

ÜÇ BOYUTLULUĞA ÖZGÜ DOKUNSALLIĞIN SANAT İZLEYİCİSİNE ETKİLERİNİN TARİHSEL BAĞLAMDA GENEL BİR İNCELEMESİ



A GENERAL ANALYSIS OF THE EFFECTS OF THREE-DIMENSIONAL TACTILITY ON ART VIEWERS IN A HISTORICAL CONTEXT

Gökçe HİÇYILMAZ*

ÖZ

Bu çalışmada üç boyutlu sanat eserlerine özgü dokunsallığın, izleyicide duygu ve düşünce yaratmadaki etkileri incelenmektedir. Araştırmada ilkin dokunsallığa neden olan dokunma duyusunun yapısal özellikleri ve diğer duyularla etkileşimine değinilmiş; dokunmanın algısal yaşantıdaki çift yönlü doğası ve öznenin dokunma duyusu ile çevresine dair edinebildiği zihinsel ve psikolojik yargılar değerlendirilmiştir. Ardından sanatta üç boyutluluğa özgü dokunsallığın, izleyicilerin algısını nasıl koşullandırabildiği tarihsel bir bağlamda form-yüzey ilişkilerinin analiz edilmesi ile somutlaştırılmıştır. Araştırmanın kuramsal çerçevesi için sanat tarihi, estetik, felsefe, antropoloji, algı psikolojisi ve psikanaliz disiplinlerinden faydalanılmıştır. Üç boyutluluğa özgü yüzey ve form etkilerinin dolaylı ya da doğrudan dokunsallığa neden olabildiği gözlemlenmiştir. Dokunsal etkilerin, izleyicinin eserlere özgü biçim-içerik ilişkisini anlamlandırma sürecinde önemli katkılar sunabildiği ortaya konmuştur. Yapılan nitel araştırma sayesinde üç boyutluluğa özgü dokunsallığın, izleyicinin algısını nasıl etkilediği, batı sanatında izleyicinin izleme koşullarının değişimi üzerinden ortaya konularak sınırlı olduğu fark edilen Türkçe alan yazınına katkı sunulması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dokunsallık, Dokunma duyusu, Üç boyutlu sanat, Sanat izleyicisi, Algı.

ABSTRACT

The skin, which is the sense organ with the largest surface area in the human body, constitutes the sensory source of various unique information about the outside world through touch. Tactile experiences caused by the sensitivity of the sense of touch can provide people with some concrete information about objects and surfaces, and contribute to the transfer of abstract messages that cannot be reduced to words in intersubjective communication. Considering the close relationship of the sense of touch with other senses, tactility offers the possibility of having unique experiences to the subject. The first perceptual contact of

* Misafir öğretim görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-0917-0637> ♦ E-mail: gokce_hicyilmaz@anadolu.edu.tr

artworks, which belong to the world of objects, with their audience occurs at the sensory level. Sensory effects caused from the surface and form relationship, depending on these conditions, include tactility at different levels. When it comes to tactility, specific to three-dimensionality, sensory stimulations, originating from form and surface effects, are crucial. When the material aspect of the form concentrates on the surface, and hence stimulates the sense of touch, it plays a role in transmitting the form-content relationship to the viewer at the perceptual level.

This article, against this background, examines the psychological and mental effects at the perceptual level of the direct or indirect tactility, which originated from materiality of three-dimensional artworks, and concentrated on the surface within a general framework, by utilizing samples from art history. Its theoretical framework was built on an interdisciplinary approach, including the disciplines of art history, aesthetics, philosophy of art, anthropology, perception psychology and psychoanalysis. By doing so, this study seeks to reveal how the tactility specific to three-dimensionality can affect the viewer's process of making sense of the works in a holistic perspective. The article, initially, focuses on the structural features of the sense of touch and its interactive relationship with other senses, and then examines the two-way nature of touch emerged in subjective experience. It also deals with types of information, which the subject can obtain about its surrounding environment by touching. This article scrutinizes three-dimensional sample works of the different periods, from prehistory to contemporary, after drawing the theoretical framework of touch, to concretize the hypothetical background. Moreover, the article highlights the various psychological and mental effects of the tactility on the viewers' perception through the form-content relations, which derive from the plastic structure of the analysed three-dimensional works.

Consequently, it concludes that tactile intensity of the artworks for the viewer increased with material-based surface effects, and decreased in parallel to widening physical distance between the viewer and the artwork. Also worth mentioning that the tactility specific to three-dimensional works can lead synesthetic sensations in the viewer by merging with other senses. The history of art shows us that the viewer's relationship with three-dimensional works based on aesthetic distance can change periodically between tactile vision and optical vision. This change is closely related to the social conditions that determine the form of aesthetic relations specific to each period. Even so, the direct contribution of tactility in transmitting the semantic world specific to three-dimensional works to the audience continues to be used by artists in various ways. Having said that, this article doesn't demote tactility inherent in three-dimensionality, to something solely specific to the plastic elements of works. In addition, it puts an emphasize on the social and subjective conditions that shape the aesthetic relationship caused by tactility. In this way, this study aims to contribute to the limited Turkish literature on the subject.

Keywords: *Tactility, Sense of touch, Three-dimensional art, Art viewer, Perception.*

Giriş

İnsan için yaratıcı bir faaliyet alanı olan sanat; sanatçı, sanat eseri ve sanat izleyicisi arasındaki ilişkide açığa çıkan bir olgudur. Sanatın kendine özgü doğası, sanatçının zihnindeki içeriği biçim aracılığıyla izleyicisine aktarabilmesinden kaynaklanmaktadır. Platon, sanat eseri ve izleyici arasındaki ilişkinin duyuşsal bilgiye dayanmasından ötürü, sanatın kavramsal bilgi yerine aldatıcı bir bilgi türü sunduğunu savunmuştur.¹ Sanat eserlerinin sıradan nesnelere farklı olmasının temel nedenlerinden biri; içerik ve biçim ilişkisinden doğan, sıklıkla yoruma açık olan anlam dünyalarını izleyiciye duyuşsal bilgi aracılığıyla sunmalarıdır. Eserlerin fiziksel formlarından doğan estetik uyarımlar, izleyicide duyuşsal ve düşünsel çağrışımlara neden olduğundan estetik deneyimin içeriği salt akılsal olana indirgenememektedir.

Kökenini Yunanca *aisthesis* (duyum, duyulur algı) ve *aisthanesthai* (duyu ile algılamak) kelimelerinden alan estetik disiplininin kurucusu Alexander Gottlieb Baumgarten, estetiği oluşturan temel bilgi türünün duyuşsal bilgi olduğunu vurgulamaktadır. Duyuşsal bilginin kendine has yapısı nedeniyle estetik bilgi alanı içinde incelenmesi gerektiğini savunan düşünür, estetik kavramını güzel sanatları da kapsayan geniş bir yelpazede ele almaktadır.² Baumgarten için insanın biçim aracılığıyla edindiği duyuşsal bilgi, kendine özgü yapısından ötürü incelenmeye değer bulunmaktadır.

Sanat eserlerinin izleyicisi ile algısal düzeydeki ilk teması, duyuşsal düzeyde gerçekleşmektedir. Sanat eserlerine özgü duyuşsal deneyimin içeriğini ise eserlerin fiziksel koşulları belirlemektedir. Bir eserin formu, fiziksel koşulları ile ilişkiye giren bedendeki duyuşsal aracılığıyla kendisini izleyicisine sunabilmektedir. Bu yolla estetik deneyime katkı sağlayan form, eserin kendine özgü anlam dünyasını izleyicisine aralamaktadır. Theodor Lipps, izleyicinin sanat eseriyle bütünleşebilmesini sağlayan şeyin nesnel dünyanın parçası olan esere biçim sebebiyle izleyici tarafından aktarılan öznel duyuşlar ve düşünceler olduğunu savunmaktadır.³

Duyuşsal deneyimin kendine özgü bir türü olan dokunma da sanat eserlerinde dokunsallık aracılığıyla çeşitli etkilere neden olarak, izleyicinin algısal yaşantısını ve eserlere verdiği anlam çerçevesini şekillendirebilmektedir. Söz konusu üç boyutlu sanat eserlerinin dokunsallığı olduğunda, formun maddesel yönü biçimin yüzeyinde yoğunlaşarak izleyicinin dokunma duyuşunu uyarabildiğinde, dokunsallık biçim-içerik ilişkisini algısal düzeyde izleyiciye aktarmaya katkı sunmaktadır. Sanatın başlangıcından itibaren her dönemde, fiziksel ve düşünsel koşullardan etkilenilerek yaratılmış üç boyutlu eserlerdeki içerik ve biçim ilişkisi, dokunsallıktan da faydalanılarak izleyiciye aktarılmıştır. Dolayısıyla dokunsallık, izleyicinin estetik deneyimine yön verebilen kendine özgü doğası üzerinden incelenmeye değer görünmektedir.

1 Tunalı, 1998, 31.

2 Ertürk, 2015, 120,123,128.

3 Hançerlioğlu, 1978, 130.

Dokunsallığın Dokunmaya Dayalı Doğası

Bir sanat eserinin izleyici ile ilişkiye girebilmesi, izleyicinin duyuşsal deneyimine dahil olmasını gerektirir. Duyuşsal deneyim, insanı organik bir eğilimle koşullandırarak çevresiyle ilişkisine bütüncül ve tutarlı bir anlam verebilmesini sağlar.⁴ Duyuşsal deneyimin biyolojik içeriği duyumdur. *Duyum*, duyu organları tarafından seçilmiş çevresel bilginin nöral uyarımlara dönüştürülerek beyne iletilmesidir. Bedendeki duyumlar, insanda kendine özgü bir biliş neden olan duyuşsal bilginin kaynağıdır.⁵ Duyumlar, ilişkili oldukları duyu organlarına göre kategorize edilmektedirler. Görsel duyum, göz ve retina aracılığıyla; işitsel duyum, iç kulak ve koklea aracılığıyla; tat duyumunu, dil ve tat tomurcukları aracılığıyla; koku duyumunu burun ve koku epitelleri aracılığıyla; dokunsal duyum ise deri, deri altı ve iç organlar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bazı duyu uzmanları kas, eklem ve tendonlarda gerçekleşen duyumları beyne ileten kinestetik duyuşu, farklı bir duyu olarak değerlendirirken; bazı uzmanlar kinestetik duyuşu, dokunma duyuşu altında incelemektedirler.⁶ İnsanın dış dünyadaki uyarımlarla dolaysız ilişkisi duyuş organlarının ilettiği duyuşsal bilgiye dayanmaktadır. Dolayısıyla duyuşsal deneyim, izleyicinin dış dünyaya ait olan sanat eseri ile ilişkisinin de ön koşuludur. Bir eserin fiziki özellikleri, duyuşsal deneyim aracılığıyla izleyicinin algı yaşantısında bütüncül bir anlam kazanabilmektedir.

İnsan bedenini içeriden ve dışarıdan çevreleyen en büyük duyuş organı deridir. Deriyle kaplı bedene fiziksel açıdan temas edildiğinde yahut beden bir şeye fiziksel açıdan temas ettiğinde, dokunma hissi açığa çıkmaktadır. Dokunmanın gerçekleştiği yüzey alanı ve bu alandaki sinir uçlarının yoğunluğuna göre derinin dış dünyaya dair zamansal ve uzamsal eşiği değişim gösterebilmektedir.⁷ Dokunma hissi, somatik bir duyumdur. *Somatik duyum*; deri, kas ve eklemlerin alt duyuş modaliteleri olan titreşim, ağrı, sıcaklık ve konumsal değişimi kapsayan genel bir tanımdır.⁸ Bedenin farklı bölgelerinde, mekanik uyarılardan kaynaklanan dokunmaya dayalı duyarlılık düzeyleri topolojik bir haritalandırma olan *homunculus* tasviri ile temsil edilebilmektedir (Görsel 1).⁹ Görüldüğü üzere dokunmaya dayalı duyumlar, insan bedeninde belli bir bölgeye indirgenememekte ve dokunmaya dayalı duyarlılık, bedendeki farklı bölgelerde değişkenlik gösterebilmektedir. Bunun yanı sıra dokunmanın farklı alt duyuş modalitelerinin oluşu, dokunmayı kendine özgü çeşitliliğe sahip bedensel bir duyum olarak ele almayı gerektirmektedir.

Dokunma, bir yüzeyin ya da nesnenin; sertliği, yumuşaklığı, kayganlığı, ısısı, elastikiyeti, viskozitesi, basıncı, pürüzlülüğü, formu, konumu gibi fiziksel nicelikleri hakkında insana dolayimsız bilgiler sağlayabilmektedir.¹⁰ Klatzky ve arkadaşları, nesnelere

4 Arteaga, 2014, 85-86.

5 Solms ve Turnbull, 2013:39)

6 Bulduk, 2014a, 1-4.

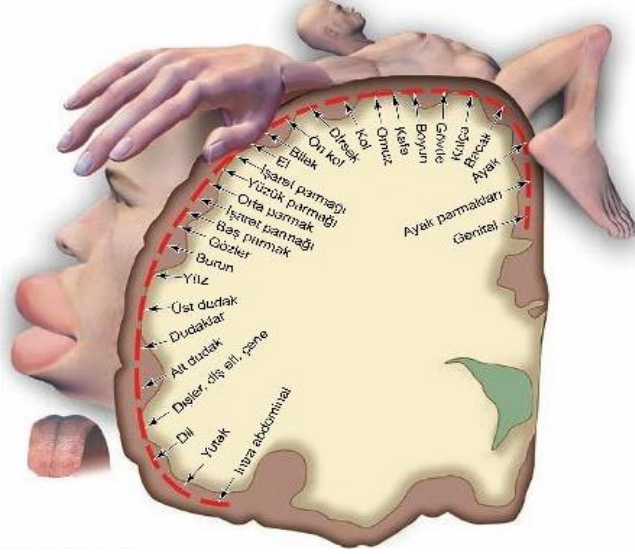
7 Özkul, 2014, 206.

8 Solms ve Turnbull, 2013, 39-40.

9 May, 2007, 72.

10 Heller, 1991, 2.

Görsel 1:
Duyusal Homunculus
(May, 2007, 72).



ve yüzeylerin dokunsal algıya dayalı özelliklerini iki kategoriye ayırmaktadırlar. Bunlardan ilki, yapısal nitelikler olan şekil ve boyutu içeren *geometrik özelliklerdir*. İkincisi ise doku, pürüzlülük, kayganlık, sertlik, yapışkanlık ve sıcaklık gibi yapısal özelliklerin dışında kalan *malzeme özellikleridir*. Bir istisna olan ağırlık ise nesnenin hem malzemesi hem de yapısına ilişkin bilgi verebilen melez bir özellik olarak değerlendirilmektedir. Nesnelerin *geometrik özelliklerini* tespit ederken görmenin, *malzeme özelliklerini* tespit ederken ise dokunmanın algısal düzeyde diğer duylulara baskın geldiği gözlemlenmiştir.¹¹ Klatzky ve arkadaşlarının çalışmaları; dışsal bir nesnenin ya da yüzeyin maddi özelliklerinin özne tarafından bütüncül şekilde algılanabilmesinin, öznenin farklı duylulara ait duyumları birbirleriyle ilişkilendirebilmesine bağlı olduğunu göstermektedir. Ayrıca dokunma duyusunun nesnelerin ve yüzeylerin malzeme özelliklerini tespit etmekte diğer duylulardan daha etkili bir rol oynadığını da ortaya koymaktadır.

Dokunma duyusunun uyarılması ile bedende açığa çıkan tepkisel duyarlılık, *dokunsallık* olarak adlandırılmaktadır.¹² Dokunsallık, dokunmanın türevleri sayesinde dinamik bir yapı kazanır. Dokunsal uyarımlar, bedenini kendini ‘dokunan ben’ ve ‘dokunulan ben’ olarak farklı açılardan deneyimlemesine imkân tanımaktadır. Bu durum, dokunmanın çift yönlü karakteri ile ilişkilidir. Bedenin istemli ve amaçlı dokunması *aktif dokunma*, bedenini istemsizce algıladığı dokunulma ise *pasif dokunma* olarak adlandırılmaktadır. Aktif dokunmanın pasif dokunmadan farkı; kinestezi ve dokunmanın bir ara-

11 Klatzky, Lederman ve Matula, 1993, 727-730; Lederman ve Klatzky, 2009, 1452.

12 Wolf, 1983, 80.

da deneyimlenmesidir.¹³ *Aktif dokunma*; nesne yönelimlidir, bilinçli ve haptiktir. Haptik duyumda yer çekimi, bedenin konumu, bedensel hareketin içsel duyumu ve dokunulan yüzeyin özellikleri bir arada tecrübe edilir. Başka bir deyişle temas ve hareket hissi aynı deneyim içinde kaynaşır. *Pasif dokunma* ise öznenin kendi bedenine yönelmiş, bilinçsiz gerçekleşen taktıl duyuma sebep olan dokunmadır.¹⁴ Aynı bedene ait ellerden birinin diğerine dokunması, aktif ve pasif dokunmanın eş zamanlı deneyimlendiği ilginç bir fenomendir. Ponty, bu fenomen sayesinde bedenin kendini dokunulabilir bir şey olarak keşfettiğini vurgulamaktadır. Beden şeylere dokunduğu ölçüde şeylerde bedene dokunmaktadır.¹⁵ Bu bağlamda çift yönlü dokunsal keşif aracılığıyla beden; dâhil olduğu dokunulanların ve dokunanların dünyasıyla ilişkilenerken kendisi ve çevresiyle dolaysız bir bağlantı kurabilmektedir.

Maddesel dünyanın dokunsal deneyimleri; bedensel sınırların ve diğer şeylerin sınırlarının keşfedildiği dolayimsız bir alan yaratarak benliğin beden farkındalığını etkilemektedir. Freud, benliği bedensel duyuların zihinsel bir yansıması olarak ele almaktadır.¹⁶ Dokunsal duyular, dokunmanın çift yönlü doğası ile birlikte değerlendirildiğinde, benin 'iç' ve 'dış' ayrımını yapabilmesi ve kendi varlığının yanı sıra çevresini de algılayabilmesine katkı sağlamaktadır. Anzieu, insan bedeni için dokunsallığın önemini *deri-ben* kavramı üzerinden vurgulamaktadır. *Deri-ben*; "*çocuğun beninin, gelişmesinin erken evreleri sırasında, beden yüzeyi deneyiminden hareketle, kendini kendisine ben olarak temsil etmek için kullandığı bir şekillendirme*" dir.¹⁷ *Deri-ben*, çocukluk çağındaki dokunsal deneyimlerle şekillenen bedene dayalı bir ben temsildir. İnsanın derisi, diğer duyularla bağlantı halinde olmasının yanı sıra diğer duyulardan kaynaklanan duyularını bir araya getirebilen, bütünleştirici bir duyu organıdır. Örneğin, dokunma duyusuna kıyasla işitme duyusu zamanı, görme duyusu da uzamı daha iyi saptayabiliyor olsa da uzam ve zamansallık arasındaki ilişkiyi algısal düzeyde bir araya getiren deridir.¹⁸ Dolayısıyla hem aktif hem de pasif karakterde olabilen dokunsal duyular, bedenin çevreyi ve kendisini bir bütün olarak algılayabilmesinde çocukluktan itibaren önemli bir rol oynamaktadır.

Ponty, beden için dokunsal her niteliğin somut ve hissedilir olana dair olduğunu vurgulamaktadır. Düşünür, dokunsal olanın tek bir duyuya indirgenemeyeceğini, görmenin de somut dünyanın dokunsal bir uzantısı olduğunu savunmaktadır. Görülen dünya aynı zamanda dokunulan dünyadır.¹⁹ Bu bağlamda Ponty, somut dünyadaki algı deneyimlerinin çoklu duyudan kaynaklanan sinestezik etkisini vurgulayarak, dokunsallığın farklı duyuların etkisiyle genişleyebilen geçişken yapısına dikkati çekmektedir. Pallasma'ya göre "*görme de dahil olmak üzere tüm duyular dokunma duyusunun uzantılarıdır*;

13 Gibson, 1962, 479.

14 Fulkerson, 2014, 7-8.

15 Ponty, 1968, 141.

16 Freud, 1989, 19-21.

17 Anzieu, 2008, 13.

18 Anzieu, 2008, 49-50.

19 Ponty, 1968, 134.

duyular ten dokusunun özelleşmiş halleridir ve tüm duyuşsal deneyimler birer dokunma kipidir ve böylece dokunsallıkla ilintilidir. Dünyayla temasımız, bizi sarmalayan zarın özelleşmiş kısımları aracılığıyla, kendiliğın (self) sınır hattında gerçekleşir".²⁰ Duyular arasındaki ilişkişellik, dokunsallığın deriyi aşarak diğeri duyularla bütünleşmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda görmek, işitmek, koklamak ve hatta bir metni okumak da insanda anlamlı bir dokunma hissi yaratabilmektedir.

Dokunsal deneyimler; bedeni sarmalayan dünya ve beden arasında kendine özgü bir ilişkiye neden olurken, dokunma ve dokunulma aracılığıyla insanın duyuşsal yaşantısını ve anlam dünyasını zenginleştirmektedir. Dokunsallığın ilham verici olasılıklara sahip okşayıcı, vurucu, irkiltici, sarsıcı, kavrayıcı, kucaklayıcı, itici, çekici ve yoklayıcı davranışsal yönleri bu ortaklık sayesinde deneyimlenebilmektedir.²¹ Nesnelere dokunsal özellikleri, onları deneyimleyen insanlarda haz ve rahatsız edici duyuşlanımlardan, sevgi ve nefret gibi duyuşlara dek uzanan çeşitli hislere neden olabilmektedir. Örneğın, nesnelere temas etmekse kişinin gevşemesine yahut gerginlik hissetmesine neden olarak kişinin o nesnelere yaklaşmasına veyahut onlardan kaçınmasına sebep olabilmektedir. Bir nesnenin dokunsal özellikleri, kişi tarafından benlik deneyimine yansıtılarak kirli hissetme, üşüme, heyecanlanma gibi kişiden kişiye değışen anlık duyuşlanımlara neden olabilmektedir.²² Sosyal yaşamda da bir insanın diğeri bir insana dokunarak sürdürdüğü iletişim, öznelere arasında olumlu bir yakınlık duyuşuna yahut tehdit altında hissetmeye yol açabilmektedir. Dokunsallığın sözsüz iletişime dayalı toplumsal yönü olarak tanımlanan *sosyal dokunma*, çevresel ve öznel faktörlerle değışebilen anlam ve mesajlar içerebilmektedir. *Sosyal dokunma*; profesyonel/fonksiyonel, sosyal/nazık, arkadaşça/şefkatli, sevgi dolu/samimi ve cinsel açıdan uyarıcı duyuş ve düşünceleri aktarmanın yanı sıra karşı tarafın aktarımlarına dair izlenimler edinmek için de kullanılmaktadır.²³ Dokunma, öznenin çevresi ile girdiği kendine özgü sözsüz bir iletişim biçimi olarak değeriendirilmektedir. Dokunsal deneyimler, bedenın yüzeyler ve nesnelere ile olduğu kadar diğeri bedenler ve kendisi ile de temas kurmasını sağlayabilmektedir. Dokunsal deneyimlerde istemsizce açığa çıkan çeşitli duyuşlanım, duyuş ve düşünceler de bu temasa atfedilen öznel anlamı etkilemektedir.

Dokunsallığın Üç boyutlu Sanat Eserlerini Anlamlandırmaya Yönelik Çeşitli Etkileri

Sanat eserlerini de kapsayan nesnelere dünyası, "*farklı duyuşlarla hissedilebilen boyut, şekil, ebat, renk ve dokunma gibi öz nitelikleri olan üç boyutlu bir sistemdir*".²⁴ Sanata özgü estetik deneyim, fiziksel açıdan mevcudiyet ve yakınlık içermese bütüncül

20 Pallasma, 2011, 13.

21 Barker, 2009, 3.

22 Sonneveld ve Schifferstein, 2008, 60-62.

23 Thayer, 2009, 265-266, 289.

24 Bulduk, 2014b, 60.

şekilde gerçekleşmemektedir. Sanat eserinin somut maddeselliği ile karşılaşma, ritüelistik nesnelere etkisine benzer şekilde, izleyiciye eserin neden olduğu hisler ve fikirlerden doğan anlam üzerine derin düşünme fırsatı sunmaktadır.²⁵ Eserin maddi varlığına ait unsurlar, izleyicide eserin fiziksel sınırlarını aşan öznel duygulanımların, duyguların ve düşüncelerin su yüzüne çıkmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla izleyicinin sanat eserine yönelik duysal teması, derinlikli bir estetik ilişki ve esere dair yetkin bir zihinsel çerçevenin oluşması için elzemdir.

Anne karnından erken çocukluk dönemine dek, kimlik gelişimine de katkı sağlayan çoğu duygulanımın kaynağı dokunsal duyumlardır. Çünkü deri, beden kendisini ve dış dünyayı duyumsamasını sağlayan, yüzey alanı en geniş duyu organı olmasının yanı sıra evrimsel açıdan diğer duyu organlarının özelleşerek ayrıştığı temel duyu organıdır. Dolayısıyla bebeğin zihninde gerçekliği inşa eden mekân, zaman, biçim, hacim, görsel üç boyutluluk gibi birçok dışsal veri dokunsal deneyimlerle zihinde anlam kazanmaya başlamaktadır.²⁶ Kavramsal düşünmeyi sağlayan bilişsel yetileri ve entelektüel bilgi birikimi yeterince gelişmemiş olan ilk insanların da tıpkı bebekler gibi dünyayı dokunma aracılığıyla keşfetmeye başladıkları düşünülmektedir.²⁷ Büyüsel ve sembolik bir döneme karşılık gelen tarih öncesine ait elle yaratılmış sanatsal ürünler, ilk insanların dış dünyayı dokunsallık aracılığıyla algılama çabalarına ışık tutmaktadırlar. Kaya yüzeylerine çizilerek, kazılarak, yontularak ya da oyularak oluşturulmuş parietal sanatın en eski örneklerinden olan petrogliflerin²⁸ yanı sıra antropomorfik özelliklere sahip Venüs figürinleri²⁹, tarih öncesine ait üç boyutlu dokunsal formlara ilginç birer örnek oluşturmaktadırlar. Venüs figürinleri ile ilişkili dokunsal deneyimlerin; ilk insanlarda oyun yeteneğini, düş gücünü, tensel hazzı ve sahiplenme duygusunu geliştirmiş olabileceği düşünülmektedir. Figürinlerin (Görsel 2) ölçek bakımından küçük oluşlarına dayanarak, ilk insanların bu objelere dokunarak hissettikleri hiyerarşik yapıdaki ruhsal gücün, benlik ve sosyal kimlik gelişimine katkı sağlamış olabileceği tahmin edilmektedir.³⁰ Bu düşünceler doğrultusunda tarih öncesi insanların zihinsel düzeyde dış dünyayı anlamlandırmakta zorlanışları, figürinlerle yinelenen dokunsal temas aracılığıyla sembolik etkilerden doğan psikolojik rahatlama ile yer değiştirmiş olabilir. Antropomorfik bu heykelcikler stres yatıştırıcı, ruhsal dayanıklılığı besleyici, hakimiyet duygusunu pekiştirici ve dürtüsel ihtiyaçları tatmin edici ikame nesnelere olarak üretilmiş ve kullanılmış olabilirler.

Alois Riegl, ilkel insanın çevresinde süregiden ve kendisini aşan kaosa düzen getirme çabasının, antik sanatta dokunsal görüşten optik görüşe kayan gelişimsel bir süreç neden olduğunu öne sürmektedir. Dokunsallık aracılığıyla somut nesnelere üzerinden dünyayı tekil düzeyde anlama çabasının, zihinsel gelişimle birlikte dünyayı

25 Mills, 2009, 25-26.

26 Montagu, 1986, 3, 253-254, 262.

27 Candlin, 2006, 145.

28 Bk. URL-1.

29 Bk. URL-2.

30 Bailey, 2014, 29-30.

Görsel 2:

Willendorf Venüsü,
Paleolitik Dönem,
Doğa Tarihi Müzesi
Koleksiyonu, Viyana.
(Bk. Artnet, 2020.)



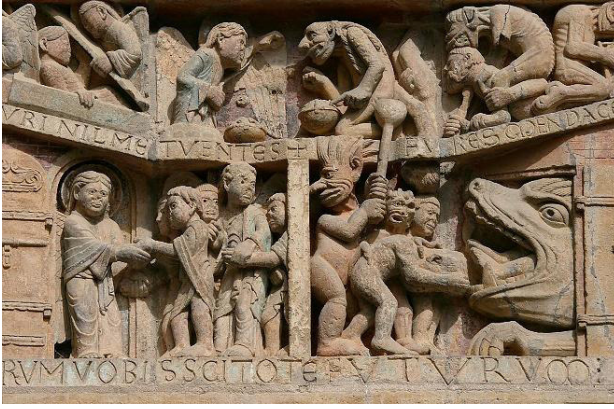
bir bütün olarak kavramaya dönüştüğünü savunmaktadır. Riegl bu tezini, yüzey ve biçim arasındaki üç boyutlu ilişkinin algısal psikolojisinden yola çıkarak, estetik düzeyde somutlaştırır. Antik Mısır sanatındaki yüzey biçim ilişkisinin düzlemsel yapısını; zihinsel ve duygusal olanı dışlayan maddi yüzeye dayalı dokunsal görüşün ön planda oluşu ile ilişkilendirmektedir. Antik Yunan sanatında ise akla dayalı optik bakışın gelişmesiyle, figürlerin dış gerçekliği taklit etmeye çalışarak mekândan dışarıya doğru genişlediğini savunmaktadır. Biçimin hacim kazandıkça giderek öne doğru gelişinin, izleyicinin dikkatini arka planı oluşturan yüzeye ait maddesellikten arındırdığını vurgular. Riegl'e göre, antik sanattaki bu dönüşüm sayesinde dokunsal görüşe dayalı maddi gerçeklik yerini giderek optik görüşe dayalı ideal gerçekliğe bırakmaktadır (Görsel 3).³¹ Bu bağlamda estetik açıdan Antik Mısır sanatındaki dokunsal görüş, eserle fiziksel düzeyde yakınsak ilişkiye imkân yaratarak seyredilen nesnenin detaylarına tek tek odaklanmayı talep etmektedir. Antik Yunan sanatında ise biçim ve yüzey arasındaki artan boşluğun hacimsel etkisi, idealize edilmiş uzamın bütüncül yanılısamasını optik mesafe aracılığıyla izleyicinin zihninde kolayca kavranır hale getirmeye hizmet etmektedir.



Görsel 3: A) Memphis'teki bir Mısır mezarına ait kireçtaşından kabartma parçası, M.Ö. 1550-1307, 18. Hanedanlık Dönemi, Vatikan Müzeleri, Roma (Bk. Worldhistory, 2024 - a.)
B) *Pergamon Sunağı*, M.Ö. 197-159, 35.64 x 33.4 m, Helenistik Dönem, Pergamon Müzesi, Berlin. (Bk. Smarthistory, 2024 - a)

31 Olin, 1948, 135-138.

Erwin Panofsky, antik sanatın estetik yapısını modern aklın aşına olduğu perspektif kurallarından yoksun oluşu ile ilişkilendirmektedir. Eserlerdeki üç boyutluluğun, mantıksal bir form-uzam ilişkisi yerine, biçim-yüzey ilişkisine dayalı duyuşsal bir estetiğe neden olduğunu belirtir. Dolayısıyla izleyicinin konumu değiştiğçe, eserlerin odak noktası da değişiyormuş izlenimini yaratmaktadır. Panofsky, ampirik dünyadan kopuk Orta Çağ sanatında ise somut dünyanın mantığını dışlayan dini figürlerin uhrevi bir mekânı işaret edebilmek için ölçülemez, homojen ve akışkan, akıldışı bir uzayda adeta uçtuğunu vurgulamaktadır.³² Orta Çağ sanatında; aşkın ve tanrısal olanın temsiliyeti için biçim ve yüzey arasındaki ilişki bağıntısız gerçeküstü bir belirsizlikle estetize edilmiş, yüzeyde ışık ve gölgeye dayalı optik etkiler yaratılmış, dünyevi olmayan sembolik bir duyuşsal anlatıma geçilmiştir (Görsel 4).



Görsel 4.
Son Yargı
Timpanumu'ndan
Cennetin Kapıları
ve Cehennemin
Ağızı (detay),
tahminen MS
1050-1130, Sainte
Foy Kilisesi,
Conques, Fransa.
(Bk. Smarthistory,
2024 - b)

Rönesans sanatında, doğrusal perspektif kurallarının keşfiyle, sanatçılar eserlerini görünen dünyayı göze görüldüğü biçimi ile temsil etmeye başlamışlardır. Pavel Florenski, doğrusal perspektif sonrası optik bakışı talep eden imgede; dokunsallığın zayıfladığını, imgenin gerçeklik uğruna uhrevi ve bedeni etkilerden yoksun bırakıldığını savunmaktadır.³³ Bernard Berenson ise özellikle Erken Rönesans sanatçılarının yaşama için canlılık hissini izleyiciye aktarabilmek için eserlerinde dokunsal etkileri ustalıklı kullandıklarını belirtir (Görsel 5).³⁴ Florenski ve Berenson'un düşüncelerinden yola çıkarak bir sanat eserinin formuna özgü dokunsal etkilerin artışının, izleyicide estetik uyarımları yoğunlaştırarak psikolojik ve zihinsel çağrışımlara neden olabildiği söylenebilir.

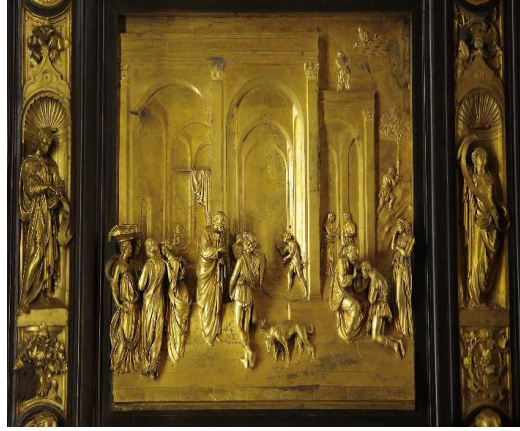
Sanat tarihinde, özellikle batı sanatı söz konusu olduğunda, formun ve taşıdığı anlamın tek bakışta kavranabilmesini sağlamak için, izleyici ve eser arasındaki estetik mesafenin giderek arttığı görülmektedir. Dolayısıyla eserlerle kurulan estetik temelli duyuşsal ilişki, dokunsal görüşe baskın gelen optik görüşe kaymıştır. Bu yönelim sanayi

32 Panofsky, 1991, 43-49.

33 Florenski, 2001, 18.

34 Versteegen, 2001, 12-13.

toplumunun modernleşme sürecinde, farklı bir faydacı boyut kazanarak devam etmiştir. Crary, dokunmanın 19. yüzyıla dek klasik görme kuramlarının bütünleşik bir parçası olduğunu belirtmektedir. Sanayi odaklı modern kent yaşamında ise üretim-tüketim ilişkilerine yön veren kapitalist iktidar mekanizmalarının, kitle iletişim araçları ile dolaşıma sokulan imajları benimseyecek optiğe indirgenmiş yeni tür bir özneye ihtiyaç duyduğunu vurgulamaktadır. Bu amaç doğrultusunda optik teknolojileri aracılığıyla görme, dokunmadan ayrıştırılarak özkerleştirilmiştir. Dokunmanın kaybı ile algısal uzamla kurulan öznel ilişki ortadan kalkmış ve görme kavramsallaştırılmıştır. Algısal uzamın zihinde optik düzeye indirgenerek kavranışı, sanat eserlerindeki biçim ve içerik yapısının yanı sıra, izleyicinin alımlama biçimini de etkilemiştir. Modern görsel kültür aracılığıyla zihinlerde inşa edilen sanat ve sanat dışı nesnelere, algıyı belirleyen uzamsal bağlamlarından koparılarak izleyicinin zihninde yalıtılmış, soyut ve adeta mistik birer öğeye dönüşmüşlerdir³⁵.



Görsel 5. Lorenzo Ghiberti, *Cennetin Kapıları* 'ndan Panel No 5. *Esav ve Yakup*, 1425-52, Museo dell'Opera del Duomo, Floransa. (Bk. Worldhistory, 2024 - b)

Modern sanatta dokunsallık giderek geriye çekilmiş olsa da yaratıcı eserlerin farklı duylara hitap edebilme kapasitesi olan karmaşık birer yapıya sahip olduğunu unutmamak gerekir. Dolayısıyla modern sanatın içerisinde, dokunsal duyarlılığı harekete geçiren üç boyutlu eserlerle karşılaşmak mümkündür. Örneğin Jacob Epstein'in ışık, gölge ve dokunun ahengini içeren heykelleri; Henry Moore'un taş ve ahşap gibi doğal malzemelerden yarattığı bedeni anırtıran organik formları, modern heykeldeki dokunsal etkilere örnek gösterilebilir (Görsel 6).³⁶ Modern izleyici için optik görüş algısal bir referansa dönüşmüş olsa da yüzey etkileri güçlü üç boyutlu bir esere 'yakınlaşan' izleyici, malzeme ve formdan doğan duyuusal etkilerle, eserlere özgü dokunsallığı öznel boyutta deneyimleme imkânı yakalayabilmiştir.

Modern sanatın Dada ve Sürrealizm gibi avangard grupları, duylar arasında hiyerarşi kuran rasyonel akla dayalı retinal sanat anlayışına karşı gelmişlerdir. İzleyicide dokunsallığı kısırtan üç boyutlu ilginç yapıtları ile dikkat çekmişlerdir. 20. yüzyılın başında Man Ray'in *Isidore Ducasse'nin Gizemi* (1920) ve Meret Oppenheim'in *Kürklü Öğle Yemeği* (1936) adlı sürreal objeleri, Marcel Duchamp'ın *On Altı Mil İp'i* (1942) ve Kurt Schwitters'in *Merzbau* (1923-1937) adlı çevresel düzenlemesi, formlarda dokunsallığın öne çıktığı avangard eserlere örnek teşkil etmektedirler (Görsel 7).

35 Crary, 2010, 27-32.

36 Montagu, 1986, 309-311.



a)



b)

Görsel 6. a) Jacob Epstein, *Yakup ve Melek*, kaymaktaşı, 2.14 x 1.10 x 0.92 m, 1940-41, Tate, İngiltere. (Bk. Wikimedia-a). **b)** Henry Moore, *Unesco Uzanmış Figür Etüd Modeli*, 1,44 x 2,44x 1,22 m, 1957 tarihli modelin 1958 tarihli bronz dökümü, Tate, İngiltere (Bk. Tate.org, 2024 - a).



a)



b)

Görsel 7. a) Meret Oppenheim, *Obje (Kürklü Öğle Yemeği)*, kürk kaplı fincan, fincan tabağı ve kaşık, 0.12 x0.24x0.2m,1936, MOMA Koleksiyonu, New York. (Fotoğraf: Steven Zucker. Bk. Smarthistory, 2024 - c).

b) Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-37, Hannover (Bk. Wikimedia - b).

Postmodernizmin başlangıcı kabul edilen 1960'lı yıllardan itibaren sanatçılar, sanata dair geleneksel tanımlardan ve normatif kabullerden uzaklaşmışlardır. Akla gelebilecek her şeyi malzeme ve içeriğe dönüştüren melez pratikler, üç boyutluluğa dair alışılmadık bağlamsal önermelerle klasik heykel tanımını genişleterek izleyiciyi şaşırtmışlardır. 1960'lı yıllarda belirgin biçimde sanat eserinin, sanata özgü yaratıcılığın, sanatın aktarım mecrasının ve izleyicinin sanatı algılama biçimlerinin alışıl gelmiş sınırları or-

tadan kalkmıştır. Sanat izleyicisi, aktif bir katılımcıya dönüşerek eserlerin kurucu unsuru haline gelmiştir. Sanata özgü üç boyutluluk, estetik mesafeyi de ortadan kaldırarak eserlerin seyirlik nesnelere indirgenmelerini zorlaştırmıştır. Bu deneysel yaratımlar; beden deneyimine dayalı duygulanım, duygu ve düşünceleri sıklıkla merkeze alan, süreç odaklı bağlamsal yapılara dönüşmüştür.³⁷ Örneğin Enstalasyon Sanatı, Minimalizm, Postminimalizm, Süreç Sanatı, Happening, Performans Sanatı ve Arazi Sanatı gibi sanatsal hareket ve tutumlara ait üç boyutlu eserler, izleyiciye optik görüşün sınırlarını aşan çoklu duyuşsal deneyimler sunmaktadırlar. Dolayısıyla izleyici için estetik etkiyi yoğunlaştıran güçlü bir öge olan dokunsallık da sanat eserlerinde yeniden önem kazanır.

Avangard müzisyen Max Neuhaus tarafından farklı yüzme havuzlarında gerçekleştirilmiş akustik bir ses enstalasyon serisi olan *Su Işığı*, izleyicinin katılımına dayalı yere özgü yapısıyla, dokunsallığın öne çıktığı ilginç bir örneğe dönüşmüştür. Her biri farklı mekânsal hacme ve akustiğe sahip yüzme havuzlarının içerisine, reflektörlerle çevrelenmiş hidrolik su hortumlarından oluşan birer düzenleme yerleştirilmiştir. Hortumlar, su takviyesi esnasında açığa çıkan su basıncı ile ışığa benzer akustik titreşimlere neden olduğundan, havuzların içerisinde sabitlenemeyen bir ses dokusu oluşmuştur. Havuzların içinde yüzen katılımcıların konumsal değişimleri, akustik basıncın her bölgede farklılaşmasını sağlayan etken bir faktöre dönüşmüştür.³⁸ *Su Işığı* serisi, suyun sesle kaynaşan akışkan ve iletken maddeselliği sayesinde, tüm katılımcılar için dokunsal deneyimin işitsel, görsel ve tada dayalı duyumlarla iç içe geçmesine neden olan sinestezik birer dinamik mekâna dönüşmüştür. Ayrıca *Su Işığı* serisinde sosyal ve fiziksel etkileşimlere neden olan, esnek ve değişken formlar açığa çıkarabilen yüzme etkinliği; performatif bir üç boyutlu çağdaş önerme olarak da değerlendirilebilir (Görsel 8).

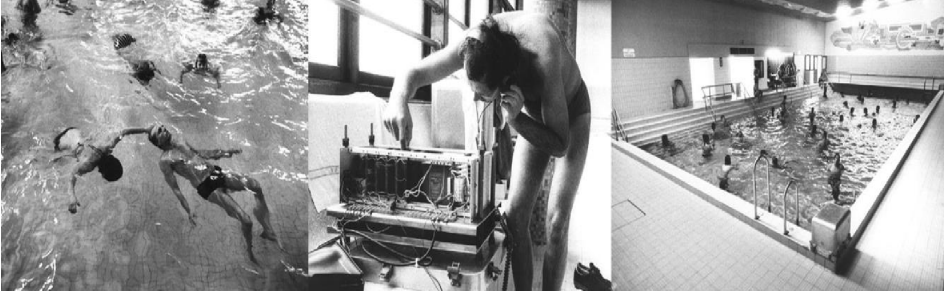
Güncel sanatta izleyici, tanımlanabilir klasik katı formlar yerine, sıklıkla deneyime yönelik akışkan formların mevcudiyeti ile karşılaşmaktadır. Çünkü "... *dün formusuz ya da 'belirli bir form vermeyen' olarak görülen şey, bugün öyle değildir. Estetik tartışma geliştikçe, onunla birlikte formun konumu da gelişir*".³⁹ Çağdaş eserlerdeki üç boyutluluğun; zamansal, mekânsal ve materyal açıdan klasik heykel tanımına indirgenemeyerek genişlemesi, eserleri ucu açık bir tanım olan 'üç boyutlu sanat' olarak adlandırmaya yönelmektedir. İzleyiciyi beden deneyimine yani duyuşsal olana yönelten bu tarz eserler, gündelik yaşam ve sıra dışı olanın kesiştiği duyum sahalarına dönüşmektedir. Deleuze, hayvansı varlığımızın duyumlar yoluyla yeniden canlandırılmasının, yaşama dair olasılıkları sanat izleyicisi için araladığına dikkat çekmektedir. Yaşam ve sanatın arasındaki sınırların kaybolduğu çağdaş sanatın önemli özelliklerinden biri, dolaysız beden deneyimleri sayesinde izleyicinin bedene dair farkındalığını arttırmasıdır.⁴⁰ Bu tutumu somutlaştıran çağdaş üç boyutlu eserlerde, eserlerin içerikleri ve maddesellikleri arasında hem epistemik hem de ontolojik açıdan organik bir bağ olduğu gözlemlenebilmektedir.

37 Hiçyılmaz, 2018, 27-53.

38 Bk. URL-3.

39 Bourriaud, 2003, 33.

40 Goodchild, 2005, 298, 305.



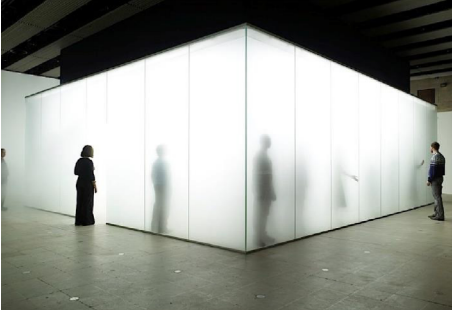
Görsel 8. Max Neuhaus, *Su Işığı* serisinden soldan sağa *Su Işığı II, III, IV*, su altı ses enstalasyonları, 1971-1974, Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada. (Bk. De Appel)

Anthony Gormley'in içi sisle doldurulmuş *Kör Işık* enstalasyonu, metafiziksel ya da doğal bir fenomeni simüle eden gizemli bir atmosferin maddeselliğini izleyicilere sunmaktadır. Görüş mesafesini ve yön duygusunu sıfırlayan yoğun ve yumuşak sis sayesinde her yeri kaplayan homojen ışık, geçici bir optik körleşmeye sebep olmaktadır. Sonsuzluğa bırakılmış birer figürü andıran katılımcılar, sisin içerisindeki ben, öteki ve mekâna ait sınırları algılayabilmek için dokunsal ve işitsel duyularını devreye sokmaya zorlanır.⁴¹ Sisin uçucu maddeselliği teni yumuşak bir nemle sararken, retinayı saf dışı bırakmaktadır. Belirsizlik yaratarak duyuları tehditkarca kışkırtan sis bulutu, kapalı bir mekân içerisinde tekinsiz bir sınırsızlık yanılması nedeniyle olmaktadır. İzleyiciler duysal sınırlarını bu yolla yeniden keşfedebilmektedirler. *Kör Işık*, fiziksel sınırlara dair bedensel bir farkındalık uyandırarak, beden ve mekân kavramlarını dokunsallığın öne çıktığı duysal ve doğaçlama bir deneyimle örtüşürmektedir (Görsel 9).

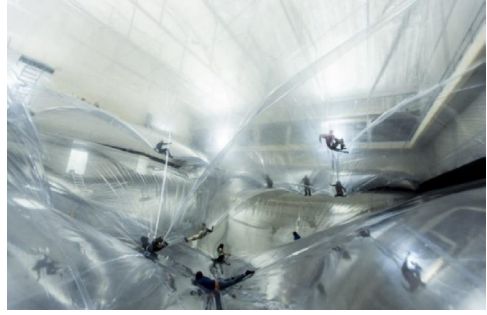
Tomás Saraceno'nun Big Bang öncesine dair bilimsel hipotezlerden ilham alarak ürettiği *Uzay Zaman Köpüğünün Üzerinde* adlı enstalasyonu, sanatçının zihnindeki soyut evrenin üç boyutlu bir simülasyonudur. İzleyicilerin içinde gezinebildikleri şeffaf yapay zarlardan oluşan esnek ve katmanlı bu mekânsal düzenleme, beden ağırlıklarına tepki vererek şekil değiştirmektedir. İçi hava dolu zar katmanlar yer-yön duygusunda bozulmalara neden olarak yer çekimiyle olan fiziksel ilişkiyi düzensiz ve akışkan hale sokmaktadır. Zarlar üzerindeki katılımcıların hareketleri, diğer katılımcıların mekânla kurduğu ilişkiyi de fiziksel açıdan etkilediğinden, uzay zamanda gerçekleşen kütleyle bağlı bükülmeleri akla getirmektedir. Yüzeyle oluşan sabitlenemez tektonik değişiklikler, mekâna yönelik duysal izlenimleri sürekli değiştirirken sanatçının timpaniye benzettiği tınılara neden olurlar. *Uzay Zaman Köpüğünün Üzerinde*, etkileşime her an açık değişken yapısından dolayı kişilerarası sosyal mesafenin duysal bir simülasyonuna dönüşür.⁴² Saraceno, katılımcıların beden ağırlıklarının ve hareketlerinin ilişkisel etkilerini hem somut hem de metaforik düzeyde eşleştirerek çoğul anlamlara açılan ilginç bir atmosfer yaratmıştır.

41 Bk. URL-4.

42 Bk. URL-5.



Görsel 9. Antony Gormley, *Kör Işık*, 10m² kapalı cam alan, sis makinesi, aydınlatma, çevre ve ışık düzenlemesi, 2007, Hayward Galeri, İngiltere. (Bk. Gormley, 2024).



Görsel 10. Tomás Saraceno, *Uzay Zaman Köpüğünün Üzerinde*, velcro, transparan zar, ahşap, 20.5x24x24 m, enstalasyon, 2012, Hangar Bicocca, Milan, İtalya (Bk. Studiotomassaraceno)

Sanatçının fiziksel hareketi ve dokunsal teması öne çıkardığı duyuşal açıdan devingen bu mekân; beden-mekân-toplum, kütle-zaman-uzay gibi mikro ve makro sistemler arasındaki ilişkileri sorgulatan çift yönlü dokunsal bir forma dönüşmüştür (Görsel 10).

Çağdaş eserlerin duyuşal etkileri, izleyicide yarattıkları estetik uyarımların yanı sıra eserlerin kavramsal çerçevesi için de belirleyicidirler. Örneğin renk ve doku gibi bir sanat eserinin maddi yönüne ait yüzey özellikleri, esere içkin anlamı doğrudan etkilemektedir. İzleyicide duyuşal bir mecburiyete neden olan malzeme odaklı yaklaşımlar da sanat eserine ilişkin fikirlerin dokunsallık yoluyla deneyimlenmesine imkân tanımaktadırlar.⁴³ Üç boyutlu çağdaş eserlerin zengin malzeme özellikleri, izleyiciyi duyuşal deneyim üzerinden soyut kavramlara yönelmek için dolaysız birer araca dönüşebilmektedir. Bu bağlamda üç boyutluluğa özgü dokunsallık, izleyicinin deneyimini yönlendirici ve esere dair anlamı belirleyici bir unsur olarak önem teşkil etmektedir. Ele alınan eser örneklerinde görüldüğü üzere, dokunsallık yoğun duyuşal deneyimlerin yanı sıra kavramsal derinleşmeye neden olabilmektedir. Çağdaş sanatçılar, izleyicide güçlü duyuşanımlar, duygular ve düşünceler uyandırabilmek adına dokunsallığın zengin olanaklarını kendi pratikleri ile sentezleyerek izleyiciye sunmaya devam etmektedirler.

Değerlendirme ve Sonuç

Dokunulan beden için pasif, dokunan beden için aktif karakter kazanan dokunma, bedenın dış dünyadaki varlıklar ile kurduğu sözsüz bir iletişim şeklidir. Mekanik uyarımlardan kaynaklanan titreşim, ağrı, sıcaklık ve konumsal değişim gibi alt duyu modalitelerine sahip olan dokunma, yaşamın fiziksel gerçekliğini dolayimsız hissetmeyi sağlayan somatik bir deneyimdir. Dokunma; beden için nesne ve yüzeylerin malzeme özellikleri ve bedenın dokunduğu ya da bedene dokunan nesne ve yüzeylerin konumları

43 Berg, 2014, 7-8.

hakkında izlenim ve yargılara varmayı da sağlamaktadır. Ayrıca dokunma, özne-özne ve özne-nesne ilişkilerindeki duygusal aktarıma katkı sunmaktadır. Dolayısıyla dokunma, bedeninin temas ettiği ortama ve nesnelere, öznel ya da toplumsal anlamlar yüklenmesine neden olabilmektedir.

Dış dünya ile kurulan duyusallığa dayalı ilişki, sanat eserlerine özgü estetik deneyimde de etkisini göstermektedir. Bir sanat eserinin soyut içeriği, eserin maddesel somutluğu ile yetkin bir organik bağ kurabildiğinde, izleyicisinde duygusal ve düşünsel açılardan güçlü etkilere neden olabilmektedir. Bu nedenle, özellikle üç boyutlu sanatta, izleyici ve eser arasındaki algısal ilişkiyi derinleştirmek için eserlerin yüzey-biçim ilişkisinden kaynaklanan dokunsal etkilerden sıkça faydalanılmaktadır. İzleyici açısından üç boyutlu eserlerin dokunsallığı, baskın şekilde malzemeye dayalı etkilerden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla izleyici ve eser arasındaki estetik mesafe arttıkça, dokunsallığın etkisi azalmaktadır. Fiziksel sınırlılığına rağmen, dokunma duyusunun diğer duyuyla doğuştan gelen yakın ilişkisi, dokunmanın deri temasından öteye geçerek diğer duyuyla kaynaşabilmesine neden olabilmektedir. Dokunma duyusunun farklı duyuyla kaynaşmasının sebep olabileceği sinestezik etkiler, sanat eserlerine özgü duygusal deneyimi zenginleştirmektedir.

Sanat tarihinde izleyicinin üç boyutlu formlarla estetik mesafeye dayalı ilişkisinin, bazı dönemler ıraksak karakterdeki optik görüşe, bazı dönemlerde yakınsak karakterdeki dokunsal görüşe kaydığı gözlemlenmektedir. İzleyicinin sanat eserleri ile kurduğu ilişki biçiminin dönemsel açıdan değişimi, her dönemin kendine özgü toplumsal anlam dünyası ile de bağıntılıdır. Dönemsel değişimlere rağmen, dokunsallığın üç boyutlu eserlere özgü düşünsel yahut duygusal içeriğine dayalı anlam dünyasını izleyiciye aktarmadaki dolaysız katkısı nedeni ile çeşitli şekillerde kullanımına devam edilmiştir. Üç boyutlu sanatın güncel koşulları incelendiğinde; izleyicinin, eserler ile estetik mesafesini ortadan kaldıran, deneyim odaklı aktif bir katılımcıya dönüştüğü ve neredeyse her şeyin eserin formunu oluşturabilen bir malzeme haline gelmiş olduğu görülmektedir. Bahsi geçen koşullar, dokunsallığın önemini arttırmıştır. Bu bağlamda, izleyicide sanata özgü güçlü estetik izlenimlere neden olabilen kendine has çift yönlü doğasıyla dokunsallık, sunduğu psikolojik ve kavramsal olanaklar nedeniyle üç boyutlu eserlerde yaygın biçimde kullanılmaktadır.

Yapılan araştırmada, üç boyutluluğa özgü dokunsallığın izleyici üzerindeki algısal etkilerinin yalnızca plastik unsurlara indirgenemeyeceği vurgulanmaktadır. İzleyicinin sanat eserleri ile estetik ilişki biçimini belirleyen toplumsal ve öznel koşullar da izleyicinin estetik deneyimini yorumlama sürecine etki etmektedir. Bu noktadan çıkışla, sanat tarihindeki farklı kültürlerde üç boyutluluğa özgü dokunsallığın izleyiciye yönelik etkilerinin değişim göstermesi mümkündür. Konunun tek bir araştırmada bütün yönleriyle ele alınmasının indirgemeci bir yaklaşım sunacağı düşünüldükçe, araştırmada ağırlıklı olarak güncel sanata yön veren batı sanatının gelişimsel süreci merkeze alınmıştır. Dolayısıyla konuya dair gelecekteki olası diğer araştırmaların, batı dışı kültürlerin sanat anlayışlarını da incelemesi önerilmekte, bu yolla literatür için daha zengin bir katkı sunulabileceği öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

- Anzieu, D. (2008). *Deri-Ben*. (N. T. Demiryontan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Arteaga, A. (2014). Sensuous Knowledge: Making Sense Through the Skin. Suzanne Anker & Sabine Flasch (Ed.) In *Senses of Embodiment: Art, Technics, Media* (85-96). Peter Lang.
- Bailey, D. (2014). Touch and the Cheirotic Apprehension of Prehistorical Figurines. In P. Dent (Ed.), *Sculpture and Touch*, 27-44. London: Ashgate Publishing.
- Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Berg, A. (2014). Tactile Resonance in Art. RUUKKU. *Studies in Artistic Research*, 2, <https://doi.org/10.22501/ruu.63379> (Erişim: 23/03/2024), www.ruukku-journal.fi.
- Bourriaud, N. (2003). İlişkisel Estetik. (S. Özen, Çev.) Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Bulduk, S. (2014a). Duyum ve Algı. S. Bulduk (Ed.). *Duyum ve Algı Psikolojisi* içinde (1-46). Nobel Tıp Kitabevleri.
- Bulduk, S. (2014b). Görme Duyusu ve Algı. S. Bulduk (Ed.). *Duyum ve Algı Psikolojisi* içinde (47-129). İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri.
- Candlin, F. (2006). The Dubious Inheritance of Touch: Art History and Museum Access. *Journal of Visual Culture*, 5, (137-154). <https://doi.org/10.1177/1470412906066906>.
- Crary, J. (2010). *Gözlemcinin Teknikleri: On dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. (D. Daldeniz, Çev.) 2. Baskı. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- De Appel. URL: <https://www.deappel.nl/en/archive/events/107-max-neuhaus-sound-installation-under-water-music-s-water-whistle> (Erişim Tarihi: 02.04.2024).
- Ertürk, N. (2015). A.G. Baumgarten'da Duyusal Bilginin Bilimi Olarak Estetik. *Ulakbilge*, 4(7), 117-129.
- Florenski, P. (2001). *Tersten Perspektif*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (1989). *The Ego and Id*. J. Strachey (Ed.), (J. Riviere, Trans.) USA: WW. Norton & Company.
- Fulkerson, M. (2014). *The First Sense: A Philosophical Study of Human Touch*. England: MIT Press.
- Gibson, J. J. (1962). Observations On Active Touch. *Psychological Review*, 69(6), 477- 491. <https://doi.org/10.1037/h0046962> .
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze-Guattari- Arzu Politikasına Giriş*. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gormley, Antony. (2024). URL: <https://www.antonygormley.com/works/making/blind-light> (Erişim tarihi: 11.04.2024).
- Hançerlioğlu, O. (1978). *Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar Cilt V*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heller, M.A. (1991). Introduction. In M.A. Heller, & W. Schiff. (Ed.). *The Psychology of Touch* (1-20). Psychology Press.

- Hiçyılmaz, G. (2018). *Heykel Sanatında Değişen Malzeme Tutumları Bağlamında 1960 Sonrası Heykelde Yumuşak Malzemelerin Ortaya Koyduğu Yeni Olanaklar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Klatzky, R. L., Lederman, S. J., & Matula, D. E. (1993). Haptic Exploration In The Presence Of Vision. *Journal Of Experimental Psychology. Human Perception And Performance*, 19(4), 726–743. <https://doi.org/10.1037/0096-1523.19.4.726>.
- Lederman, S. J., & Klatzky, R. L. (2009). Haptic Perception: A Tutorial. *Attention, Perception & Psychophysics*, 71(7), 1439–1459. <https://doi.org/10.3758/APP.71.7.1439>.
- May, M. (2007). *Sensation and Perception (Gray Matter)*. E.H. Chudler (Ed.). New York: Chelsea House Publishers.
- Mills, C.M. (2009). *Materiality as the Basis for the Aesthetic Experience In Contemporary Art*. (Online Published Master Of Arts Thesis). Montana: University of Montana, School of Art. <https://scholarworks.umt.edu/etd/1289/>.
- Montagu, A. (1986). *Touching: The Human Significance of the Skin*, 3rd Edition. New York: William Morrow Paperbacks.
- Olin, M. (1948). *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory Of Art*. USA: The Pennsylvania State University Press.
- Özkul, H. (2014). Uzamsal Oryantasyon ve Denge Sistemi. S. Bulduk (Ed.). *Duyum ve Algı Psikolojisi* içinde (185-207). Nobel Tıp Kitabevleri.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri*. (A.U. Kılıç, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as Symbolic Form*. (C. Wood, Trans.) New York: Zone Books.
- Ponty, M. M. (1968). *The Visible and The Invisible*. C. Lefort (Ed.). (A. Lingis, Trans.) USA: Northwestern University Press.
- Smarthistory. (2024 - a). URL: <https://smarthistory.org/the-pergamon-altar/> (Erişim tarihi: 07.03.2024).
- Smarthistory. (2024 - b). URL: <https://smarthistory.org/church-and-reliquary-of-sainte-foy-france/> (Erişim tarihi: 07.03.2024).
- Smarthistory. (2024 - c). URL: <https://smarthistory.org/meret-oppenheim-object-fur-covered-cup-saucer-and-spoon/> (Erişim Tarihi: 02.04.2024).
- Solms, M. ve Turnbull, O. (2013). *Beyin ve İç Dünya: Öznel Deneyimin Sinirbilimine Giriş*. (H. Atalay, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Sonneveld, MH. & Schifferstein, HNJ. (2008). The Tactual Experience Of Objects. In H.N.J. Schifferstein & P. Hekkert (Ed.). *Product Experience*, (41-67). Elsevier.
- Studiotomassaraceno. URL: <https://studiotomassaraceno.org/on-space-time-foam/> (Erişim tarihi: 12.04.2024)
- Tate.org. (2024 - a) URL: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-on-ch-working-model-for-unesco-reclining-figure-r1171983> (Erişim tarihi: 10.03.2024).
- Thayer, S. (2009) Social Touching. In W. Schiff, & E. Foulke, (Ed.). *Tactual Perception: A Source Book*, (263-304). Cambridge University Press.

- Tunalı, İ. (1998). *Eстетik*. (5. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- URL-1. <https://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/petroglyphs.htm>
- URL-2. <https://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/venus-figurines>
- URL-3. <https://www.deappel.nl/en/archive/events/107-max-neuhaus-sound-installation-under-water-music-s-water-whistle> Erişim tarihi: 02.04.2024.
- URL-4. <https://www.antonygormley.com/works/making/blind-light> Erişim tarihi: 11.04.2024.
- URL-5. <https://studiotomassaraceno.org/on-space-time-foam/> Erişim tarihi: 12.04.2024,
- Verstegen, I. (1999) Bernard Berenson and the Science of Anti-Modernism. *Journal of Art Criticism* 15(2), 9-22.
- Wikimedia - a. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_epstein,_giacobbe_e_l%27angelo,_1940-41,_alabastro,_01.jpg (Erişim tarihi: 10.03.2024)
- Wikimedia - b. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Schwitters#/media/File:Hanover_Merzbau.jpg (Erişim tarihi:02.04.2024).
- Wolf, M. (1983). Educational Implications of Tactility in Art. *Marilyn Zurmuehlen Working Papers in Art Education*, 2(1). 80-82. doi: <https://doi.org/10.17077/2326-7070.1056>.
- Worldhistory. (2024 - a). URL: <https://www.worldhistory.org/image/1343/egyptian-tomb-relief/> (Erişim tarihi: 02.01.2024).
- Worldhistory. (2024 - b). URL: <https://www.worldhistory.org/image/15300/esau--jacob-by-ghiberti/> (Erişim tarihi: 10.03.2024).

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için herhangi bir finansal destek beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author did not declare any financial support for this study.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author's approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | **Journal of Art History**
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 2, Ekim 2024 | *Volume: 33, Issue: 2, October 2024*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŞÇI, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryar - Grafik Tasarım/Mizapaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Designing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda sunulmuştur.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Sayfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

Clarivate
Analytics

ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Crossref

SÖBIAD

**INDEX
ISLAMICUS**