daireye ait bölümler değildir ve bir yarım daire oluşturamazlar. Sağ kontur, merkez "**a**"nın çevresinde, sol kontur ise merkez "**b**"nin çevresindedir. Bu yapı, gotik bir kemerde eğrilerin karşılaşması olarak da dikkat çeker. Dış kubbe, bu birleşme noktasını bir galeri ve üzerindeki ışıklık (latem) ile kapatır. Sonuçta her iki kontur da tek ve aynı eğrilerin bölümleriymiş gibi algılanırlar. Ünlü sanat tarihçisi Wölflin'e göre burada **ağırlığın simgesel görünümü, tinsel özgürleşmenin anlatımıyla** sürdürülmektedir, ancak egemen durumda olan da bu ifadedir, daha farklı söylersek, bu tasarım "**Barok ruhuna genelde bakılm paradoks**"u temsil etmektedir.

9. Simgesel Betimleme

"Basit şekilde çizilmiş resimler, oldukça karmaşık ve soyut kavramları ve bu kavramlarla ilgili yapısal nitelikleri görsel olarak başarı ile betimleyebilirler. Ayrıca çizimler, gerçeklikleri oldukları gibi de gösterebilirler. Tabii bu gösterim biçimi fotoğrafta olduğundan daha soyut bir nitelik taşıyacaktır."

"...soyutlama, bir resmin tasvir ettiği şeyi aynı zamanda yorumlanmasıdır. İnsan aklının bu mükemmel buluşu, yarım ya da eksik bırakılmış bir gösterim biçiminin izleyiciye boş bırakılmış parçaları doldurma fırsatı vereceği şeklinde özetlenebilecek bir yaklaşım tarafından kesinlikle anlaşılmayan bir şeydir. "

(Genç-Sipahioğlu, 1990)



Tablo 17: İnsanın Yaratılışı / Michelangelo, Roma- Sistine Şapel, Fresko.

Dini resimlerde örnek simgeler: Zambak:Meryem'in bakireliği; Kuzu, İsa'nın havari-leri, Gölden su içen iki geyik: İnananların yeniden yaratılışı. Simgesel anlam, akıl yürüt-melerimizin ya da öğrendiklerimizin **konu hakkında bize belirttikleri** olup dolaylı bir anlatımdır.

Yaratılış:"Genesis"i okumuş bulunan herkes tarafından anlaşılabilir. "Kilden yapılan bir bedene üflenen bir yaşam nefesi ile ona canlı bir ruh kazandırmak yerine ye-rine Michelangelo, anlatımsal bir öyküye kolayca aktarılamayacak bir motif yaratmıştır:

Tanrı, Adem'in koluna doğru uzanmakta, sanki can veren bir kıvılcım, yaratıcıdan yaratılana , bir parmak ucundan diğer bir parmak ucuna atlamaktadır. Bu freskoda:

* Tanrı' yı kuşatan ve diyagonal biçimde, onun bedenini ileri doğru hareket halinde betimleyen kendi içinde uyumlu bölüm ve,

* Adem'in bedeninin yer aldığı, iç bükey / edilgen bölüm arasında,

* Ayağa kalkıp yürüme arzusu (Adem'in koluna destek olan sol bacağı) Kompozisyonun yapısal örüntüsü oluşturmakta ve bu yapı öykünün dinamik motifini ortaya koymaktadır.

10. Tema / İçerik ve İçerik Yapı

Tema 1: Bu heykelde temel düşünce, 2. Dünya Savaşı'nda Rotterdam halkının bombardımanlara karşı direnişi ve isyanıdır. Eller ve baş, çılgın atan bir adamın elleri ve yüz ifadesiyle betimlenmiş; gövde bölünmüş, yürek parçalanmıştır. Ama yine de yaralı adam bir et ve kemik yığını değildir. Vucudundaki yara ve yanık izleriyle bu çarpık bronz imgesi, bombalanan kentte, binalardan artakalan yanık bir metal konstrüksiyon izlenimi içindedir. Bacaklardaki son direniş hamlesi, vücudun bütününe dramatik bir etki vermektedir.

Tema 2: İkinci eşzamanlı tema birincisinden oldukça farklıdır Figür aynı zamanda ileri doğru hamle yapmaktadır. Bu anlamda figürün kolları, sadece hava saldırılarına mağrur bir ifade ile karşı koyan insanın kolları değil, aynı zamanda yükselen ve bir yük kaldıran insanın kolları gibidir. Dizler sadece yaralanıp çöken bir insanın dizleri değil, yükselen ve leri doğru atak yapan bir insanın dizleridir. Heykele hangi cepheden bakılırsa bakılsın figür o cepheye doğru bir hamle yapmaktadır. Aynı bir anlatımla figür her yönden atak görünür.

Tema 3: Birçok savaş anıtının tersine bu figür, ne dehşetli ve korkunç, ne de hor görücü, ezici ya da büyüklük taslayıcıdır. Sanatçı, "yenilgi"yi "yengi" biçiminde göstermek istemiyor. Fiziksel olanı ruhsal olan'dan ayırıp yapay bir ikicilik'in rahatlığından esintiler taşıyan bir yapıt değil bu. Bu anıt, görünür çelişkilerin dışında, gelişen ve sürekli bir biçimde değişen gerçeklik akışı içinde yenilgi ve yengi kavramlarını tek bir bütün'e indirgemekte, acı ve çabayı simgelemektedir.

Bu heykel yerine aynı diyalektik içeriği vurgulamak için, ölen ve öldüren olmak üzere iki ayrı figür gerçeğe yakın bir stille yontulaştırılırdı ne olurdu? Kuşkusuz bu yapıtla daha az etkili, inandırıcılıktan uzak yapay veya donup kalmış bir figür yorumu ile karşı karşıya gelmiş olacaktık. Böyle bir heykel sadece iki ayrı insanın öyküsünü anlatan, sadece onların yaşamını ilgilendiren bir olayı vurgulamış olacaktı. Oysa bu tek figür, tüm kent halkının dört yıllık yaşamını vurgulamaktadır. John Berger bu yapıtla ilgili bir



Tablo 18: Zatkine, Rotterdam Anıtı.

makalesinde, sanat yapıtındaki diyalektik sürecin,yani birbirlerine karşı koyan bütünleşmenin tek bir yapı içinde bütünleşmek olduğunu ileri sürerek şöyle devam ediyor:

"Bu süreç doğrudan doğruya algılanamaz çünkü sanat yapıtındaki süreç "iç" e ilişkin. Görsel sanatçı diyalektik bir süreci basit bir biçimde dış görünümüne yükleyerek karşıt güçlerin çatışması biçimine indirgeyemez. Bunu yapmadığı için aynı zamanda sürecin çelişkilerini görünür kılmak zorundadır ve kaçınılmaz bir biçimde dış görünüşü parçalar; onu başkalaştırır. Zatkine, bunu sanatsal bir bütünlük içinde ve halkın beğeniyle başarmıştır."

Berger, bu heykelde Zatkine'in Paul Cezanne'in analitik kübizminden nasıl yararlandığı konusunda da şöyle bir yorum yapmaktadır:

"Zatkine, İnsan vücudunun deviniminde bir denge oluştururken, bu yapı içinde değişmemesi gereken şeylerin nelerden ibaret olduğunu Cezanne'in yöntemiyle öğrendi. Düşen bir adam ile ileriye doğru atak yapan bir adam figüründe çakışma noktalarını buldu.Bu noktaları ve aynı biçimde bu noktalar arasındaki kesin ölçü ve oranı ele geçirdikten sonra, figürün devinin olasılıklarını araştırdı:

Boynun- baş- gövde ilişkilerinin nasıl olması gerektiği konusunda olduğu gibi, bel çevresinde, uyluk kemiği boyunca, dize yakın bölümlerde bu noktaları, tüm devinim olasılıklarını hesaba katarak çakıştırdı. Heykel deviniyor; fakat bu heykel'in başka bir özelliği var: Heykel 'uzam'a gereksiniyor; zaman boyutunu içeren bir uzam bu (Baxendall, 1982).

Sonuç: Algı sistemlerini birbirlerinden bağımsız bir biçimde ele almak veya çeşitli algı sistemlerini tek tek inceleyip belirli bir alanla ilgili özgün verilere ulaşmak olasıdır. Ancak bu verilerden yola çıkarak, sosyal, psikolojik, kültürel ya da sanatsal/tasarımsal oluşumları da içeren algı paradigmasını somut örneklerle ortaya koymak zordur. Bu nedenle makalede,görsel algı fenomenine çeşitli açılardan yaklaşılmış ve buna bağlı olarak yapılan çözümlemelerde görüntü estetiğine esas olabilecek birtakım geometrik örnekler üzerinde durulmuştur.

Bu çalışma, sıradan bir algı gerçekliği biçiminde gözükken görsel fenomenlerin dahi, çok karmaşık yapılara sahip olabileceğini göstermekte; sanatsal kaygılarla tasarlanmış karmaşık görüntülerin içrek yapılarına esas oluşturan sanatsal / tasarımsal konfigürasyonların aynı oranda yalın ve temel paradigmalara çözümlenebileceğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- LACLAU, Ernesto, **Politics and Ideology in Marxist Theory/Capitalism, Facism, Populism**, New Left Books, Londra, 1977.
- JAMES J, Gibson, **Senses Considered as Perceptual System**, Houghton Mifflin Company, Boston, 1966, s.47-74.
- GENÇ, Adem, SİPAHİOĞLU, Ahmet, **Görsel Algılama/Sanatta Yaratıcı Süreç**, Sergi yayınları, İzmir, 1990.
- GOMBRICH, E.H., **Art and Illusion**, Phaidon Press, Oxford, Baskı:Edinburgh, 1982, s.126-153.
- GENÇ, Adem, **Dada/Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, Yayınlanmış Doktora Tezi, İzmir, 1983, s.158.
- OILLE, Jenifer, **"Constructivism and Kinematografia"**; Çev. ve zikreden Genç,A. Köktanci Sanatta Devinim Duygusu/Kinestetik, E.Ü. G.S.Fakültesi, Yüksek Lisan Tezi, 1980; Art Forum Dergisi, s.44-49; Pudovkin,V.İ. " Film Sanatının Temeli" (Çev. N.Özön) Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Ankara, 1968, s.309.
- ARNHEIM, Rudolf, **Art and Visual Perception**, University of California Press, Berkeley, L.A., London, 1974 s.40; metinde geçen tablo ve analizlerinin birçoğu da bu kaynak'tan alınmıştır.
- LACLOTTE, Michael, CUZIN, Jean-Pierre, BAXENDALL, Lee., **The Louvre/European Painting**, Edition Scala, Paris,1993. **Radical Perspectives in the Arts**, Pelican Penguin Books, Middlesex, U.K. Sayfa: 1972; zikreden: Genç, 1983, a.g.e., s.44-47.
- NAGY, Moholy, **"A New Instruments of Vision"**; Zikreden, Ades, Dawn, Photomontages, Thames and Huson, London, 1976, s.23.

DİPNOTLAR

* Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölüm Başkanı.

(*) Bu metinde "ioeoloji" kavramı, "bir çağın sosyal yapısının o çağın fikir ürünlerine de yansyacağı", "gerçekleri olduğu gibi yansıtmayan bir fikir yapısı" ve yine "çıkarlarını paylaştığı grubun etkisi altında iş görmek" biçimindeki Marksçı tanımlara uygun olarak kullanılmıştır. Kavramın tarihsel gelişimi konusunda bkz. Mardin, Şerif. İdeoloji, Turhan Kitabevi, Ankara, 1982.