

TC. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI NO: 1974
AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ YAYINI NO: 1051

GÖRSEL ESTETİK

Yazarlar

Prof.Dr. Levend Kılıç (Ünite 2 – 7 – 8)

Yard.Doç.Dr. Alper Altunay (Ünite 4 – 5 - 6)

Yard.Doç.Dr. Hakan Savaş (Ünite 1)

Birsen Durmaz (Ünite 3)

Editör

Yard.Doç.Dr. Alper Altunay



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Anadolu Üniversitesine aittir.
“Uzaktan Öğretim” tekniğine uygun olarak hazırlanan bu kitabın bütün hakları saklıdır.
İlgili kuruluştan izin almadan kitabın tümü ya da bölümleri mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik kayıt
veya başka şekillerde çoğaltılamaz, basılamaz ve dağıtılamaz.

Copyright © 2009 by Anadolu University

All rights reserved

No part of this book may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted
in any form or by any means mechanical, electronic, photocopy, magnetic, tape or otherwise, without
permission in writing from the University.

UZAKTAN ÖĞRETİM TASARIM BİRİMİ

Genel Koordinatör

Prof.Dr. Levend Kılıç

Genel Koordinatör Yardımcısı

Doç.Dr. Müjgan Bozkaya

Öğretim Tasarımcısı

Kadriye Kobak

Dil ve Yazım Danışmanı

Yard.Doç.Dr. Hülya Pilancı

Grafik Tasarım Yönetmenleri

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Yard.Doç.Dr. Cemalettin Yıldız

Öğr.Gör. Nilgün Salur

Ölçme Değerlendirme Sorumluları

Ölçme ve Değerlendirme

Öğr.Gör.Dr. Nuray İslatince

Kitap Koordinasyon Birimi

Yard.Doç.Dr. Feyyaz Bodur

Uzm. Nermin Özgür

Kapak Düzeni

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Dizgi

Açıköğretim Fakültesi Dizgi Ekibi

Görsel Estetik

ISBN

978-975-06-0663-2

1. Baskı

Bu kitap ANADOLU ÜNİVERSİTESİ Web-Ofset Tesislerinde 2.000 adet basılmıştır.
ESKİŞEHİR, Eylül 2009

İçindekiler

Önsöz	vi
-------------	----

Estetik Bakış, Sanat ve Görsel Sanatlar	2
ESTETİĞİN TANIMI VE KAPSAMI	4
Estetik Bakış	5
ESTETİK YAŞANTI VE ESTETİK KAYGI.....	8
Zanaat ve Sanat	9
SANATIN İŞLEVİ.....	10
SANAT ESERİNİN BELİRLEYİCİ NİTELİKLERİ.....	12
Estetik Yaşantı	13
İleti	13
Çokanlamlılık	14
Kurmaca (Yapıntı, Fiction)	15
Biriciklik (Unique) ve Organik Bütünlük	16
SANATIN TÜRLERİ VE GÖRSEL SANATLAR	17
Özet	19
Kendimizi Sınayalım	22
Yaşamın İçinden	23
Okuma Parçası	23
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	24
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	24
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	24

1. ÜNİTE

Sanat ve Teknoloji	26
YÜZEY ÜZERİNE RESMETME	27
YÜZEY ÜZERİNE RESMETMENİN DÖNEMLERİ	31
ÇOĞALTIM TEKNOLOJİLERİ VE SANAT ESERİ	38
TEKNOLOJİNİN TUZAKLARI.....	40
Özet	42
Kendimizi Sınayalım	43
Yaşamın İçinden	44
Okuma Parçası	44
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	45
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	45
Yararlanılan Kaynaklar.....	46

2. ÜNİTE

Fotoğraf, Gerçeklik ve Gerçeğin Temsili.....	48
GERÇEKLİK, ALGI VE TEMSİL KAVRAMI	50
Gerçekliğin Farklı Tanımları.....	52
YÜZEY ÜZERİNDE VE SANAT ORTAMINDA GERÇEĞİN TEMSİLİ.....	55
FOTOĞRAF VE GERÇEK	59
SANAT VE TEKNOLOJİ İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA GERÇEĞİN TEMSİLİ.....	64
Özet	66
Kendimizi Sınayalım	68
Yaşamın İçinden	69
Okuma Parçası	70
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	70

3. ÜNİTE

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	71
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	73

4. ÜNİTE

Görsel Algı ve Görsel Estetik Öğeler	74
GİRİŞ	76
NASIL GÖRÜRÜZ?	76
GÖRSEL ALGI SÜRECİ	78
Algılanan Dünyaya İlişkin Değişkenler ve Gestalt Psikolojisi	82
YANILSAMA	84
GÖRSEL ESTETİK ÖĞELER	87
Özet	90
Kendimizi Sınayalım	91
Yaşamın İçinden	92
Okuma Parçası	93
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	94
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	94
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	94

5. ÜNİTE

Işık ve Renk	96
GİRİŞ	98
KAVRAM OLARAK IŞIK	101
KAVRAM OLARAK RENK	107
Özet	112
Kendimizi Sınayalım	113
Yaşamın İçinden	114
Okuma Parçası	115
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	116
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	116

6. ÜNİTE

Yüzey ve Kompozisyon	118
YÜZEY	120
KOMPOZİSYON VE DENGİ	124
ÜÇÜNCÜ BOYUT OLUŞTURMA	129
Üçboyutlu Görme	129
Işık ve Renk İle Üçüncü Boyut Oluşturma	131
Şekil Zemin İlişkisi İle Üçüncü Boyut Oluşturma	133
Büyüklik-Küçüklük, Yükseklik-Alçaklık ve Uzaklık-Yakınlık Karşılaştırmaları	134
Kesişen Konturlar	135
Çizgisel Perspektif	136
Atmosferik (aerial) Perspektif	136
Hareket Algısı	137
Z Ekseninin Oluşturulması	138
Özet	140
Kendimizi Sınayalım	141
Yaşamın İçinden	142
Okuma Parçası	143
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	144
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	145

Görüntü Boyutu..... 146**7. ÜNİTE**

GİRİŞ	147
GÖRSELLEŞTİRME.....	148
Kamerayla Anlatım	149
Görüntüyle Anlatım.....	154
GÖRÜNTÜLEME.....	155
Özet	160
Kendimizi Sınayalım	161
Okuma Parçası	162
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	163
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	163

Zaman Boyutu..... 164**8. ÜNİTE**

ZAMAN BOYUTU	166
ZAMAN KAVRAMI	166
Nesnel Zaman.....	168
Öznel Zaman	169
FOTOĞRAF VE ZAMAN	170
HAREKETLİ GÖRÜNTÜ VE ZAMAN.....	171
Özet	177
Kendimizi Sınayalım	179
Yaşamın İçinden	180
Okuma Parçası	181
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	182
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	182

Sözlük 183**Dizin 187**

Önsöz

Sevgili Öğrenciler,

Görsel Estetik kitabı sizlerin sadece fotoğraf makinaları, film ve video kameraları ile değil, tüm görsel işitsel ortamlarla karşı karşıya kaldığınızda başvurabileceğiniz temel bir kaynak olması için tasarlanmıştır. Elektronik teknolojinin en yetkin olanaklarının artık sadece profesyoneller için değil, amatör ev kullanıcıları için de kolaylıkla edinilebildiği bir çağda yaşıyoruz. Video kameralar, dijital fotoğraf makinaları ve hatta 3G teknolojili telefonlarla, teknoloji yaşamımızın içinde eskisinden çok daha fazla ve etkin bir rol oynuyor. Görüntü teknolojileri artık mağazalarda, vitrinlerde, alışveriş merkezlerinde, tren garlarında ve hatta cebimizde, her yerde bizlerle beraber. Kimi durumlarda üretilmiş görüntülerin hedefi halindeyken, kimi durumlarda ise bizzat görüntüyü üreten ve dağıtan kişiler bizler oluyoruz. İşte elimizdeki farklı görüntü teknolojilerini kullanırken ve oluşturacağımız görüntülerin kime, hangi amaçla, ne söyleyeceğini tasarlarken, temel düzeyde görsel estetik bilgisine ihtiyaç duyacaksınız. Bu kitapta yer alan ünitelerde, estetik kavramının ne anlam ifade ettiğini ve felsefi boyutunu bir sanat felsefesi bakış açısıyla incelemeye çalışacağız. Daha sonra ise, sanat ve teknoloji ilişkisinin farklı boyutlarının farkına varacağız. Görüntü kavramının yine felsefedeki yerini gerçeğin temsili ünitesinde açıklayacak ve bu bilgilerin görsel algı sürecindeki karşılıklarını tanımlayabileceğiz. Kitabın diğer ünitelerinde ise birer görsel estetik öge olarak ışık, renk, yüzey, kompozisyon ve görüntü boyutu ile zaman boyutu kavramlarını ayrı ayrı irdelleyeceğiz.

Bu kitapla birlikte, kullandığınız görsel teknoloji her ne olursa olsun, estetik bir bakış açısıyla bu teknolojiyi yönlendirmeniz, ürettiğiniz görüntülerde hep “güzel” ve “estetik” aramanız temel hedefimizdir. Bu ise ancak göz terbiyesiyle olur. Elinizdeki kitabın bu süreçte sizlere yol gösterici olması dileğiyle...

Editör

Yrd. Doç. Dr. Alper Altunay

GÖRSEL ESTETİK



Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Estetik kavramını, estetiğin konusunu ve kapsamını tanımlayabilecek ve estetik bakışın anlamını, niteliğini ve gerekliliğini tartışabilecek,
- Estetik yaşantı ve estetik kaygı kavramlarını tanımlayabileceksiniz,
- Genel anlamda sanat (zanaat) ve bir kavram olarak, özel anlamdaki sanat arasındaki ayrımı saptayabilecek,
- Sanatın öncelikli işlevini ifade edebilecek,
- Sanat eserin belirleyici niteliklerini sıralayabilecek,
- Sanatın türlerini sınıflandırabilecek ve görsel sanatları tanımlayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Estetik
- Estetik Yaşantı
- Estetik Kaygı
- Estetik Bakış
- Çokanlamlılık
- Biriciklik
- Sanat
- Zanaat
- Kurmaca
- Organik Bütünlük
- İleti
- Görsel Sanatlar

İçerik Haritası



Estetik Bakış, Sanat ve Görsel Sanatlar

“Ne zaman **Ara Güler**’in adı geçse, aklıma bir olay gelir önce.

1980’lerin başıydı. Yayınevi yöneticiliği yaptığım dönem... Günün birinde Ara heyecanla daldı odama.

“**Ülkü,**” dedi, **“bir kitap hazırladım. Fotoğraf albümü. Hemen bas. Bir milyon satacağız.”**

“**Sen çıldırdın mı?**” dedim. **“Gazeteler bile bir milyon satmıyor.”**

Ara hemen yanıtı yapıştırdı:

“**O zaman beş bin garanti.**”

Kitabı bin beş yüz bastık. Yayıncılık yıllarımda bana en büyük kıvanç veren kitaplardan biri oldu.

Bir gün yine heyecanla geldi. Bu kere burnundan soluyordu.

“**Hayrola?**” dedim.

“**Ne adamlar var!.. Bana soruyorlar. ‘Sen ne marka makineyle fotoğraf çekersin?’ diye. Fotoğraf makineyle mi çekilir! Şimdi en iyi, en gelişmiş daktilo bende olsa en büyük yazar ben mi olurum! Roman daktiloyla mı yazılır!**”

Bir an soluklandı.

Gözleriyle kalbini göstererek, **“Arka-daş,”** dedi, **“fotoğraf burayla, burayla çekilir. Ben Singer di-kiş makinesiyle bile fotoğraf çekerim... Şunlara bak. Alıyor-lar Leica’yı, Ca-non’u, Nikon’u elle-rine, yola düşüyor-lar. Bir köylü mü gördüler. Dur! İki şipşak, tamam... Ko-yun sürüsü mü gör-düler. Dur! İki şipşak, tamam... Çadır mı gördüler. Dur!**



Fotoğraf: Ara Güler

İki şipşak, tamam... Ben bir çobanın fotoğrafını çekeceksem, onunla oturmayım, birlikte yemek yemeliyim, gece çadırında kalmalıyım... Onu tanımalıyım. Fotoğrafını ancak ondan sonra çekebilirim.”

Ara, durup dururken dünyanın en iyi fotoğrafçılarından biri olmamış...”

Ülkü Tamer (2 Şubat 2009, Sabah Gazetesi)

ESTETİĞİN TANIMI VE KAPSAMI



Estetik kavramını, estetiğin konusunu ve kapsamını tanımlayabilmek ve estetik bakışın anlamını, niteliğini ve gerekliliğini tartışabilmek.

Estetik nedir? Bu soru, ilk bakışta kolay yanıtlanacak bir soru gibi görünebilir. Oysa insanoğlunun binlerce yıldan beri yanıt aradığı, belki de genel geçer, doğru bir tanımını asla bulamayacağını bilmesine rağmen aramaktan hiç vazgeçmediği en temel sorulardan birisi de estetiğin, dolayısıyla “güzel”in ne olduğu sorusudur. Varlık nedir? Zaman nedir? Gerçek nedir? soruları gibi, estetiğin ne olduğu sorusu da henüz yanıtı bulunamamış felsefe sorularından birisidir. Ancak bu sorulardaki “nedir?”i, gündelik yaşamımızdaki benzer sorulardan da ayırmak gerekir. “Maddenin hâlleri nelerdir?” ya da “Madde kaç halde bulunur?” sorusunu, madde; katı, sıvı ve gaz olarak üç hâlde bulunur şeklinde yanıtlayabiliriz. “Saat nedir?” sorusuna; “Saat, zamanı ölçmemizi sağlayan nesnedir.” diyerek karşılık verebiliriz. Oysa “Madde nedir?” ya da “Zaman nedir?” soruları farklıdır, çünkü buradaki “nedir” ile kastedilen, zamanın ya da uzaklığın anlamının ne olduğudur. Bir başka deyişle, bu sorular birer felsefe sorusudur ve felsefi bilgi, kavram düzeyinde edinilen bilgidir. Benzer şekilde, “Güzel nedir?” sorusu da “Güzelin özü, anlamı nedir?” olarak anlaşıldığında bir felsefe sorusu olarak karşımıza çıkacaktır.

Felsefe tarihi boyunca bu soruya, yani “Güzel nedir?” sorusuna çeşitli yanıtlar verilmeye çalışılmıştır. Örneğin Platon (İÖ 427-347)’a göre güzel bir “idea”dır, yani mutlak, değişmez ve sonsuzdur. Doğadaki, içinde yaşadığımız bu dünyadaki güzellikler güzel ideasından pay aldıkları ölçüde güzel görünürler. Aristoteles (İ.Ö. 384-322)’e göre güzel olan matematiksel olarak orantılı, ölçülü ve düzenli olandır. Hegel’e göre güzellik, mutlak ruhun (geist) nesnelerde görünür hâle gelmesidir. Immanuel Kant (1724 - 1804)’a göre ise güzellik, hiçbir amaç gütmenden öne sürülen evrensel ve zorunlu hükümler alanıdır.

Estetik sözcüğü, Yunanca “aisthanesthai” (duymak, algılamak), “aisthesis” (duygu, duyum) sözcüklerinden gelmektedir. Sözcüğü günümüzdeki anlamıyla ilk kez kullanan ise, Alman filozof Alexander Baumgarten (1714-1762)’dir. Baumgarten, 1750’de yayımladığı “Aesthetica” adlı kitabında estetiği “duyulardan elde edilen bilginin bilimi ve mantığın kız kardeşi” olarak tanımlar. Estetiği felsefenin bir dalı olarak gören anlayış uyarınca mantık “doğru”yu, ahlak “iyi”yi, estetik de “güzel”i arar, sorgular. Mantık doğru bilgiye nasıl ulaşılacağını tartışır, bilgide doğruya ulaşmanın yolu mantıktan geçer. Mantık, doğruyu arayan akıldır. Estetik ise aklımızla değil, öncelikle “duyular”ımızla elde ettiğimiz bilginin doğrusunu arar. Dolayısıyla estetik, günlük konuşmalarımızda çirkin sözcüğünün karşısı olarak kullandığımız güzel anlamında değil, duyusal-duygusal bilginin (sensitiv bilgi) alanını araştıran disiplin anlamında kullanılır. Estetik, güzel üzerine düşünme, güzelin bilgisine erişme çabası, uğraşı olarak da tanımlanabilir. Zihinsel bilginin ölçütü açık-

Estetik, Yunanca duymak, algılamak ve duygu, duyum sözcüklerinden gelmektedir.

lık ve seçiklidir. Estetik bilgi ya da duyuşsal ve duygusal bilgi, zihinsel bilgidir ve mantığın bilgisinden belirsiz ve karmaşık nitelik taşımasıyla ayrılır. Bu nedenle, Baumgarten estetiği “duyu ve duygusal bilginin bilimi, dolayısıyla açık ve seçik olmayanın bilgisi” olarak tanımlar.

Baumgarten'den sonra, bir başka ünlü Alman filozofu olan Kant'ın çalışmaları estetiğin ayrı, bağımsız bir disiplin olarak kurulmasında ve yerleşmesinde önemli rol oynamıştır. Kant, estetiğin konusu olan “güzel” ile ahlakın konusu olan “iyi”nin örtüştüğü ve farklılaştığı konumları belirleyerek, “güzel olan”ı “yararlı olan”dan ayırarak, “estetik haz”ın “duyuşsal hoşlanma”dan farklı olduğunu göstermiş ve estetiğin kendine özgü sınırlarını çizmiştir.

Güzelin sınırları, varsa değişmez olan ölçütleri binlerce yıldan beri araştırılmış, bulunmaya çalışılmıştır. Fakat güzeli belirleyen ölçütlerin içinde yaşanan çağa, zamana, topluma, kültüre vb. göre sürekli değişim içinde olması nedeniyle kesin bir bilgiye, üzerinde herkesin uzlaşacağı bir sonuca ulaşmak da mümkün olmamıştır. Öte yandan estetiği ayrı bir alan olarak belirleyen temel “güzel” kavramı olduğu konusunda da hemen herkes hemfikiridir.

Çağdaş estetiğin öncülerinden biri olan Fransız kuramcı Etienne Souriau (1892 - 1929)'nın tanımıyla **“Estetik, dönüşlü (reflexive) düşüncenin bir biçimidir. Başka bir deyişle, insan aklının, kendisine bütün tapınakları, katedralleri, sarayları, heykelleri, resimleri, ezgileri, senfonileri ve bütün şiirleri yaratma olanağı veren kendi eylemi üzerinde durup düşünmesidir.”** Bu tanım, estetiği, insan aklının kendi sanatçı eylemi üzerinde düşünmesine bağladığına göre, her zaman ve her yer için geçerli olan bir sanattan, dolayısıyla genel geçer, değişmez bir estetikten söz edilemeyeceği de açıktır.

Çağdaş estetiğin ayırt edici özelliklerinden birisi de estetiği yalnızca “güzel” kavramına bağlamaması, estetiğe ilişkin her türlü değeri ve değer yargısını da araştırma konusu yapmasıdır. Bu nedenledir ki, çağdaş estetik güzeli olduğu kadar, estetik değerlerle ilişkisi bağlamında yüceyi, zarıfı, çocuksuyu, trajik olanı, soyluyu, komiği, çekici olanı hatta çirkinini de inceler ve araştırır.

Estetik, güzelin, sanatın alanındaki güzelin felsefi bağlamda sorgulanmasıdır düşüncesinden hareketle, estetik ile sanat felsefesini birleştirerek, bu iki terimi aralarında hiçbir ayırım gözetmeksizin eş anlamda kullanan düşünürler olduğu gibi, estetiği bilinçli olarak sanat felsefesinden ayrı tutan düşünürler de vardır.

En genel tanımıyla estetik, doğadaki ve sanattaki güzelin sorgulanması, araştırılmasıdır. Çağdaş estetik ise sanattaki güzelle ilgilenir, dolayısıyla çağdaş estetiğin alanına girmek doğrudan doğruya sanatın alanına girmektir. Öte yandan sanat felsefesi de sanatı sorgular, araştırır. Sanat, hem estetik hem de sanat felsefesi tarafından araştırılır. Öte yandan, sanat felsefesinin alanının estetiğe göre daha kapsamlı olduğu söylenebilir. Sanat felsefesi, düşünürlerin ortaya attığı, geliştirdiği estetik kuramlarını da sorgular, irdeler ve yorumlar. Estetik ve sanat felsefesi birbirini tamamlayan, bütünleyen etkinliklerdir. Sanat felsefesi olmadan estetik olmayacağı gibi, estetiksiz bir sanat felsefesi de düşünülemez.

Estetik Bakış

Eski Yunan'dan bu yana biliyoruz ki “bilgi” algıyla başlar. Başka bir deyişle, insan için olanaklı bilginin ilk aşaması, duyularımızdan elde ettiğimiz verilerdir.

Eski Yunanlılar insanın sahip olduğu tüm duyular içerisinde “görme” duyusunun ayrıcalıklı bir yeri, önemi olduğunu düşünüyorlardı. Onlara göre bilginin kö-

Estetik: Dönüşlü (reflexive) düşüncenin bir biçimidir ve insan aklının, kendisine bütün tapınakları, katedralleri, sarayları, heykelleri, resimleri, ezgileri, senfonileri ve bütün şiirleri yaratma olanağı veren kendi eylemi üzerinde durup düşünmesidir.

keninde merak duygusu vardı ve merak etme ile görme arasındaki bağ da, diğer duylara göre çok daha güçlü, sağlam bir bağdı. Öyle ki, bugün “teori” (kuram) olarak bizim de dilimize yerleşen sözcüğün kökeni bile görme duygusu ile ilişkiliydi, çünkü Eski Yunan dilinde “Theoria”nın anlamı görmeyi, seyretmeyi, bakmayı, temaşa etmeyi içeriyordu. Benzer şekilde, Arapça “Nazari”, yani kuramsal (teorik) sözcüğünün kökenine baktığımızda da “Nazar” (bakış)la karşılaşırız. Nazar sözcüğünü deyim olarak kullandığımızda ise (nazar etmek, nazar değmesi gibi) olumsuz da olsa bakışın gücünü, bakıştaki gücü anlatmak istiyoruz.

“Estetik bakış”ın da en genel anlamıyla güzele, güzelliğe ilişkin bir bakış demek olduğunu söyleyebiliriz. Eski Türkçede “güzel”, köz (göz) sözcüğüne el sonekinin eklenmesiyle oluşmuş, “göze hoş görünen” anlamında kullanılan bir sözcüktür ve Anadolu’nun kimi bölgelerinde halen güzel yerine “gözel” denmesinin nedeni de sözcüğün bu ilk kullanımı ve anlamıyla ilişkilidir.

Estetik bakış; güzele, güzelliğe ilişkin bir bakış olarak anlaşıldığında, söz konusu bu bakışın çok geniş, kapsayıcı bir bakış olduğu da hemen fark edilecektir. Estetiği yalnızca felsefenin alanıyla sınırlamanın ve ona “salt güzeli arama” işlevini yüklemenin, estetik bakışı kısıtlayan, daraltan ve hepsinden de önemlisi estetik ile güncel yaşam arasındaki bağı körelten bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Bu nedendir ki estetiği, yalnızca felsefede ve sanatta varsayılan soyut anlamlar ve soyut yüceliklerle sınırlamak, bu sınırların ötesinde estetiğe, dolayısıyla güzele, güzelliğe söz hakkı bırakmamak demektir. Bu nedenle estetiği tanımlarken, “**estetik**, insanoğlunun kendi sanatsal eylemleri üzerinde düşünmesidir” gibi genel ve somut bir yaklaşımı çıkış noktası yapmak fakat bunun hemen ardından da insanoğlunun tüm deneyimlerinin sanatsal eylemlerinin konusu olabileceğini benimsemek, estetik ile yaşam arasındaki bağı canlı kalmasını sağlayabilir.

Bu nedenle estetiğe giriş demek, her şeyden önce, sınırları yalnızca felsefeyle ve sanatla çizilen bir ortamda “güzel”in nefes alamayacağını öğrenmek; estetik bakışın, insan yaşamının her alanını kapsayan, kuşatıcı bir bakış olduğunu anlamak demektir.

Estetik bakışın ayırt edici özelliği denetlemeye, sorun çözmeye, yalnızca neden-sonuç ilişkileri kurarak açıklama yapmaya çalışan bir bakış olmamasıdır. Başka bir deyişle, estetik bakış daha özgür bir bakıştır. İnsanın “Nasıl yaşayacağım?” sorusunun yanına “Nasıl güzel yaşayacağım?” sorusunu ekleyen ve asıl bu ikinci soruya bir yanıt arayan bakıştır. Güzel yaşamak, insanın güzel yaşaması yalnızca sanattan, sanat eserlerinden alınan hazla sınırlı değildir. “Güzel yaşamın” içerisine insanın sanattan edindiği estetik hazzın yanı sıra ezmeden ezilmeden, sömürmeden sömürülmeden, hakkın hukukun gözetildiği, insana daha yaraşır bir dünya özlemi girdiği içindir ki, estetik bakış aynı zamanda etikle de iç içe olan bir bakıştır. Başka bir deyişle, “güzel”e ilişkin bakış aynı zamanda yaşama, insana karşı duyarlı bir tavır, bir duruş demektir. Buradaki “güzel” lezzetli bir yemekten ya da bir kır gezmesinden alınan haz değil, gerçekleştirilecek bir çabadır, emek isteyen bir uğraştır. Estetiğe kuram olarak çok şey katan Benedetto Croce (1866-1952)’nin “İyiye, güzeli ve sevinci olduğu gibi hakikati de yaşamdan uzak ve kopuk bir şey olarak değil, yapmakta olduğunuz ve yapacağınız şeylerde arayın?” derken dile getirdiği düşünce de bu çaba, bu uğraştır.

Estetik: İnsanoğlunun kendi sanatsal eylemleri üzerinde düşünmesidir.

Estetik bakış: Etik ile iç içe olan, etik bakıştan ayrı düşünülemeyecek bakıştır.

Estetik bakış, bizi yaşama yoksulluğundan kurtaracak bakıştır. Yoksulluğun tek tanımı parasızlık değildir. Yaşama yoksulluğu; yaşantılarımızın renksiz, çorak, sığ olması demektir. Estetik bakış, bu sığlığı aşmamızı sağlayan; bizi sıradanlığın, kalıplarla görmenin ötesine taşıyan bakıştır. Alıştığımız ya da alıştırılageldiğimiz görme, duyma, hissetme biçimlerinin dışına çıkarak, bize farklı dünyalar olabileceğini, daha yoğun, daha anlamlı, daha farklı yaşanabileceğini duyuran bakıştır.

Konuya ilişkin olarak, ODTÜ öğretim üyelerinden Prof. Dr. Ahmet İnam'ın <http://www.medu.edu.tr/~www41/ahmet-inam/online.htm> adresli kişisel web sayfasında “Yoksuluyuz Yaşayışımızın...” başlıklı yazısı ile, http://www.tempodergisi.com.tr/kose/ahmet_inam/09592/ adresindeki “Sonsuza Yolculuk” başlıklı yazısını okuyabilirsiniz.



İNTERNET

İnsan için var olmak yaşamı önce kendimiz, sonra çevremizdeki insanlar ve nihayet tüm bir insanlık için daha anlamlı kılmak ise; **estetik bakış** ve bu bakışla edinilen bilinç, güzelin, daha güzelin, en güzelin peşinde koşan bakış demektir.

Burada peşinde koşulan güzel, çirkinin karşıtı olarak kullandığımız, gündelik konuşma dilinde birisini ya da bir şeyi nitelendirmek için kullandığımız sıfat anlamındaki güzel değil, estetiğin alanındaki güzel ya da bir ad olarak güzeldir.

Günlük konuşmalarımızda kullandığımız güzel ya da güzellik sözcükleri genellikle bir alışkanlığı, bir alışagelmışliği de ifade eder. Bu nedenle de bu bağlamda kullanılan güzel, bir önyargı gibi çalışır, gelişime açık olmayan, durağan bir durumu ifade eder. Söz gelimi, pek çok insan için en güzel mantı, annesinin yaptığı mantıdır. Çünkü beğendiğimiz, güzel dediğimiz, tadını sevdiğimiz mantı daha önce yiye yiye alıştığımız yemektir. Benzer şekilde, çok haz duyduğumuz, güzel bulduğumuzu söylemekten hiç bıkmadığımız gün batımı aynı yerde, aynı mevsimde yıllardan beri izlediğimiz, daha sonra da izleyeceğimiz, değişmeyen bir görüntüdür, aşına olduğumuz bir manzaradır.

Gündelik dildeki güzel, bu bağlamda kullanılan güzel yaşamı yoğunlaştırır ya da bizde yoğun bir yaşantıya neden olmaz. Yaşamı yoğunlaştıran, bizde farklı ve yoğun yaşantı oluşturan, yaşamı anlamlı kılan güzel ise, sanattan, sanat yapıtlarından elde edilen güzeldir. Tek olan, özgün olan, yeni olan güzeldir, güzelliklerdir. Dolayısıyla kavram olarak güzel denildiğinde anlamamız gereken şey, sanatın alanındaki güzeldir, yani estetikdir. Burada söz konusu edilen güzel (estetik), sıfat değil, ad olarak kullanılır. Ünlü Alman filozofu G. W. F. Hegel (1770 - 1831), sanatın alanındaki güzeli, “sonlu insan yaşamına sığdırılan sonsuzluk” olarak tanımlar. Güzelin, güzelliğin ifadesini en canlı, en güçlü şekilde bulduğu alan sanatın alanıdır.

Estetiğin konusu doğada ve sanatta güzeli araştırmak, sorgulamaktır. Çağdaş estetik ise sadece insan tarafından yaratılan, arkasında insanın çabası olan ve bu çabanın ürünü olarak ortaya çıkan güzeli konu alır. Doğadaki güzel, ancak sanata yansıdığı, sanatın alanına girdiği ölçüde estetiğin konusu olur. Bir değer yargısı olarak “güzel” ile ilgili her şey çağdaş estetiğin araştırma alanı içine girer.

Estetik bakış, güzelin, daha güzelin, en güzelin peşinde koşan bakış demektir.

Kavram olarak güzel, bizde farklı ve yoğun yaşantılar oluşturan, yaşamı daha anlamlı kılan ve bu niteliğiyle yalnızca sanattan, sanat eserlerinden elde edilebilen güzeldir.

ESTETİK YAŞANTI VE ESTETİK KAYGI



Estetik yaşantı ve estetik kaygı kavramlarını tanımlayabilmek.

Estetik, sanatın alanında var olan güzeldir, güzelliştir ve bu alanda vücut bulan, yaşayan güzel ile, güzellik ile kurulacak iletişimin kendine özgü bazı nitelikleri vardır. Söz konusu bu iletişimi kurmanın öncelikli, “olmazsa olmaz” koşulu ise estetik yaşantı olarak adlandırılan yaşantıya ulaşabilmektir.

Estetik yaşantı, yalnızca sanattan ya da sanat eserlerinden kaynaklanan güzele, güzelliğe ilişkin duyguyu gündelik yaşamdaki diğer duygulardan, beğenilerden, hazlardan ayırmak, ayrı tutmak için kullanılan bir kavramdır. Dondurma yemekten, taraftarı olduğunuz takımın kazanmasından ya da kardeşinizin çalıştığı işte yükselmesinden, başarılı olmasından haz alabilirsiniz, zevk duyabilirsiniz. Haz aldığımız, beğendiğimiz bu tür şeyler ile estetik yaşantı arasındaki en temel fark estetik yaşantının kendi amacını kendi içinde taşıyan bir yaşantı olmasıdır. Estetik yaşantı ve bu yaşantıdan kaynaklanan haz bir başka duyguyu doyurmanın aracı değildir. Dondurmanın tadını hoş bulabilirsiniz, haz alabilirsiniz bu tattan... Dondurma yersiniz ve dondurma yeme arzunuzu giderirsiniz. Bu arzu giderildiğinde, yani doyuya dondurma yediğinizde, dondurmanın tadı sizin için önemli değildir, canınız çekmez. Oysa estetik yaşantıda duygu, bir başka arzuyu doyurmanın aracı değildir, kendi amacını kendi içinde taşır. Çıkar ya da yarar düşüncesi gözetmeyen bir yaşantı olmasıyla farklılaşır estetik yaşantı... Ayrıca estetik yaşantının ve bu yaşantıdan kaynaklanan hazzın kendisinden başka doyuracağı bir başka arzu ya da gereksinim olmadığı için, dondurma yemedekine benzer bir doyunluk, bir tokluk da söz konusu olmayacaktır. Bu nedenle dilediğiniz kadar müzik dinleyebilir, şiir okuyabilir ya da film izleyebilirsiniz.

Bu durum, izlediğiniz filmin aynı zamanda diğer arzularınızı doyurmadığı anlamına gelmez. Sinemaya gitmenizin çeşitli nedenleri olabilir. Ailenizden uzaklaşmak, yalnız kalmak için sinemaya gitmiş olabilirsiniz ya da filmin yönetmenine ilgi duyduğunuz ve o yönetmen hakkında daha çok bilgi sahibi olmak istediğiniz için gitmiş de olabilirsiniz. Belki de yalnızca vakit geçirmek, eğlenmek için ya da arkadaşlarınıza “ben bu filmi gördüm” demek için... Sinemaya gitmeniz ve filmi izlemeniz tüm bu ve buna benzer arzularınızı doyurmanın aracı olabilir elbette... Ancak bunların hiçbirisi sizin için estetik yaşantıya giden yolu açamaz. Eğer sinemaya yalnızca ve yalnızca sinemayı sevdiğiniz için gitmişseniz ve izlediğiniz filmde salt film izlediğiniz için haz almışsanız estetik yaşantıya ulaşmışsınız ya da estetik yaşantının alanındasınız demektir.

Estetik kaygı ise estetik yaşantının ardından oluşan, oluşması beklenen ya da istenen bir durumdur. Bizde estetik yaşantı oluşturan güzele, güzelliğe ilişkin tedirginliğimizi ifade eder. Buradaki kaygı, tedirginlik olumsuz anlamda değil, tam tersine olumlu anlamdadır. Söz konusu kaygı, sanat eserinden edindiğimiz estetik yaşantının yalnızca duyusal, duygusal düzeyde kalmasına izin vermeyerek “güzel”in düşünce düzeyine yükseltilmesini ve sorgulanmasını gerekli kılar. Bir başka deyişle estetik kaygı, güzele, daha güzele, en güzele ulaşabilmede yaşanan tedirginlik halidir. Bu tanım çerçevesinde, estetik kaygının yalnızca sanatla, sanat eserleriyle olan ilişkilerimizde değil, tüm tutum ve davranışlarımızda daha duyarlı olmamızı sağladığı da söylenebilir.

Güzel ile karşılaşmanın, özellikle de sanatın alanındaki güzelle, güzellikle karşılaşmanın üzerimizdeki etkisini yüzeysel bir etki olmaktan çıkartıp derin etkiye dönüştüren, estetik kaygıdır. Yüzeysel etki, heyecan duyma, hoşlanma ve zevk alma şeklinde tanımlanabilir. Derin etki ise yalnızca duygusal yaşantılarımızı değil, düşüncelerimizi, dünya görüşümüzü, tüm kişiliğimizi etkiler, değiştirir. Yüzeysel etki insan ürünü de olsa, doğanın bir parçası olarak da karşımıza çıksa, güzel ile her karşılaşmamızda edinilebilir. Oysa derin etki ancak ve ancak sanatla, sanat eserleriyle kurulan ilişkiyle sağlanır.

Estetik kaygının ve buna bağlı olarak derin etkinin, hayata bakışımız ve kişiliğimiz üzerindeki dönüştürücü gücünü, ülkemizin yetiştirdiği değerli sanatçılardan biri olan Onat Kutlar (1936-1995)'in yaşamında önemli yeri olan bir anıyla örnekleyebiliriz:

“Rastlantılar” der Onat Kutlar, “yaşamın gümüş balıklarıdır. Derin sulara yaşayan bu gümüş balıklar, duyarlı bir göz, açılmaktan korkmayan bir yürek ve bilinmeyene olta savuracak bir yürek ister.” İsveçli ünlü yönetmen Ingmar Bergman (1918-2007)'in Yaban Çilekleri adlı filmi, Kutlar için tamamen rastlantı sonucu karşısına çıkan bu gümüş balıklarından birisidir. Belki de yalnızca adı ilginç geldiği için, vakit geçirmek için tesadüfen girdiği sinemadan bambaşka bir insan olarak çıkar. Yüzünde filmin kahramanı Profesör Borg'un mutlu gülümseyişi, dilinde güzel bir şarkı vardır. Şunları yazar:

“Yaban Çilekleri, herhangi bir izleyici için, çok yaşlı bir bilim adamının, yaşamıyla, ölümünden geriye doğru, yeniden karşılaşmasıdır. Yaşamın anlamı üzerine derin bir arkeolojik araştırmadır. 20. yüzyıl insanının özlemlerini, tutkularını, aşklarını, kıskançlıklarını, korkularını, yabancılaşmasını, pişmanlıklarını tüm psikolojik karmaşıklığı içinde izleyip bundan kendi özel yaşamımız için ipuçları elde etmemek mümkün mü?”

Bu filmi izledikten sonra, Onat Kutlar için sinema artık vazgeçilmez bir tutkudur. Tek bir film yazgısını değiştirmiş; onu yaşama, dünyaya, insanlara ve her şeyden önce kendisine, kendi yaşamına bambaşka gözlerle bakan, daha güzel bir insan yapıvermiştir.

Estetik bakışın ve bu bakışla yalnızca sanatı değil, tüm bir dünyayı, yaşamı ve insanı anlamlandırmanın olmazsa olmaz koşulu, öncelikle estetik yaşantı, sonra da estetik kaygıdır. Estetik yaşantının kendi amacını kendi içinde taşıyan, çıkar gözetmeyen, dolaysız bir yaşantı olması, bizi önyargılarımızdan, basmakalıp fikirlerin tutsaklığından kurtarması, daha özgür düşünmemizi ve duyumsamamızı sağlaması açısından önemlidir.

Zanaat ve Sanat



Genel anlamda sanat (zanaat) ve bir kavram olarak, özel anlamdaki sanat arasındaki ayrımı saptayabilmek.

Genel anlamda sanat ya da zanaat, bir işi ustası, “ehli” gibi yapma çabası ve bu çaba sonunda da beğeni ile karşılanacak bir ürün verme becerisidir. **Zanaat**, insanın maddi gereksinimlerini karşılamak için yapılan, öğrenimle birlikte deneyim, beceri ve ustalık gerektiren iş olarak da tanımlanabilir. Bu tanım gereğince, herhangi bir kimsenin usta işi diye kabul ettiği, ortaya çıkan nesnenin ya da ürünün de us-tanın-kine benzediği ve adına sanat dediği her şey sanattır.

Zanaat, insanın maddi gereksinimlerini karşılamak için yapılan, öğrenimle birlikte deneyim, beceri ve ustalık gerektiren iş olarak da tanımlanabilir.

Bu tutum-davranış olabileceği gibi, eser de olabilir, yaşam tarzı, yaşama bakış da olabilir. Futbol sanatı, politika sanatı, güzel konuşma sanatı gibi...

Genel anlamındaki sanat durağandır, gelişime açık değildir, klişedir, kolay kolay değişmez, çünkü usta değişmez. Esas ilkesi renkler ve zevkler tartışılmazdır. Eleştiri yoktur. Böylece ağıdalı bir durağanlık taşır. Öte yandan bu anlamıyla bile, yani genel anlamıyla bile sanat sıradanlığın, gündelik yaşamın dar kalıplarının ötesine çıkmayı gerektirir çünkü yapılan işin beğeni kazanacak kadar iyi yapılması söz konusudur.

Özel anlamda sanatı tanımlamak ise bu kadar yalın ya da kolay değildir. Özel anlamda sanat ya da modern sanat kavramı, Aydınlanma sonrası, sanayileşen kapitalizmle ve çağdaş demokrasinin güncel biçimlerini kazanmaya başladığı bir dönemde elde edilen bireysel hak ve özgürlüklerle birlikte ortaya çıkmış bir kavramdır.

K İ T A P



Bugün kullandığımız anlamıyla ya da özel anlamda sanatın tarihsel süreç içerisinde nasıl ortaya çıkıp geliştiğine ilişkin daha kapsamlı bilgiyi Larry Shiner'ın “Sanatın İcadı” adlı kitabını (Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.) okuyarak edinebilirsiniz.

Özel anlamda sanat söz konusu olduğunda, sanat eseri denildiğinde anlaşılan şey bir yaratıcıya (sanatçı) bağlı, onun kendine özgü tekniğini, üslubunu, dünya-görüşünü, insan anlayışını imleyen; özgün, tek (biricik) ve yeni bir üründür. Özel anlamda sanatta “usta” diye birisi yoktur, dolayısıyla ustanın yaptığı gibi yapmaya çalışma kaygısı da yoktur. Usta olmadığı için her yapıt yapımcısının (sanatçının) adına bağlı kalır. Genel anlamda sanat ustasının koyduğu kuralı izlerken, özel anlamda sanat kendi kuralını kendisi koyar. Genel anlamdaki sanatta beceri öncelikli ve önemliken, özel anlamdaki sanatta önce yaratıcılık, ardından teknik beceri sahibi olmak önemlidir. Genel anlamdaki sanatta önemli olan ustayı en iyi şekilde taklit etmek iken, özel anlamda sanatta önemli olan taklitteki başarı değil, tamamen özgün olmak, yeni ve özgün bir eser ortaya koymaktır. Genel anlamdaki sanat ile özel anlamdaki sanat arasındaki bir başka önemli ayrım da genel anlamda sanatın hizmet ya da ticaret amacı gütmesidir. Başka bir deyişle genel anlamda sanat belirli bir talebi karşılamak amacıyla üretilir. Özel anlamda sanat ise talep kaygısıyla üretilmez. Bu ise bizi, talebe göre üretilen sanata değil, arz yaratabilen sanata götürür. Yani “nabza göre şerbet veren” sanata değil, toplumun önünü açan, toplumu kültürel açıdan geliştirebilen ve yönlendirebilen sanata giden yolu açar.

SIRA SİZDE



Sizler de genel anlamda sanata ve özel anlamda sanata ilişkin somut örnekler vermeyi deneyebilirsiniz.

SANATIN İŞLEVİ



Sanatın öncelikli işlevini ifade edebilmek.

Bir nesneyi, olguyu ya da durumu belirleyen, o olgunun, nesnenin ya da durumun, kısaca o şeyin gördüğü iştir, işlevi ya da işgörüsüdür. Nesnenin özü, kullanımından doğar. Öyleyse sanatın ne olduğu sorusuna, özü nedir sorusuna verilecek yanıt, onun kullanımına, işlevine bakılarak verilebilir. Sanatın tanımı, özü nedir sorusu, böylece sanatın işlevi, işgörüsü nedir sorusuna dönüşür. Ayrıca sanatın işle-

vi bulunabilir ise bu işlevden yola çıkarak neyin sanat olup neyin olmadığına ilişkin değer ölçütleri, değerlendirme ölçütleri de elde edilebilir.

Bir örnekle açıklamak istersek, baltanın işlevi odun kesmek, parçalamaktır. Öyleyse bir baltayı iyi yapan ölçütler, nitelikler o baltanın sağlam olması, ele iyi oturması ve keskin olmasıdır. Odun kesmek ve parçalamak baltanın birincil işlevidir. Ancak nesnenin birincil işlevi ortadan kalkarsa, o nesne ikincil bir işlev, ikincil bir kullanım kazanabilir. Baltanın birincil işlevi odun kesmektir ama balta adam öldürmek için de kullanılabilir. Bu amaçla kullanılırsa balta savcı için bir suç delili olacak ve delil olarak kullanılacaktır. Baltanın delil olarak kullanılması onun ikinci dereceden işlevidir. Ne var ki, bu çok işlevlilik hali baltanın asıl işlevini ortadan kaldırmaz. Bir nesnenin, asıl işlevi ya da birincil işlevi, o nesnenin belli bir işlevi diğer sınıflara ait nesnelerden daha iyi yapabilmesidir.

Öyleyse, şimdi soru şu olmalıdır: Sanatın birinci dereceden işlevi nedir? Yalnız ve yalnız sanatın yapabildiği, başka hiçbir şeyin sanat kadar iyi yapamadığı, yapamayacağı o şey nedir, ne olabilir? Bunu bulabilirsek, sanatın sonradan ortaya çıkan işlevlerini de belki ayırt edebiliriz.

Sanatın işlevi ya da işlevleri konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Sanatın asıl işlevinin insana haz vermek olduğunu savunanlar olduğu gibi, bilgi vermek, öykü anlatmak ya da insan ruhunu kötü eğilimlerden arındırmak (katharsis) olduğunu savunanlar da vardır. Sanatın öncelikli işlevi insana haz vermek, onda mutluluk duygusu uyandırmak olsaydı sanatla ilgilenenler yalnızca mutsuz insanlar olurdu. Benzer şekilde sanatın asıl işlevi bilgi vermek de olamaz çünkü bu iş, yani bilgi verme işini bilim ve felsefe sanattan daha iyi yapar. İnsan ruhunu kötü ya da zararlı eğilimlerden arındırmak ise günümüzde sanatın değil psikolojinin ve psikiyatri biliminin işidir. Sanatın öncelikli işlevi öykü anlatmak ya da insanların öykü dinlemeye duydukları gereksinimi gidermek de olamaz çünkü hiçbir öykü anlatmayan sanat eserleri de vardır. Öte yandan sanat bu işlevlerin hepsini yerine getirmeyi başarabilir de... Yani bir öykü anlatabilir, bilim ve felsefeden farklı olsa da bilgi verebilir, insan ruhu üzerinde sağaltıcı etki sağlayabilir ve haz duygusu uyandırabilir. Fakat bunların hiç biri sanatın öncelikli işlevi değildir. Başka deyişle, yukarıdaki işlevlerin tümü sanatın ikincil işlevleridir.

Hem teknik olarak hem de metniyle, müzikleriyle, estetik açıdan yetkin görüntüleriyle bir televizyon reklam filminin sanat olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini tartışınız.



SIRA SİZDE

2

Sanatın öncelikli işlevi, insanı anlamak ve anlatmaya çalışmaktır. Sanatın öncelikli işlevi, dünyayı, yaşamı, insanı ve insan yaşamını yeni bir açıdan görme, idrak etme, yorumlama ve değerlendirme biçimi sunmasıdır da denebilir. Ülkemizin değerli düşünürlerinden biri olan Nermi Uygur (1925-2005)'un deyişiyle "Sanat, insana kendisini öğretendir." ya da ünlü Fransız filozof ve sanatçı Jean Paul Sartre (1905-1980)'ın deyişiyle "Sanat, dünyayı, özellikle de insanı öteki insanlara gösterendir." Dil içindeki her dil (beden dili, kimya-matematik dili, spor dili vb.) belli bir "bilgi" alanını bulgular, betimlerken sanatın dili de sürekli değişen "insanlık durumu"nu dile getirir. "İnsanla ilişkisi dışında bir dünya bilmiyoruz; bu ilişkinin izinlen başka bir şey olan bir sanat da istemiyoruz." diyen Goethe'nin dile getirmek istediği şey de aynı "insanlık durumu"dur. Öte yandan insanın durumu, insanlık durumu sürekli değişim hâlinde olduğu içindir ki sanatın da kendisiyle hep aynı kalan, hiç değişmeyen bir özü olduğu söylenemez. Goethe (1749-1832)'nin "Sanat-

Sanatın öncelikli işlevi, insanı anlamak ve anlatmaya çalışmaktır. Sanatın öncelikli işlevi, dünyayı, yaşamı, insanı ve insan yaşamını yeni bir açıdan görme, idrak etme, yorumlama ve değerlendirme biçimi sunmasıdır da denebilir.

ta da hayatta olduğu gibi oluşumu bitmiş bir şey yaşamaz, hareket hâlinde, sürekli oluşum hâlinde bir sonsuzluk vardır.” derken dile getirdiği şeyin bu sürekli değişim olduğu söylenebilir.

K İ T A P



Sanatın işlevine ilişkin daha kapsamlı bilgiyi, Nermi Uygur’un “İnsan Açısından Edebiyat” (YKY Yayınları, İstanbul, 1999.) adlı kitabından edinebilirsiniz.

Burada aklımıza şöyle bir soru gelebilir: Bilim ve felsefe de insanı, yaşamı anlamaya, açıklamaya çalışmıyor mu? Hiç kuşkusuz bilim ve felsefe de yaşamı, insanı anlamak, açıklamak için uğraş veriyor. Ancak felsefeden ve bilimden farklı olarak, insanı bir “bütün” olarak dile getirebilen tek dil, sanatın dilidir.

Felsefede insan ve insana ait anlam dünyası ancak kavram olarak, kavram düzeyinde yer alır. Sanattan farklı olarak bilim de mevcut nesnenin sınırlandırılmış belirli bir alanını kendisine nesne yapar. Fizik mevcut nesnenin fiziksel yönüyle, kimya kimyasıyla ilgilenir. Sosyoloji, insanı toplumsal bir varlık olarak ele alır ve inceler. Psikoloji, insan davranışları ve bu davranışın ardındaki psikik süreçlerle kendini sınırlar. Sanatçı ise mevcut nesnenin şu ya da bu bölümünün sınırları içinde kalmak zorunda değildir. Sanatçı kendisine konu olarak neyi seçerse seçsin (canlı ya da cansız doğa), odağa insanı, insanın anlam dünyasını alır, insan ile arada bir bağ kurar ve bir yaşantıya ya da yaşantı olanağına işaret eder, onu gösterir, duyumsatır. Örneğin bir martıyı anlatırken ya da resmederken, insanın özgürlüğüne ilişkin yaşantı olanağını gösterir. Franz Kafka (1883-1924)’nın “Dönüşüm” adlı eserinde olduğu gibi insanın bir böceğe dönüşmesini anlatırken yaşantı olarak sunduğu şey, insanın kendisine ve çevresine yabancılaşması sorunudur.

Ayrıca sanatçı zaman ve mekânda gerçekleşmesi olanaksız olanı da araç olarak kullanabilir. Bilim, insanın evrimsel gelişiminde böceğe dönüşeceğini söyleyemez. Bilim adamı nesnesiyle bağ kurarken, onun bu etkinliğinin odağında insana ilişkin yaşantı olanakları yer almaz.

Sanatın ve bilimin gerçeklikteki mevcut nesne ile kurduğu bağ da farklıdır. Bilim adamı mevcut nesne ile arasında bağ kurup onu kendi zihinsel nesnesine dönüştürürken nesneyi ne ise o olarak algılayıp kavramaya çalışır. Nesneyi ne ise o olarak algılayıp kavramasını engelleyecek şeyleri ise (inanç, kanı, kişisel tutum, kimi özel istekleri vb.) parantez içine alması ya da dışarıda bırakması gerekir. Sanatçının ise mevcut nesnesine yaklaşımı ve onu kendi zihinsel nesnesine dönüştürmesi öznel dünyasından (yani dünya görüşü, yaşamı ve insanı algılayışı, anlamlandırışı vb.) ayrı düşünülemez. Sanatçı için mevcut nesne “ne ise o” değil, bir olanaktır.

SANAT ESERİNİN BELİRLEYİCİ NİTELİKLERİ



Sanat eserinin belirleyici niteliklerini sıralayabilmek.

“İnsan, kimse inemedi senin uçurumuna.” diyen Fransız şair Charles Baudelaire (1821-1867)’in de duyurduğu gibi sanatın işlevini yerine getirebilmesi, yani insanı anlayıp, anlatabilmesi; yaşama ve insana ilişkin yeni bir bakış açısı sunabilmesi çok zorlu bir uğraşı gerektirir. Bu uğraşla birlikte ve bu çabanın sonucunda ortaya çıkan sanat eserinin söz konusu işlevi yerine getirebilmesi için taşıması gereken bazı temel nitelikler vardır. Bu nitelikler, o sanat eserinin öncelikle bir estetik yaşan-

tı sunabilmesi, bir iletisinin olması, çokanlamlılığı, kurmaca olması (yapıntı, fiction), biricikliği (unique) ve organik bütünlük taşıması olarak sıralanabilir.

Estetik Yaşantı

Her sanat eseri aynı zamanda bir estetik nesnedir. Eğer karşımızdaki nesne bir sanat eseri ise bizde öncelikle bir estetik yaşantı ya da haz, ardından da bir estetik kaygı uyandıracaktır. Sanat eserleri karşımıza öncelikle biçim (form) ve biçem (üslup) olarak çıkan nesnelerdir. Bu nedenledir ki, sanatın dili de öncelikle biçimlerin ve biçemlerin dilidir. Öte yandan sanatın alanı “güzel”in, güzelliğin, kısaca estetiğin alanı olduğu içindir ki, sanat eserinin söz konusu biçimi ve biçemi de estetik olmak zorundadır. Resim, müzik, sinema, tiyatro, edebiyat, mimari vb. her sanat dalı kullandığı gerci (ses, renk, görüntü, sözcük vb.) kendine özgü estetik yetkinliğe ulaştırmakla sorumludur.

Her sanat eseri, o eseri alımlayanda (okur, dinleyici, izleyici vb.) bir estetik yaşantı uyandırmak zorundadır. Ancak burada dikkat edilmesi ya da bilinmesi gereken önemli bir nokta da tek başına estetiğin bir sanat eserini başarılı ya da değerli kılmaya yeterli olmayabileceğidir. Ünlü Alman sanatçı Bertolt Brecht (1898-1956) de estetiğin tek başına sanat eserinin niteliğini belirlemeye yetmeyeceğini şu sözleriyle vurgular:

“Bir yapıtın estetik değerini saptamaya yönelik ölçütlerin, yerini o yapıtın kullanım değerini saptamaya yönelik ölçütlere bırakması gerekiyor. Yani bir yapıtın biçimi konusunda bir yargıya varırken şu soruyu sormak gerekir: Kime yarayacak bu? İçinde yaşadığımız durum öyle ki, estetik bakımdan parlak bir yapıt düzmece nitelik taşıyıp gerçeği yansıtmayabiliyor. Güzel’e bundan böyle gerçek diye bakmaktan kendimizi alıkoymalıyız, çünkü gerçek olanın güzel olarak algılanabilmesi artık söz konusu değil. Güzel’i düpedüz kuşkuyla karşılamamız gerekiyor.”

Sanatın alanındaki “güzeli kuşkuyla karşılamak” demek, yalnızca biçimsel-biçemsel estetikle yetinmeyip, o estetiğin ardındaki anlamı da sorgulamak demektir. Sanatın dilinde nasıl anlatıldığı kadar ne anlatıldığı, ne söylendiği de önemlidir. Başka bir deyişle, her sanat eserinin bir iletisi olması gerekir.

Sinema estetiğinin gereklerini kusursuz olarak yerine getiren her film sizce sanat eseri olarak adlandırılabilir mi? Tartışınız.



SIRA SİZDE

İleti

Fransız filozof ve sanatçı Jean Paul Sartre (1905-1980) “Edebiyat Nedir?” adlı kitabında yalnızca edebiyatın ne olduğunu sorgulamakla kalmaz, daha genel olarak sanatın da ne olduğunu ya da olması gerektiğini sorgular. Sartre’a göre sanatçı belli bir konuyu anlatmayı seçtiği için değil, anlatmayı seçtiği konuyu belli bir biçimde anlattığı, anlatabildiği için sanatçı sıfatını hak eder. Ancak bu durum sanatçının anlatmayı seçtiği konunun, dolayısıyla eserinin içeriğinin önemsiz ya da boş olmasını da gerektirmez. Sartre bu konuya örnek olarak, savaş yıllarında insanların ağzından bir tek adres ya da telefon numarası alabilmek için esirlere yapılan işkenceleri bize hatırlatır. Ne söylendiği, ne anlatıldığı önemlidir. Sanatçı, sanatçı olmasının yanı sıra “aydın” kimliğiyle, nasıl anlattığı kadar ne anlattığından da sorumludur, sorumluluk duyacak bilince sahip olmalıdır. Sanatın dilinin öncelikle biçimlerin dili olması hiçbir şekilde biçimin ardında ya da içinde düşünce olmadığı, olma-

ması gerektiği anlamına gelmez. Nasıl ki, hiçbir şey söylemeyen bir dil, dil olarak görülemez ise yalnızca biçimlerden oluşan bir sanat dili de düşünülemez.

K İ T A P



Sanatın işlevine ilişkin daha ayrıntılı bilgiyi Jean Paul Sartre'ın "Edebiyat Nedir?" (Can Yayınları, İstanbul, 2003) adlı kitabında bulabilirsiniz.

Sanat eseri ile anlatılmak istenen o eserin iletisi ya da iletileri olarak adlandırılır. Ancak eser ile verilmek istenen ileti doğrudan veya çok fazla öne çıkacak şekilde verilirse ortaya sanat değil propaganda çıkma tehlikesi her zaman vardır ve sanatçı bu tehlikenin farkında olmalıdır. Sanatın dili doğrudan değil dolaylı bir dildir; ima eder ve sezdirir. Eğer sanatçı söylemek istediğini doğrudan söylerse ortaya tarih, psikoloji, sosyoloji vb. çıkar fakat sanat eseri çıkmaz. Bu nedenledir ki, Karl Marx (1818-1883), sanat eserindeki iletileri bir şiltedeki yaylara benzetir ve ekler "Eğer ileti çok açık olursa bu tıpkı şilteden fırlayan yaylar gibi insanı rahatsız eder." Yahya Kemal'e göre ise şiir, dolayısıyla sanat, düşüncüyü (fikri, iletiyi) duygu haline getirene kadar yoğunlaktır. Başka bir deyişle, bir sanat eserinin iletisi ya da iletileri o esere tamamen yedirilinceye, eserle tamamen kaynaşınca kadar yoğunlmalıdır.

Çokanlamlılık

Bir yolun üzerinde dilenen adamın boynunda "doğuştan kör" yazısı asılıdır. Şair dilenciye para verir ve sorar: "Günde ne kadar kazanıyorsun?" Dilenci "Günde en fazla 10 lira kadar." diye yanıtlar. Bunun üzerine şair eline kalemi alır ve dilencinin boynundaki yazıyı ters çevirerek "Ddoğuştan kör" yazısı yerine "Bahar geliyor ama ben göremeyeceğim." yazar ve dilenciye ne yazdığını söylemez. Yalnızca yazıyı değiştirmemesini, birkaç gün sonra tekrar gelip ne kadar kazandığını soracağını söyler. Dediği gibi birkaç gün sonra gelir ve ne kadar kazandığını sorar. Dilenci eskiye oranla kat kat fazla kazandığını ve yazdığı şey için şaire minnet duyduğunu söyler. "Doğuştan kör" yerine "Bahar geliyor ama ben göremeyeceğim." demek, sanatın dilinde çokanlamlılığın gücüne, etkisine güzel bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Çokanlamlılık, bir gösterenin temel anlamını yitirmeden, çeşitli yollardan, temel anlamıyla mutlaka ilişkisi olan yeni kavramlar anlatır duruma gelmesidir. Bir başka deyişle, birçok gösterilen bir tek gösterene göndermede bulunursa o zaman çokanlamlılık söz konusudur. Örneğin, "ekmek" sözcüğü bir gösterendir. "Bir ekmek al da gel." cümlesi içinde bu gösterenin belirli ve tek bir anlamı vardır: Bak-kalda ya da fırında satılan ekmek. Aynı gösteren, yani ekmek sözcüğü bir şiirin içinde şu şekilde geçebilir:

"Babamdı, sakahydı babamın / Bir akşam göle batırdı / Çıkmamak üzere bir daha / Hepsı de ekmek kokardı / Sayısı unutulmuş parmaklarının."

Bu dizeler içindeki ekmek sözcüğü temel anlamını yitirmeden, yani bildiğimiz ekmek anlamını yitirmeden bir başka anlam daha kazanmıştır ki, o anlam da "emek" ile, babanın emeği ile ilişkilidir.

Bir sanat eserinin iletisi ve çokanlamlılığı üzerine, Onat Kutlar'ın, Ara Güler fotoğrafı üzerine yazdığı bir deneme yazısından yapacağımız kısa alıntı, aydınlatıcı olabilir. Şöyle diyor bu yazısında Onat Kutlar:

Çokanlamlılık: Bir gösterenin temel anlamını yitirmeden, çeşitli yollardan, temel anlamıyla mutlaka ilişkisi olan yeni kavramlar anlatır duruma gelmesidir. Birçok gösterilen bir tek gösterene göndermede bulunursa o zaman çokanlamlılık söz konusudur.

“Ünlü Rus yazarı ve sinema yönetmeni Vasili Şuşkin baklı: “Hiçbir yazarın bayağı gücü, gerçekliğin bayağı gücüne ulaşamaz”. Ara’nın 1950’lerde çektiği “Eminönü Yağ İskelesinde İşçiler” fotoğrafı yirmi yıldır her çalıştığım ofiste, başucumda asılı durur. Yirmi yıldır her fırsatta yeniden okurum bu fotoğraf başyapıtını.

O fotoğraf bitmez, tükenmez.

O tek fotoğrafta binlerce cilt “Gazap Üzümleri” ya da “Bereketli Topraklar Üzerinde” okumuş gibi olurum. Yalnızca ben değil, odama gelenler de önce bir an takılır, sonra dalar giderler gerçekliğin uçsuz bucaksız gizlerine.

Çünkü gerçeklik tükenmez.

Ve Ara Güler’in fotoğrafları gerçeğin kendisidir.”

Resim 1.1



Ara Güler.
“Eminönü Yağ
İskelesinde İşçiler”.

Kurmaca (Yapıntı, Fiction)

Sanat eserlerinin en temel niteliklerinden birisi de kurmaca olmalarıdır. Günlük konuşmalarda kimi zaman “Bu dediğin ancak romanlarda olur.” gibi bir ifadeyle karşılaşırız. Çoğu zaman küçültücü bir anlam taşıyan bu ifade denilen o şey her ne ise onun gerçek olamayacağını belirtmesinin yanı sıra, romanların “uyduruk” şeyler olduğunu da imler. Romanın, dolayısıyla sanat eserinin “uydurma” olduğu doğrudur ancak “uyduruk” değildir. Sanatın uydurma olması onun kurmaca olmasıyla eş anlamlıdır. Ancak sanatın uydurma ya da kurmaca olması demek sanat eserinin gerçeklikle, hakikatle hiçbir ilişkisi yoktur demek değildir. Tam tersine sanat eserinin kurmaca olan dünyası, içinde bulunduğu çağın, toplumun hakikatiyle, gerçeği ile yoğrulmuş bir dünyadır. Sanat, kurmaca olma niteliğiyle “var olan” ile yetinmeyen, “olabilecek” olan bir dünyayı dile getirir. Olan ile yetinmeyip olabilecek olanı düşlemek aynı zamanda insana daha yaraşır, daha güzel, daha adaletli, daha erdemli bir dünyanın yol göstericisi de olabilir. Dolayısıyla, insan belki de yalnızca ve yalnızca sanatın alanında, sanatın kurmaca dünyasında daha güzel bir yaşamı dile getirebilir ve ola ki dile getirdiği bu dünya gerçek dünyadaki çirkinliklerin, haksızlıkların bir nebze de olsa azaltılmasını sağlayabilir.

Kurmacanın neden önemli olduğuna ilişkin olarak John Berger (1926-...)’dan yapacağımız bir alıntı yol gösterici olacaktır:

“İkimiz de öykü anlatıcılarıyız. Sırtüstü uzanmış gece göğüne bakıyoruz. Öykülerin başladığı yerdir burası. Böylesi gecelerde, böylesi bir yıldız bolluğunun desteğiyle başlar öyküler. Yıldız kümelerini ilk keşfedip, onlara ad veren öykücülerdi. Bir avuç yıldız arasına düşsel bir çizgi çekince birer kimlik ve imge kazanıyordu yıldızlar. Çizgi üzerindeki yıldızlar bir anlatı çizgisi üzerine sıralanan olaylar gibiydi. Yıldızların küme oluşturduğunu düşlemek kuşkusuz ne yıldızları ne de onları çevreleyen kara boşluğu değiştirdi. Değiştirdiği şey insanların geceleyin göğü okuma biçimiydi.”

Yıldızların küme oluşturduğunu hayal etmek, aralarına yine hayal ürünü olan çizgiler çekerek bu kümeleri adlandırmak ilk bakışta gerçeğe nüfuz etmeyen, gerçeği değiştirmeyen şeyler olarak görülebilir. Oysa düşlemek, kurmaca bir dünya yaratmak gerçeğe, gökyüzüne bakan gözün değişmesidir. İnsan ancak gökyüzüne, gerçeğe bakan gözü değiştiği zaman aya ulaşmayı da arzular, hayal eder. Nihayetinde, düşlediğini gerçeğe dönüştürmeyi, aya ulaşmayı da başarır. Ona bu gücü veren sanatın kurmaca olma niteliğidir. Bu nedendir ki, sanat, söylenmiş en güzel ve en doğru yalan olarak da adlandırılır.

Biriciklik (Unique) ve Organik Bütünlük

Sanat eserlerinin temel niteliklerinden bir başkası da her eserin tek, özgün, biricik olması ve sanatçısının adıyla anılmasıdır. Felsefede ya da bilimde ilerleme söz konusu iken sanatta benzer bir ilerlemeden söz edilemez. Söz gelimi, Newton yerçekimi kanununu bulmamış olsaydı bir başka bilim adamı bu kanunu bulacaktı. Oysa Dostoyevski “Karamazof Kardeşler”i yazmamış olsaydı bir başkası aynı romanı yazacaktı diyemeyiz. Benzer şekilde, bugünün yazarlarının bir Homeros’tan ya da Tolstoy’dan daha iyi ya da daha kötü olduklarını söylememiz de mümkün değil...

Sanat eserinin tekliği, özgünlüğü, biricikliğine ilişkin olarak bilinmesi gereken bir başka şey de, eserin baskı tekniğiyle çoğaltılmasının o eserin biricik olma özelliğini bozmayacağıdır.

Lev N. Tolstoy’un “Savaş ve Barış”ı kaçınıcı baskıyı yaparsa yapsın, ortada bir tek, özgün “Savaş ve Barış” romanı vardır. Benzer şekilde Leonardo da Vinci’nin “Mona Lisa” tablosunun reproduksiyonları bu tablonun tek, biricik olma niteliğini bozamaz.

Sanat eserleri biricik, tek, özgün olduğu gibi organik bir bütünlük de taşırlar. Organik bütünlük demek eserin bir başı ve sonu olması demek değildir. **Organik bütünlük**, o eseri oluşturan tüm öğelerin kendi arasında bir uyum, denge içinde olmaları anlamını taşır. Ayrıca sanat eserinin bütünlüğü her zaman kendisini oluşturan, bu bütünü oluşturan öğelerin yalın bir toplamından ya da birleşiminden daha fazlasını, daha fazla bir anlamı ifade eder. Sanat eserinde, söz konusu organik bütünlük iki satırda, iki dizede de kurulabilir, üç bin beş yüz sayfada da... Başka bir deyişle, eserin bütünlüğü bir nicelik değil nitelik sorunudur.

Bir sanat eserinin baskı yoluyla ya da teknolojinin olanaklarıyla çoğaltılması o sanat eserinin biricikliğini, tekliğini, özgünlüğünü bozmaz ya da yok etmez.

Organik Bütünlük: Sanat eserini oluşturan tüm öğelerin kendi arasında bir uyum, denge içinde olmaları demektir.

SANATIN TÜRLERİ VE GÖRSEL SANATLAR



Sanatın türlerini sınıflandırabilecek ve görsel sanatları tanımlayabileceksiniz.

Sanatın türlerine ilişkin farklı sınıflandırmalar yapmak olanaklıdır. Klasik olarak nitelendirilebileceğimiz sınıflandırmaya göre sanat türleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Müzik 2. Edebiyat 3. Tiyatro 4. Dans 5. Heykel-Resim 6. Mimarlık 7. Sinema

Sanatın türlerine göre sınıflandırılmasında hangi sanat dalının hangi malzemeyi kullandığı kadar, kullandığı malzeme ile kendini ifade edişi, yaratıcılık da belirleyici olmuştur. Bu nedenle sanat, öncelikle genel olarak iki büyük gruba ayrılmıştır: Pratik Sanatlar (Endüstriyel Sanatlar-Zanaat) ve Güzel Sanatlar. Güzel Sanatlar ise her sanat dalının taşıdığı niteliğine göre kendi içinde gruplandırılmıştır ve şu şekilde sınıflandırılabilir:

- **Yüzey Sanatları:** Tüm ikiboyutlu sanat çalışmaları, yani bir eni ve bir boyu olan kâğıt veya tuval üzerine, bir duvar ya da kumaş üzerine uygulanan sanatlardır: Resim ve türleri (yağlı boya, sulu boya, baskı sanatları, afiş, grafik çizimler), duvar resmi, minyatür, karikatür, fotoğraf, batik, süsleme vb.
- **Hacim Sanatları:** üçboyutlu sanat çalışmalarıdır; heykel, seramik, anıtlar gibi.
- **Mekân Sanatları:** İç ya da dış mekânı içine alan ya da düzenleyen sanat dallarıdır. En başta mimari olmak üzere (bahçe mimarisi, peyzaj mimarisi), çevre düzenlemesi gibi mekâna ilişkin tüm tasarım çalışmalarını içerir.
- **Dil Sanatları:** Edebiyat ve yazı türlerini kapsayan sanatlardır: Roman, hikâye, şiir, deneme, tiyatro metni, film senaryosu gibi.
- **Ses Sanatları:** Müzik ve bütün türlerini kapsayan sanatlardır : Halk müzikleri, klâsik müzikler gibi.
- **Hareket Sanatları:** İnsanın, bedeniyle anlatım gücü kazandırdığı sanatlardır: Bale, dans türleri, halk dansları, pandomim gibi.
- **Dramatik Sanatlar:** İnsanın, eyleme dönüşmüş ifadelerle kendini veya bir olayı, bir olguyu anlattığı sanatlardır: Tiyatro, opera, müzikal oyun, kukla gibi sahne sanatları, sinema, gölge oyunu gibi türleri de buna örnek olarak gösterebiliriz.

Güzel Sanatların geleneksel sınıflandırılmasında ölçüt genellikle hitap edilen duyu organıdır. Buna göre fonetik sanatlar müzik türleri ile edebiyatı; ritmik sanatlar ise hem görme hem de hareketle ilgili olan sinema, opera gibi sanatları kapsamaktadır. Geleneksel sınıflandırmada görsel sanatlar resim, heykel, mimari gibi göze ve görmeye dayanan tüm sanat türlerini kapsar. Görsel sanatlar plastik sanatlar olarak adlandırılan sanat dallarının tümünü içerir. **Plastik sanatlar**, kalıplanabilen veya şekil verilebilen (plastik niteliğe sahip) boya, kil, alçı gibi malzemelerin uygulanmasıyla oluşturulan, resim, heykel, özgün baskı, seramik, çizim vb. sanatların tümüne verilen genel addır. Plastik sanatlar maddeye biçim verilerek yapılan sanatlardır ve görsel olarak algılandıkları için görsel sanatlar olarak da tanımlanırlar. Görsel sanatların hangi dalı olursa olsun hepsinin ortak, temel niteliği bir sonraki ünitemizin de konusu olan görsel algıya dayanmaları ve görsel estetik öğeleri içermeleridir.

Plastik Sanatlar:

Kalıplanabilen veya şekil verilebilen (plastik niteliğe sahip) boya, kil, alçı gibi malzemelerin uygulanmasıyla oluşturulan, resim, heykel, özgün baskı, seramik, çizim vb. sanatların tümüne verilen genel addır. Plastik sanatlar maddeye biçim verilerek yapılan sanatlardır ve görsel olarak algılandıkları için görsel sanatlar olarak da tanımlanırlar.

Sanat, 19. yüzyıla kadar “Güzel Sanatlar” kavramı altında toplanmış ve ağırlıklı olarak resim, heykel, mimariyle ilgili olarak tanımlanmıştır. Görsel sanatlar kavramı ise ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşanan hızlı toplumsal değişimle birlikte sanatın alanına girmeye başlamıştır. Sanayi devriminin ardından yaşanan teknolojik gelişimle birlikte endüstri sanatlarının ortaya çıkması, güzel sanatları yalnızca toplumun seçkin bir sınıfına yönelik olmaktan çıkartmıştır. Ayrıca yine teknolojideki gelişimle birlikte maddeye biçim veren artık yalnızca “el emeği” değil, makinelerdir. Bu dönemde özellikle fotoğraf makinesinin ve sinematografin icadıyla birlikte sanatın nesnesi, geleneksel güzel sanatlar kavramının dışına çıkmış ve sanata ilişkin kavramlarla birlikte estetik ölçütler de yeniden tanımlanmıştır. Bu süreç içerisinde görsel sanatlar ve görsel sanatlara ilişkin tanımlamalar da ağırlıklı olarak modern estetikle birlikte gelişerek anlam kazanmıştır. Geleneksel estetikten farklı olarak görsel sanatları belirleyen modern estetiğin ayırt edici özellikleri ise özet olarak şöyle sıralanabilir:

- Belirli, değişmez bir sıra izleyen (geçmiş-şimdi-gelecek) nesnel zaman kavramı ve bu nesnel zaman kavramı içinde yer alan metafizik değerler yerini sürekli değişen, öznel, bir anlık zamansal süreçlere bırakmıştır.
- Kutsal ya da mutlak kavramlar göreceli kavramlara dönüşmüş ve toplumsal gerçekçiliğin yanı sıra bireyin gerçeği, öznel gerçekçilik öne çıkmıştır.
- Sanatın ve sanatçının doğaya sadakat kaygısı, doğayı taklit etme çabası yerini sanat aracılığıyla özgün bir dünya kurma arayışına ve yaratıcılığa bırakmıştır.
- Mutlak, soyut, değişmez, ideal estetik anlayışı yerini içinde yaşanan zamanın ve toplumun değişimine bağlı bir estetiğe bırakmıştır. Özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde dinamizmi, makineleşmeyi, değişimi, hızı vurgulayan bir estetik söz konusudur.
- Kurgu, çoğu zaman gözden kaçan, önemsiz ya da ayrıntı gibi görünen olgular arasındaki bağlantıları arama ve yakalama olanağı getirdiği, gerçeğe farklı bakış açıları sunduğu için önem kazanmıştır.
- Bilinç kadar bilinçdışının da, somut gerçeklik kadar düşlerin de sanatın dünyasında çok önemli bir yeri olduğu anlaşılmış, kurmaca kavramı öne çıkmıştır.
- Toplumun geleneksel değerleri, değer yargıları sanat aracılığıyla yeniden sorgulanmış; özgürlük, yabancılaşma, yalnızlık, iletişimsizlik gibi kavramlar tartışmaya açılmıştır.
- Sanat ve sanatçı toplumun değerlerini olduğu kadar kendisini de söz konusu sorgulamanın içine çekerek “Karşı Sanat” (anti- sanat) estetiğini ortaya koymuş; sanatın, sanat eserinin işlevi, anlamı yeniden tanımlanmıştır.
- Modern estetikle birlikte, sanat eserinin alımlayıcısı edilgin bir izleyici olmaktan çıkmış, alımlama sanat eserinin bir parçası olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Başka bir deyişle, alımlayıcı edilgin olmaktan çıkmış ve bir sanat yapıtını en az o yapıtın yaratıcısı, sanatçısı kadar yapıtı okuyan, izleyen, dinleyen vb. de yaratır düşüncesi önem kazanmıştır.

Özet



Estetik kavramını, estetiğin konusunu ve kapsamını tanımlayabilmek ve estetik bakışın anlamını, niteliğini ve gerekliliğini tartışabilmek.

“Güzel nedir?” sorusu “Güzelin özü, anlamı nedir?” olarak anlaşıldığında bir felsefe sorusu olarak karşımıza çıkar. Platon’dan Aristo’ya, Hegel’den Kant’a kadar, felsefe tarihi boyunca bu soruya, yani “Güzel nedir?” sorusuna çeşitli yanıtlar verilmeye çalışılmıştır.

Estetik sözcüğü, Yunanca “aisthanesthai” (duymak, algılamak), “aisthesis” (duygu, duyum) sözcüklerinden gelmektedir. Sözcüğü günümüzdeki anlamıyla ilk kez kullanan ise, Alman filozof Alexander Baumgarten’dır. Estetik aklımızla değil, öncelikle “duyular”ımızla elde ettiğimiz bilginin doğrusunu arar. Dolayısıyla estetik, günlük konuşmalarımızda çirkin sözcüğünün karşısı olarak kullandığımız güzel anlamında değil, duygusal-duygusal bilginin (sensitiv bilgi) alanını araştıran disiplin anlamında kullanılır. Estetik, güzel üzerine düşünme, güzelin bilgisine erişme çabası, uğraşı olarak da tanımlanabilir.

Güzelin sınırları, varsa değişmez olan ölçütleri binlerce yıldan beri araştırılmış, bulunmaya çalışılmıştır. Fakat güzeli belirleyen ölçütlerin içinde yaşanan çağa, zamana, topluma, kültüre vb. göre sürekli değişim içinde olması nedeniyle kesin bir bilgiye, üzerinde herkesin uzlaşacağı bir sonuca ulaşmak da mümkün olmamıştır. Çağdaş estetiğin öncülerinden biri olan Fransız kuramcı Etienne Souriau’nun tanımıyla “Estetik, dönüşlü (reflexive) düşüncenin bir biçimidir. Başka bir deyişle, insan aklının, kendisine bütün tapınakları, katedralleri, sarayları, heykelleri, resimleri, ezgileri, senfonileri ve bütün şiirleri yaratma olanağı veren kendi eylemi üzerinde durup düşünmesidir.” Bu tanım, estetiği, insan aklının kendi sanatçı eylemi üzerinde düşünmesine bağladığına göre, her zaman ve her yer için geçerli olan bir sanattan, dolayısıyla genel geçer, değişmez bir estetikten söz edilemeyeceği de açıktır.

Estetik bakış, en genel tanımıyla güzele, güzelliğe ilişkin bir bakış demektir. Söz konusu bu bakışın temel niteliği yalnızca sanatın ya da felsefenin alanıyla sınırlı olmayan, çok geniş, kapsayıcı bir bakış olmasıdır. Estetiği güncel kılmak, este-

tik ile yaşam arasındaki bağı canlı tutmak ancak böylesine kuşatıcı, kapsamlı bir bakışla sağlanabilir.

İnsan için var olmak yaşamı önce kendimiz, sonra çevremizdeki insanlar ve nihayet tüm bir insanlık için daha anlamlı kılmak ise; estetik bakış ve bu bakışla edinilen bilinç, güzelin, daha güzelin, en güzelin peşinde koşan bakış demektir.



Estetik yaşantı ve estetik kaygı kavramlarını tanımlayabilmek.

Estetik yaşantı, yalnızca sanattan ya da sanat eserlerinden kaynaklanan güzele, güzelliğe ilişkin duyguyu gündelik yaşamdaki diğer duygulardan, beğenilerden, hazlardan ayırmak, ayrı tutmak için kullanılan bir kavramdır.

Estetik yaşantıda duygu, bir başka arzuyu doyurmanın aracı değildir, kendi amacını kendi içinde taşır. Diğer yaşantılardan çıkar ya da yarar düşüncesi gözetmeyen bir yaşantı olmasıyla farklılaşır.

Estetik kaygı ise, bizde estetik yaşantı oluşturan güzele, güzelliğe ilişkin tedirginliğimizi ifade eder. Buradaki kaygı, tedirginlik olumsuz anlamda değil, tam tersine olumlu anlamdadır. Çünkü söz konusu kaygı, sanat eserinden edindiğimiz estetik yaşantının yalnızca duygusal, duygusal düzeyde kalmasına izin vermeyerek “güzel”in düşünce düzeyine yükseltilmesini ve sorgulanmasını gerekli kılar. Bir başka deyişle estetik kaygı, güzele, daha güzele, en güzele ulaşabilmede yaşanan tedirginlik halidir. Bu tanım çerçevesinde, estetik kaygının yalnızca sanatla, sanat eserleriyle olan ilişkilerimizde değil, tüm tutum ve davranışlarımızda daha duyarlı olmamızı sağladığı da söylenebilir. Estetik bakışın ve bu bakışla yalnızca sanatı değil, tüm bir dünyayı, yaşamı ve insanı anlamlandırmanın olmazsa olmaz koşulu, öncelikle estetik yaşantı, sonra da estetik kaygıdır.



Genel anlamda sanat (zanaat) ve bir kavram olarak, özel anlamdaki sanat arasındaki ayrımı saptayabilmek.

Genel anlamda sanat ya da zanaat, bir işi ustası, “ehli” gibi yapma çabası ve bu çaba sonunda da beğeni ile karşılanacak bir ürün verme becerisidir. Zanaat, insanın maddi gereksinimlerini karşılamak için yapılan, öğrenimle birlikte deneyim, beceri ve ustalık gerektiren iş olarak da tanımlanabilir. Bu tanım gereğince, herhangi bir kimse- nin usta işi diye kabul ettiği, ortaya çıkan nesne- nin ya da ürünün de ustanınkine benzediği ve adına sanat dediği her şey sanattır. Genel anlamdaki sanat durağandır, gelişime açık değildir, klişedir, kolay kolay değişmez, çünkü usta değişmez. Esas ilkesi renkler ve zevkler tartışılmazdır. Eleştiri yoktur. Böylece ağırlıklı bir durağanlık taşır. Özel anlamda sanat söz konusu olduğunda, sanat eseri denildiğinde anlaşılan şey bir yaratıcıya (sanatçı) bağlı, onun kendine özgü tekniğini, üslubunu, dünya görüşünü, insan anlayışını imleyen; özgün, tek (biricik) ve yeni bir üründür. Özel anlamda sanatta “usta” diye birisi yoktur, dolayısıyla ustanın yaptığı gibi yapmaya çalışma kaygısı da yoktur. Usta olmadığı için her yapıt yapımcısının (sanatçının) adına bağlı kalır. Genel anlamda sanat, ustanın koyduğu kuralı izlerken, özel anlamda sanat kendi kuralını kendisi koyar. Genel anlamdaki sanatta beceri öncelikli ve önemliyken, özel anlamdaki sanatta önce yaratıcılık ardından teknik beceri sahibi olmak önemlidir. Genel anlamdaki sanatta önemli olan ustayı en iyi şekilde taklit etmek iken, özel anlamda sanatta önemli olan taklitteki başarı değil, tamamen özgün olmak, yeni ve özgün bir eser ortaya koymaktır. Genel anlamdaki sanat ile özel anlamdaki sanat arasındaki bir başka önemli ayrım da genel anlamda sanatın hizmet ya da ticaret amacı gütmesidir. Başka bir deyişle genel anlamda sanat belirli bir talebi karşılamak amacıyla üretilir. Özel anlamda sanat ise talep kaygısıyla üretilmez. Bu ise bizi, talebe göre üretilen sanatta değil, arz yaratabilen sanata götürür.



Sanatın öncelikli işlevini ifade edebilmek.

Sanatın ne olduğu sorusuna, özü nedir sorusuna verilecek yanıt, onun kullanımına, işlevine bakılarak verilebilir. Sanatın tanımı, özü nedir sorusu, böylece sanatın işlevi, işgörüsü nedir sorusuna dönüşür. Sanatın işlevi ya da işlevleri konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Sanatın asıl işlevinin insana haz vermek olduğunu savunanlar olduğu gibi, bilgi vermek, öykü anlatmak ya da insan ruhunu kötü eğilimlerden arındırmak (katharsis) olduğunu savunanlar da vardır. Sanatın öncelikli işlevi, insanı anlamak ve anlatmaya çalışmaktır. Sanatın öncelikli işlevi, dünyayı, yaşamı, insanı ve insan yaşamını yeni bir açıdan görme, idrak etme, yorumlama ve değerlendirme biçimi sunmasıdır da denebilir. Dil içindeki her dil (beden dili, kimya-matematik dili, spor dili vb.) belli bir “bilgi” alanını bulgular, betim- lerken, sanatın dili de sürekli değişen “insanlık durumu”nu dile getirir. Felsefeden ve bilimden farklı olarak, insanı bir “bütün” olarak dile getirebilen tek dil, sanatın dilidir.



Sanat eserinin belirleyici niteliklerini sıralayabilmek.

Bir sanat eserinin işlevini yerine getirebilmesi için taşıması gereken bazı temel nitelikler vardır. Bu nitelikler, o sanat eserinin öncelikle bir estetik yaşantı sunabilmesi, bir iletisinin olması, çokanlamlılığı, kurmaca olması (yapıntı, fiction), biricikliği (unique) ve organik bütünlük taşıması olarak sıralanabilir. Her estetik nesne bir sanat eseri olmayabilir fakat her sanat eseri aynı zamanda bir estetik nesnedir. Eğer karşımızdaki nesne bir sanat eseri ise bizde öncelikle bir estetik yaşantı ya da haz, ardından da bir estetik kaygı uyandıracaktır.

Sanatın dilinin öncelikle biçimlerin dili olması hiçbir şekilde biçimin ardında ya da içinde düşünce olmadığı, olmaması gerektiği anlamına gelmez. Nasıl ki, hiçbir şey söylemeyen bir dil, dil olarak görülemez ise yalnızca biçimlerden oluşan bir sanat dili de düşünülemez. Sanat eseri ile anlatılmak istenen o eserin iletisi ya da iletileri olarak adlandırılır.

Çokanlamlılık, bir gösterenin temel anlamını yitirmeden, çeşitli yollardan, temel anlamıyla mutlaka ilişkisi olan yeni kavramlar anlatır duruma

gelmesidir. Bir başka deyişle, birçok gösterilen bir tek gösterene göndermede bulunursa o zaman çokanlamlılık söz konusudur. Sanattan farklı olarak bilimin ve felsefenin dilinde kavramların, bildirilerin açık olması, nesnelliği zedeleyecek yan anlamların bulunmaması ya da olabildiğince en aza indirilmesi önemliyken, sanatın dilinde bildiri anlamın yalnızca bir parçasıdır ve bu dil düz anlamlardan çok yan anlamlarla, ima ve çağrışımlarla yüklü bir dildir.

Sanat eserlerinin en temel niteliklerinden birisi de kurmaca olmalarıdır. Sanat kurmaca olma niteliğiyle “var olan” ile yetinmeyen, “olabilecek” olan bir dünyayı dile getirir. Olan ile yetinmeyip olabilecek olanı düşlemek aynı zamanda insana daha yaraşır, daha güzel, daha adaletli, daha erdemli bir dünyanın yol göstericisi de olabilir.

Sanat eserlerinin temel niteliklerinden bir başkası da her eserin tek, özgün, biricik olması ve sanatçısının adıyla anılmasıdır. Sanat eserinin tekliği, özgünlüğü, biricikliğine ilişkin olarak bilinmesi gereken önemli şeylerden biri, eserin baskı tekniğiyle çoğaltılmasının o eserin biricik olma özelliğini bozmayacağıdır. Sanat eserleri biricik, tek, özgün olduğu gibi organik bir bütünlük de taşırlar. Organik bütünlük, o eseri oluşturan tüm öğelerin kendi arasında bir uyum, denge içinde olmaları anlamını taşır.



Sanat türlerini sınıflandırabilmek ve görsel sanatları tanımlayabilmek.

Sanatın türlerine ilişkin farklı sınıflandırmalar yapmak olanaklıdır. Klasik olarak nitelendirebileceğimiz sınıflandırmaya göre sanat türleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Müzik 2. Edebiyat 3. Tiyatro 4. Dans 5. Heykel-Resim 6. Mimarlık 7. Sinema

Sanatın türlerine göre sınıflandırılmasında hangi sanat dalının hangi malzemeyi kullandığı kadar, kullandığı malzeme ile kendini ifade edişi, yaratıcılık da belirleyici olmuştur. Bu nedenle sanat, öncelikle genel olarak iki büyük gruba ayrılmıştır: Pratik Sanatlar (Endüstriyel Sanatlar-Zanaat) ve Güzel Sanatlar. Geleneksel sınıflandırmada görsel sanatlar resim, heykel, mimari gibi göze ve görmeye dayanan tüm sanat türlerini kapsar. Görsel sanatlar plastik sanatlar olarak adlandırılan sanat dallarının tümünü içerir. Plastik sanatlar maddeye biçim verilerek yapılan sanatlardır ve görsel olarak algılandıkları için görsel sanatlar olarak da tanımlanırlar. Görsel sanatların hangi dalı olursa olsun hepsinin ortak, temel niteliği görsel algıya dayanmaları ve görsel estetik öğeleri içermeleridir. Sanat, 19. yüzyıla kadar “Güzel Sanatlar” kavramı altında toplanmış ve ağırlıklı olarak resim, heykel, mimariyle ilgili olarak tanımlanmıştır. Görsel sanatlar kavramı ise ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşanan hızlı toplumsal değişimle birlikte sanatın alanına girmeye başlamıştır. Bu süreç içerisinde görsel sanatlar ve görsel sanatlara ilişkin tanımlamalar da ağırlıklı olarak modern estetikle birlikte gelişerek anlam kazanmıştır.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi estetik bilgi ile aynı anlamda kullanılabilir?

- Açık ve seçik bir bilgi.
- Mantıksal çıkarım sonucu elde edilen bilgi.
- Zihinsel bilgi.
- Doğruyu ve yanlışlı ortaya koyan bilgi.
- Duyusal-duygusal bilgi.

2. Aşağıdakilerden hangisi estetik yaşantının niteliklerinden biri **değildir**?

- Estetik yaşantının kaynağı sanat ve sanat eserleri olması.
- Estetik yaşantının doğrudan ve dolaysız bir yaşantı olması.
- Kendi amacını kendi içinde taşıması.
- Estetik yaşantının çıkar ve yarar düşüncesi gözetilen bir yaşantı olması.
- Estetik yaşantı sanatla ve sanat eserleriyle kurulacak iletişimin ilk adımı olması.

3. Aşağıdakilerden hangisi estetik kaygının işlevini belirler?

- İnsanların güzele ulaşmasına ket vurması.
- Sanatçının hayal gücünü köreltmesi.
- İnsanın güzele ulaşmasında pekiştirici olması.
- Kişilik gelişiminde bozukluğa neden olması.
- Estetik yaşantıyı engellemesi.

4. Aşağıdakilerden hangisi çağdaş estetiğin konularından biri **değildir**?

- Tabiattaki güzel ve güzellik
- Sanat eserleri
- Sanatın alanındaki çirkin
- Estetik kaygı
- Duyguların yanı sıra akla, düşünceye yönelen bir olgu olarak sanat ve sanat eserleri

5. Aşağıdakilerden hangisi, genel anlamda sanatın (zanaat) özelliklerinden biri **değildir**?

- Teknik ustalık ve beceri gerektirmesi
- Ustayı en iyi şekilde taklit etmeye çalışması
- Öğrenim ve deneyim gerektirmesi
- Hizmet ya da ticaret amacı gütmesi
- Tek, biricik olması

6. Sanatın **öncelikli** işlevi aşağıdakilerden hangisidir?

- Öykü anlatmaktır.
- Arınma (katharsis) sağlamaktır.
- Bilgi vermektir.
- İnsan ruhunu kötü eğilimlerden uzaklaştırmaktır.
- İnsanı anlamak ve anlatmaya çalışmaktır.

7. Aşağıdakilerden hangisi, sanatın öncelikli işlevini yerine getirebilmesi için bir sanat eserinin taşıması gereken niteliklerden biri **değildir**?

- Nesnellik
- İletisinin olması
- Çokanlamlılık
- Organik bütünlük
- Kurmaca

8. Aşağıdakilerden hangisi bir sanat eserinin niteliklerinden kurmaca içeriğinde yer alır?

- Sanat eserinin uydurma olasılığının olması
- Gerçeklikle bağının olmaması
- Var olanla yetinilmesinin gerekmesi
- Olanla yetinmeyip olabilecek bir dünyayı dile getirmesi
- Toplumsal gerçekçilikten uzaklaşması

9. Aşağıdakilerden hangisi geleneksel estetikten türk olarak modern estetiğin ayırt edici özelliklerinden biri **değildir**?

- Doğaya sadakat kaygısıve gerçekliği taklit etme çabasının olması
- Bilince olduğu kadar bilinçdışına da önem verilmesi
- Öznel zamanın önem kazanması
- Toplumsal gerçeğin yanı sıra bireyin gerçeğiyle de ilgilenmesi
- Mutlak, ideal estetik anlayışına karşı çıkması.

10. Aşağıdakilerden hangisi zanaattan farklı olarak, özel anlamda sanatın özelliklerinden biri **değildir**?

- Özgün olması
- Yeni olması
- Talebe göre üretilmesi
- Tek (biricik) olması
- Kendi kuralını kendisinin belirlemesi

Yaşamın İçinden

“

Memleketimden heykel manzara-ları

Savaş ÖZBEY

“Attalos sapık mı, değil mi? Heykeli dikilirse Anta-ly’a’nın delikanlı-lığına bir halel ge-lir mi, gelmez mi? Anadan üryan mı iyidir, yoksa mü-nasip bir tesettür gerekir mi? Bu so-ruların cevapları tartışılacaktır, son Antalya örne-ği de gösteriyor ki



Türkiye’nin her zaman bir heykel meselesi var.

Neredeyse dikilen her heykele bir muhalefet yapan çı- kıyor. Kimi kuşun poposuna takarken, kimi bıyığa, ki- mi çıplak memelere, kimi atın testislerinin boyutuna ta- kılıyor. Bu yüzden belediye başkanları kapışıyor, za- man zaman cumhurbaşkanları devreye giriyor. Davalar açılıyor, tazminatlar ödeniyor, heykeller kaldırılıyor, tekrar konuyor. Haliyle mizaha da bol bol malzeme su- nuyor heykel tartışmaları...”

Yukarıdaki haber de göstermektedir ki, sanata sanat dı- şı ölçütlerle yaklaşmak bir çıkmazdır ve bu durum an- cak mizaha konu olabilir. Olması gereken ya da bekle- nen ise, yalnızca heykel sanatı için değil, sanatın tüm dallarında eleştirinin, değerlendirmenin sanatın kendi- ne özgü niteliklerinin göz önünde tutularak yapılması- dır. Bu da ancak nitelikli bir sanat eğitimi ile gerçekle- ştirilebilir.

Bu haber, 14 Şubat 2004 tarihli Hürriyet gazetesinin in- ternet sayfasından alınmıştır. Haberin devamını oku- mak için

Kaynak: <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ha-ber.aspx?viewid=370635> adresini kullanabilirsiniz.

Okuma Parçası

“...Ben kendi hesabıma, sanatım olmadan yaşayamam. Ama hiçbir zaman da bu sanatı her şeyin üstünde tut- madım. Tersine, benim için gerekli oluyorsa, hiç kimse- den ayrı bulunmadığımdan ve bana, olduğum gibi, her- kesle eş düzeyde yaşama olanağı verdiğindendir. Be- nim için sanat, kişinin yalnız başına sevinip eğelenebi- leceği bir şey değildir. Ortak sevinç ve üzüntülerin ay- rıcalı bir görünümünü gözler önüne sererek, alabildi- ğince çok sayıda insanı kamçılıyıp coşturma yoludur o. Öyleyse sanatçıyı kendi yalnızlığına çekilmemeye zor- lar; onu en önemsiz ve en evrensel gerçeğin buyruğu- na verir. Ve çok kez, kendisini başkasından ayrı buldu- ğu için sanatçı olma yazgısını seçen kişi, sanatını ve başkalarından ayrı olan yanını, ancak herkesle benzer- liğini itiraf etmekle, besleyip geliştirebileceğini anla- maktaki gecikmez. Sanatçı, kendisiyle başkaları arasında- ki bu sonu gelmez gidiş gelişlerde, yüz çevirmediği gü- zellikle, kopamadığı toplum arasındaki o yolun ortası- na yetişir, kendini kurar. Bundan dolayıdır ki gerçek sanatçılar hiçbir şeyi küçümsemez; yargı yürütmekten çok anlamaya çalışırlar. Sanatçıların eski günlerdeki o rahatlıklarının özlemini çekmelerini anlıyorum. Deği- şim, birdenbire ve biraz sert oldu. Tarih sirkinde hem aslan hem kurban oldu hep kuşkusuz. Kurban, sonsuz- luk avuntularıyla güç buluyordu; aslan, tarihin o pek kanlı besiniyle. Ama şimdiye dek sanatçı, seyircilerin oturduğu yerde bulunuyordu hep. Hiç için, kendisi için söylüyordu türküsünü, ya da, olsa olsa, kurbanı yürek- lendirmek, aslanı da iştahıyla biraz keyiflendirmek için. Şimdiyse, tersine, sirkin ortasındadır sanatçı. ...Bizden önce gelen sanatçıların bütün kaygı ve kuşkusu, kendi yetenekleri üzerinde toplanıyordu. Günümüz sanatçı- larının kilerse, sanatlarının gerekliliği üzerinde, dolayısı- la, kendi varlıkları üzerinde toplanmaktadır.

... Günümüzde en çok bühtana uğrayan değer, özgür- lük değeridir. ...İnsanları yalnızlıktan kurtarabilecek olan, yalnız ve yalnız özgürlüktür; kulluk ise, bir yalnız- lıklar kalabalığı üzerinde dolaşp durur hep. ...Her bü- yük yapıt insanlığın yüzünü daha bir zenginleştirir, da- ha bir güzelleştirir; bütün gizi de buradadır işte.

Albert Camus (Çeviren: Tahsin Saraç)

Bu metin, Albert Camus’nun, 10 Aralık 1957’de kendi- ne verilen Nobel Ödülü sonrasında yaptığı ve “İsveç Söylevi” olarak da adlandırılan konuşma metninden alınmıştır.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. e Yanıtınız yanlış ise “Estetiğin Tanımı ve Kapsamı” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. d Yanıtınız yanlış ise “Estetik Yaşantı” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. c Yanıtınız yanlış ise “Estetik Kaygı” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. a Yanıtınız yanlış ise “Estetiğin Tanımı ve Kapsamı” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. e Yanıtınız yanlış ise “Zanaat ve Sanat” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. e Yanıtınız yanlış ise “Sanatın İşlevi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. a Yanıtınız yanlış ise “Sanat Eserinin Belirleyici Nitelikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. d Yanıtınız yanlış ise “Sanat Eserinin Belirleyici Nitelikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. a Yanıtınız yanlış ise “Sanatın Türleri ve Görsel Sanatlar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. c Yanıtınız yanlış ise “Zanaat ve Sanat” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Genel anlamda sanat ya da zanaat beceri isteyen ve ustalıklı, iyi yapılan her iş için kullanılabilir. Dövüş sanatı, yemek yapma sanatı ya da askerlik sanatı gibi. Hacıvat ve Karagöz, telkari (gümüş işlemeciliği), çömlekçilik, halıcılık vb. geleneksel, yöresel olan sanatlar da genel anlamda sanata örnek olarak verilebilirler. Özel anlamda sanat denildiğinde ise yalnızca sanatçısının adıyla anılan; tek, özgün ve yeni olan yapıtlar anlaşılır. Sait Faik’in öyküleri, Ara Güler’in fotoğrafları, Ömer Kavur’un filmleri, Pablo Picasso’nun resimleri, Auguste Rodin’in heykelleri gibi.

Sıra Sizde 2

Söz konusu reklam filmi genel anlamda sanat olarak kabul edilebilir. Özel anlamda sanat olarak değerlendirilemez çünkü reklam filminin amacı bir ürünü ya da hizmeti pazarlamak ya da satmaktır. Oysa sanatın, özel anlamda sanatın en temel niteliklerinden birisi yarar ya da çıkar amacı gütmemesi, kendi amacını kendi içinde taşımasıdır.

Sıra Sizde 3

Bir film sinema sanatının ve film estetiğinin gereklerini tam olarak yerine getirirse de eğer o film faşizmi ya da cinayeti yücelten, öven bir nitelik taşıyorsa sanat eseri olarak kabul edilemez çünkü sanatın alanındaki estetik ancak ve ancak insandan, insana ilişkin evrensel değerlerden yana bir estetik ise değerli olabilir. Nihayetinde, dünden bugüne kalan ve geleceğe de kalmayı başarak olan sanat eserlerinin hepsinde insandan yana olan bir estetik vardır.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Bolla, Peter. (2006). **Sanat ve Estetik**. Çev. Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bozkurt, Nejat. (1995). **Sanat ve Estetik Kuramları**. (2. baskı) Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Brecht, Bertolt. (1997). **Sanat Üzerine Yazılar**. Çev. Kamuran Şipal. Cem Yayınevi, İstanbul.
- Cemal, Ahmet. (2000). **Sanat Üzerine Denemeler**. Can Yayınları, İstanbul.
- Doğan, H. Mehmet. (2001). **Estetik** (2. baskı) Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- Erinç, M. Sıtkı. (1998). **Sanatın Boyutları**. Çınar Yayınları, İstanbul.
- Erinç, M. Sıtkı. (1998). **Sanat Psikolojisine Giriş**. Ayraç Yayınevi, Ankara.
- Gombrich, H. E. (2004). **Sanatın Öyküsü**. Çev. Erol Ömer Erduran. Remzi Yayınevi, İstanbul.
- Geiger, Moritz. (1985). **Estetik Anlayış**. Çev. Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Kuçuradi, İonna. (1997). **Sanata Felsefeyle Bakmak**. Ayraç Yayınevi, Ankara.
- Moran, Berna. (1991). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. 8. Baskı. Cem Yayınevi, İstanbul.
- Shiner, Larry. (2004). **Sanatın İcadı**. Çev. İsmail Türkmen. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Uygur, Nermi. (1985). **İnsan Açısından Edebiyat**. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Timuçin, Afşar. (1998). **Estetik**. (3. basım) İnsancıl Yayınları, İstanbul.
- Townsend, Dobney. (2002). **Estetiğe Giriş**. Çev. Sabri Büyükdüvenci, İmge Kitabevi, Ankara.
- Yetişkin, Hülya. (1991). **Estetiğin ABC’si**. Simavi Yayınları, İstanbul.
- Yenişehirlioğlu, Ş., Yenişehirlioğlu F., Erinç, M.S. (1993). **Sanata Giriş ve Estetik**. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.

2

Amaçlarımız

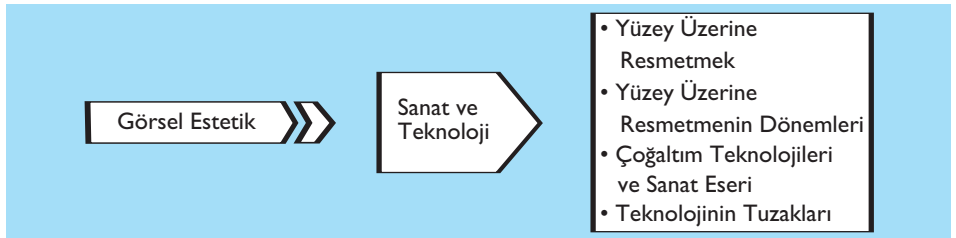
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Tarihsel bir süreç içinde yüzey üzerine resmetmeyi açıklayabilecek,
- Yüzey üzerine resmetmenin insanlık tarihi içindeki farklı dönemlerini ayırt edebilecek,
- Çoğaltım teknolojilerinin öğelerini ve resmetme tekniklerinin çoğaltım teknolojileri olarak kullanılmasını açıklayabilecek,
- Teknolojinin ortaya çıkardığı tuzakları sınıflayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Resmetmek
- Çoğaltım Teknolojisi
- Ortam
- Yeniden-üretim
- Sanayi Devrimi
- Biriciklik
- Görüntü
- Sanatın Ortamı
- Video
- Karma Ortam

İçerik Haritası



Sanat ve Teknoloji

YÜZEY ÜZERİNE RESMETME



Tarihsel bir süreç içinde yüzey üzerine resmetmeyi açıklayabilmek.

Doğaya çıkıp çevremize baktığımızda, doğal süreçler sonucunda ortaya çıkan birçok nesne görebiliriz. Arıların yaptığı petekler, örümcek ağları, kuruyan bir çamurun oluşturduğu doku, ağaçların yüzeyleri, sarkıtlar ve dikitler vb. nice nesneleri sıralamak mümkündür. Bu nesnelerin hepsi bir anlamda güzeldir. Peki, bunları sanat eseri olarak kabul edebilir miyiz? Tabi ki hayır. Bir nesnenin sanat eseri olarak doğal nesnelerden en önemli farkı yaratıcı bir insan etkinliği sonucunda ortaya çıkmış olmasıdır. Yaratıcı bir insanın sanat eseri ortaya çıkarması sanatçı kişiliğiyle ilgili beceri ve bilgi birikimiyle birlikte sanat nesnesinin üretim süreciyle de ilgilidir.

Sanat eserleri çeşitli malzemeler kullanılarak yapılır. Sanatçı denildiğinde, bir anlamda, çeşitli malzemeleri farklı şekilde kullanarak sanat eseri üreten yaratıcı kişi anlaşılır. Örneğin resim sanatı, boya, fırça, tuval; heykel sanatı, taş, yontma bıçakları; baskı sanatı, baskı makineleri; fotoğraf sanatı, fotoğraf makinesi, karanlık oda araçları kullanılarak yapılır. Sanata bu yönüyle bakıldığında, sanatın bir başka yönüyle yani sanat teknoloji ilişkisiyle karşılaşılır.

Sanat ve teknoloji konusu, görsel sanatların her alanıyla ilgilidir. Teknoloji hem sanat eserinin üretilmesi hem de sergilenmesi sürecinde belirleyici bir olgudur. Bu ünite de sanat ve teknoloji ilişkisini yüzey üzerine yapılan sanatlar açısından ele alacağız.



DİKKAT

İnsanoğlunun yaşamında teknoloji olmasaydı, doğanın coğrafi zorlukları aşılamazdı ve dünyanın birçok yerine ulaşamazdı. Günlük yaşamımızda sıradan olan şeyleri de yapamazdık. Temel ihtiyaçlarımızı karşılayamayacağımız gibi yaşamımızı da sürdüremezdik. İnsan yaşamıyla ilgili olarak teknolojiye karşı olan görüşler vardır. Hatta bazı düşünürler, teknolojiyi insan için hiç de gerekli olmayan şeylerin üretimi olarak görmüşlerdir. İnsanlık tarihi bir yönüyle de teknoloji tarihidir. Daha ilk günden beri, doğada yaşama mücadelesi verirken, farklı ihtiyaçlarını karşılamak için insan teknolojiye yönelmiştir. Yaratıcı insanların çalışmalarıyla insan ihtiyaçlarını karşılamak için çeşitli teknolojiler geliştirilmiştir.



Teknik, denildiğinde sanat dalında kullanılan yöntemler anlaşılmalıdır. Teknoloji ise bir sanat dalı ile ilgili yapım yöntemlerini, kullanılan araç, gereç ve aletleri içeren uygulama bilgisidir. Örneğin; baskı resim, kazıyarak yüzey üzerine yapılan bir resmetme tekniğidir. Yüzey baskısı yapılacak nesneyi resmetmek için kullanılan kesici uçlar ve baskı makinele-ri ise bu resmetme tekniğinin teknolojileridir.

Resim 2.1

Altamira Mağarası Duvar Resimleri. İÖ 30.000

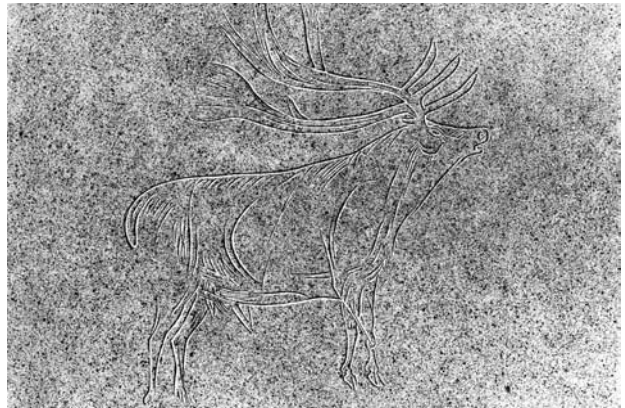
A. Çizerek Resmetmek, insanoglunun belki de ilk kullandığı resmetme tekniğidir. Kireç taşı, odun kömürü vb. malzemelerle nesne yüzey üzerine çizerek resmedilir. Bu örnekte görüldüğü gibi çizgiler yoluyla nesne ortaya çıkar; çizgi, yüzey üzerinde boşlukla doluyu ayıran bir sınır oluşturur. Çizerek resmetme tekniğinde; insan eli ve çizmeyi sağlayan araç kullanılır.



B. Boyayarak Resmetmek, yüzeyi renk veren çeşitli bitkiler ya da bitkilerden, minerallerden elde edilmiş olan maddelerle boyayarak resmi oluşturmaktır. Bu şekilde nesnenin sınırları boya yoluyla ortaya çıkar. Boyayarak resmetme tekniğinde; insan eliyle birlikte boyayı sürmeyi sağlayan fırça benzeri araçlar kullanılır.

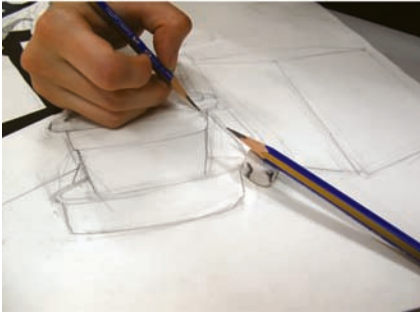


C. Kazıyarak Resmetmek, resmedilecek nesnenin şeklini yüzey üzerine oyararak ya da çıkıntı olarak çıkararak resmi oluşturmaktır. Altamira Mağarası'ndaki bu ilk örnekte, hayvan figürü yüzeyi oyarak elde edilmiştir. Kazıyarak resmetme tekniğinde; insan eliyle birlikte kazımayı sağlayan kesici araçlar kullanılır.



Resim 2.2

*Geleneksel
Resmetme
Teknikleri.*



A. Çizerek Resmetmek, yüzey üzerine çizgi çizerek resmetmek için, kalem ve benzeri araçlar kullanılır. Resim sanatı çizgilendirme isteğiyle başlamıştır. Çizgi bir konuyu en öznlü ve soyut gösterebilmenin yoludur. Çizgi gereğince düzenlendiğinde tema kendiliğinden ortaya çıkar.



B. Boyayarak Resmetmek, boya ve boyayı yüzey üzerine sürebilmek için fırça ya da benzeri araçlar gerekir. Yüzeyi püskürtme araçlarıyla da boyamak mümkündür. Boyayarak resmetmek denildiğinde, renk olgusu ortaya çıkar. Rengin fiziksel, psikolojik ve kültürel özellikleri boyayarak resmetme tekniğiyle ilgili konulardır.



C. Kazıyarak Resmetmek, günümüzün baskı resmidir. Resmedilecek konunun yüzey üzerine kalıbı alınır (bu kalıp kazıyarak, çıkıntı olarak ya da düz yüzey olarak oluşturulabilir) ve bu kalıp resmetmek için kullanılır. Bu teknik aynı zamanda bir çoğaltma tekniğidir. Kalıp alma ve baskı aşamasında makine teknolojisi kullanılır.

Teknolojinin gelişimi bir yönüyle bu teknolojinin bulunmasını sağlayan teknik süreçlerle ilgilidir. Diğer yönüyle de sosyo ekonomik süreçlerle ilgilidir. Bunlardan birini ele alarak teknolojik gelişimi anlamak doğru olmaz. Teknolojik buluşlar, toplumsal bir yapı içinde ortaya çıkarlar. Toplumsal yapıyı değerlendirmeksizin sadece teknik süreçleri inceleyerek teknolojik gelişme anlaşılamaz. Teknoloji, bilimle de doğrudan ilişkilidir. Bilim ve teknoloji birbiriyle karşılıklı ilişkide olan iki sistemdir. Teknolojik buluşlar dikkatli bir şekilde incelendiğinde, bilimle karşılaşılır. Bilim sağladığı bilgilerle teknolojiye farklı şekillerde yardımcı olur. Öte yandan teknolojinin geliştirdiği yöntemler ve süreçleri bilim kullanır.

Teknoloji tarihi denildiğinde, insanoğlunun doğadaki maddeler üzerinde yaptığı yaratıcı çalışmaları anlamak gerekir. Bunları yaparken insanoğlunun temel kaygısı yaşamını sürdürebilmek ve daha iyi koşullarda yaşayabilmektir. Tabi bu süreç içinde insan maddeler üzerindeki yönlendirme gücünü de artırmıştır. Yani insan kendi amacına yönelik olarak maddeleri yeni süreçlerde kullanmaya yönelmiştir. İnsanlık tarihine, teknolojinin gelişimi olarak bakarsak belli teknik sistemlerin egemen olduğu dönemlerle karşılaşırız. İnsanın taşı, kas ve rüzgâr enerjisini kullandığı dönem. Demirin, su çarklarını kullandığı dönem. Demir-çelik imalatının yapıldığı ve kömürün ortaya çıktığı dönem. Sanayi devrimi dönemi; makinelerin, seri üretimin, rayların, telgrafın, elektriğin ortaya çıktığı yıllar. İkinci Dünya Savaşı sonrası elektronik, otomatikleşme, genetik uyarlamalar ve bilgisayarların ortaya çıktığı dönem.

İÖ 30.000 yıllarına doğru İspanya'da Altimira Mağarası duvarlarındaki resimler düşünüldüğünde, yüzey üzerine resmetme alışkanlığının başlamasıyla teknolojiyi resmetmeye yönelik olarak kullanma da başlamıştır. Bu dönemde, insanların hangi kaygılarla bu duvar resimlerini yaptıkları kesin olarak bilinmemesine rağmen, mağara duvarı yüzeyini nasıl resmettikleriyle ilgili süreç bilinmektedir. Mağara duvarı resimleri; çizerek, boyayarak ve kazıyarak yapılmıştır. Çizerek resmetmek, yüzeyi çizebilecek bir odun kömürü ya da benzeri bir malzemeyle nesnelerin yüzey üzerine resimlerini yapmaktır. Boyayarak resmetmek, toprak ya da bitkilerden elde edilen renkleri kullanarak nesnelerin yüzey üzerine resimlerini yapmaktır. Kazıyarak resmetmek ise birkaç aşamayı içerir. Önce demir ya da ince uç şekline getirilmiş sert taş malzemelerle yüzey üzerine nesnenin resmi girinti ya da çıkıntı olarak gerçekleştirilir. Daha sonra kazıma yoluyla elde edilen bu yüzeye boya sürülerek başka bir yüzeye basıldığında resim ortaya çıkar.

Çizmek, boyamak ve kazımak mağara duvarındaki resimlerden beri bilinmektedir. Bunlara geleneksel resmetme teknikleri diyebiliriz. Bu şekilde insanoğlu, resmetme ihtiyacını karşılamak için teknolojiyi kullanmaya başlamıştır. Çizmek için kullanılan odun kömürü, kalemler; boyamak için kullanılan her türlü boyalar; kazımak için gerekli olan uçlar, bıçaklar, baskı araç ve gereçlerinin hepsi resmetme sürecinde kullanılan teknolojilerdir. Yüzey üzerine resmetmenin başlamasıyla birlikte bu amaca yönelik teknolojilerin kullanılması da başlamıştır. Demek ki pigment olarak boya, çizmeye yarayan odun kömürü, taştan ve metalden yapılan aletler ortaya çıkmıştır. İnsanoğlunun 80.000 yıl önceden beri ateşi ve taştan yapılmış sivri aletleri kullandığı düşünüldüğünde geleneksel resmetme tekniklerinin başlaması dönemi de anlaşılabilir. İnsan, algılama ve düşünme süreçlerinin sonucunda kendisini yüzey üzerinde ifade edebilmesi için ellerini kullanırken, ellerinin uzantısı olarak araç ve aletlerinden yararlanır. İnsanın bu amaca yönelik olarak geliştirdiği teknolojiler, sadece ellerinin uzantısı değil, beynin uzantısı olarak da iş görür. Çizerek, boyayarak ve kazıyarak resmetmek kendine özgü farklı teknolojileri gerektirir. Mağara duvarını çizerek resmedenle boyayarak resmeden farklı teknolojileri kullanmışlardır. Resmedilen konu ve yüzey aynı olsa bile resmetme için insanın eline aldığı araç ve aletler Sanatın diğer alanlarında olduğu gibi yüzey üzerine

yapılan resimlerin de bir konusu vardır. Konu yüzey üzerinde görsel olarak ortaya çıkarken belirleyici olan şey kullanılan malzemeler ve teknolojilerdir. Her malzeme kendine özgü teknolojiyi gerektirir. Bu nedenle her farklı resmetme tekniğinin kendine özgü teknolojiyi gerektirdiğini belirtmek gerekir. Bu anlamda her resmetme tekniği aynı zamanda bir “**ortam**” dır. Her ortam da kendine özgü teknolojileri gerektirir. Farklı bir ortamı kullanan sanatçı, doğal olarak farklı teknolojileri de kullanmak durumundadır. Örneğin; tuvale çizerek resmetmek farklı bir ortam; kâğıt yüzeye baskı resmi yapmak ise farklı bir ortamdır. Bu iki ortamın teknolojileri de farklıdır.

Ortam: Sanatçının iletmek istediği düşünce ve duygularını görsel (gerektiğinde işitsel) olarak algılanabilir bir yapıya dönüştüren teknik ve fiziksel ortamdır. Örneğin, tuval ve fotoğraf sadece görsel, sinema ise görsel ve işitsel uyaranlara yönelik ortamdır.

Yüzey üzerine yapılan resim açısından hangi ortamdan söz edebiliriz? Her ortam kendine özgü ne gibi özellikler taşır?



YÜZEY ÜZERİNE RESMETMENİN DÖNEMLERİ



Yüzey üzerine resmetmenin insanlık tarihi içindeki farklı dönemlerini ayırt edebilmek.

Yüzey üzerine resmetme anlayışı açısından insanlık tarihine bakıldığında, toplumsal gelişmeye koşut olarak farklı resmetme tekniklerinin ortaya çıktığı görülür. Konuya teknoloji olgusuyla bakıldığında, teknoloji konusundaki değişme ve gelişmelerin genelde sanatı özelde ise yüzey üzerine resmetme tekniklerini de değiştirdiği görülür. Teknolojik buluşlar, ürüne yönelik olmakla birlikte sanatın her alanında da belirgin bir değişime neden olmuştur. Bu şekilde yeni sanat alanları ve yüzey üzerine yeni resmetme teknikleri ortaya çıkmıştır. Teknolojiyi bulan ve geliştiren insan aynı zamanda yeni teknolojileri sanatın alanında da kullanmaya yönelmiştir.

Yüzey üzerine resmetmeyi sağlayan teknolojiler açısından insanlık tarihi için bir zaman dizini oluşturmak gerekirse şöyle bir sıra izlemek gerekir:

- El-kol gücü dönemi,
- Makinelerin dönemi,
- Elektronik dönemi,
- Karma ortam dönemi.

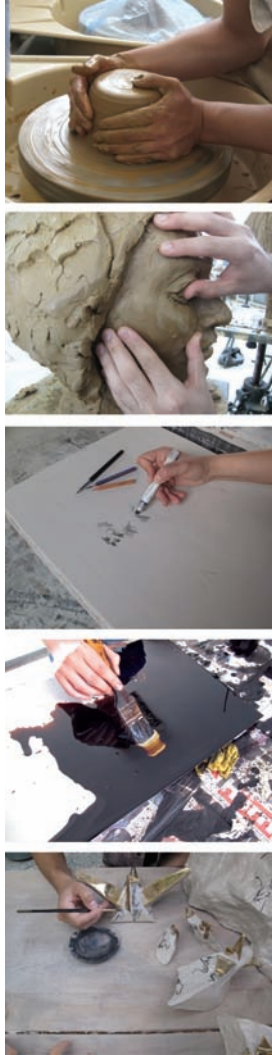
Mağara duvarındaki resimlerden başlayarak insanoğlunun resmetmek için ilk kullandığı teknolojiler, el-kol gücüyle yönlendirilen araçlar ve aletler olmuştur. El kol gücü dönemi insanoğlunun ateşi bulması, taşları sivrilterek kullanmasıyla başlar. İnsanın kas gücünün doğrudan işin içinde olduğu bu dönemde; çizmeye, boyamaya ve kazımaya yönelik araçlar da insan elinin uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Geleneksel resmetme teknikleri olarak adlandırdığımız çizerek, boyayarak ve kazıyarak resmetme teknikleri doğrudan insan elinin ürünü olan eserler sağlamışlardır. Tuval üzerine resmeden sanatçının kullandığı teknoloji onun elinin marifetiyle yönlendirilir. Kalem, fırçalar, kesici araçlar teknoloji olarak vardır; ancak bu teknolojinin yaratıcı bir şekilde kullanılmasını sağlayan yaratıcı bir insanın elleridir.

El-kol gücü dönemi, teknolojik gelişmelerle yerini başka dönemlere bırakmasına karşın, resmetme tekniği olarak hâlâ devam etmektedir. Yani mağara duvarına yapılan bizon resminin tekniği, ilk günkü tekniğiyle hâlâ sürdürülmektedir. Dönemsel olarak bakıldığında, geleneksel resmetme teknikleri insanlığın ilk gününden başlayarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bu resmetme tekniğini sağlayan teknoloji belli bir dönemle sınırlı olmamasına rağmen öne çıktığı dönemler olmuştur.

1456'da Johannes Gutenberg (y 1398-1468) tarafından yüzey üzerine baskı yaparak resmetme ve çoğaltmayı sağlayan matbaa makinesine kadar, çizerek ve boyayarak resmetmenin bir alternatifi söz konusu olmamıştır. İlk çağdan başlayarak makinelerin insan yaşamına girdiği Sanayi Devrimi'ne kadar insanın el-kol gücü toplumsal yaşamın her alanında etkin olmuştur. İnsanoğlunun günlük yaşamını doğrudan kas ve kol gücüyle sağladığı bir dönemdir. Bu dönemde yaşamın her alanında kullanılan araçlar ve aletler doğrudan insan elinin marifetiyle yönlendiriliyordu. İnsan eli yaşamın belirleyici ve yönlendiricisi olarak üretim sürecinin temel ögesi durumundaydı. İnsan eli olmaksızın teknolojinin kendi kendine işleyerek üretim yapması söz konusu değildi. El-kol gücü döneminin üzerinde durulması gereken diğer belirleyici özellikleri; demir ve bakır başta olmak üzere madenlerin işlenmesi, kömürün kullanılması, birbiriyle ilişki içinde işleyen mekanik sistemlerin ortaya çıkmasıdır. Yani insan elinin üretimi olup, rüzgâr ya da su gücüyle çalışan sistemlerin ortaya çıkmasıdır. İnsan eliyle harekete geçen sistemler söz konusu olmuştur.

Resim 2.3

Sanatta El-Kol Gücü. Günümüzde de el-kol gücüyle yönlendirilen araçlar, sanat eseri üretiminde kullanılmaktadır.



İnsan elinin marifetiyle çalışan bu teknolojiler, hiç kuşkusuz insanı birinci derecede üretimi yönlendiren bir konuma getirmiştir. Çıkırıla kuyudan su çeken, tek tek bir aletin parçalarını tezgahta üreten kişi ellerini kullanarak kalemle ve boyayla yüzey üzerine resim yapan sanatçıyla aynı toplumsal koşulların insanıdır. Kazıma tekniğiyle resim yapan sanatçı da farklı değildir. Yüzeyi kazırken ve baskı yaparken sanatçının elleri doğrudan sürecin içindedir. Teknolojiler belli bir ihtiyacı karşılamak için bulunur. Zaman içinde aynı teknolojinin farklı alanlarda kullanıldığı görülür. Bu konu matbaa makinesi için de böyle olmuştur. Kutsal kitapların hızlı bir şekilde çoğaltılarak yayılmasını sağlamaya yönelik olan bu buluş yüzey üzerine resmetme tekniklerinin de teknolojisi olmuştur. Özellikle baskı tekniğiyle yapılan resimlerin vazgeçilmez teknolojisi hâline gelmiştir. Gutenberg'in matbaa makinesi kol gücüyle çalıştırılmasına rağmen, yüzey üzerine resmetmeyi gerçekleştiren bir makine olarak insan yaşamına girmiştir. Yüzey üzerinde yazıları, çizimleri, boyamaları ortaya çıkartan matbaa makinesi; dişlilerden, millerden, kayışlardan ve daha birçok hareketli parçalardan oluşan bir karmaşık düzen bütünüdür. Bunun adı makinedir.

El-kol gücü döneminde resmeden sanatçı gözle-riyle gördüğünü yüzey üzerine kalem, fırça, kazıma bıçakları gibi teknolojileri kullanarak resmeder. Sanatçının zihinsel sürecini harekete geçiren görsel uyaranlar doğrudan gözleri aracılığıyla algıladığı şeylerdir. İnsan gözü çıplak bir olgu olarak sürecin temel ögesidir. Çizeceği, boyayacağı nesneyi belirleyen gözdür. Yüzey üzerinde yapılan resmin çizgi, renk, ortam, değer gibi görsel öğelerini seçip belirleyen gözün yaptığı algılamadır. İnsanlık tarihinde ma-

kinelerin insan yaşamına doğrudan girdiği dönem, matbaanın bulunuşundan yüzlerce yıl sonra olmuştur. 1760-1840 yılları arasında İngiltere’de yaşanan ekonomik dönüşüm **Sanayi Devrimi** olarak adlandırılır. 1800’lü yıllarda bütün Avrupa’yı ve dünyayı etkileyen bu dönemin belirleyici özelliği, insan gücünün yerini makinelerin ve seri üretimin almış olmasıdır. Sanayi Devrimi denildiğinde insanlık tarihinde makinelerin dönemi anlaşılır. Buhar ve kömür enerjisi, demiryolu ulaşımı, telgrafla bilgi iletişimi gibi insan elinin değil insan aklının doğrudan denetiminde olan bir dönem söz konusudur. Yüzey üzerine resmetme açısından Sanayi Devrimi dönemi buluşu fotoğraf (1827) olmuştur. J. Nicéphore Niépce (1765-1833), ışığa karşı duyarlı yüzey üzerinde **karanlık kutu** (camera obscura) aracılığıyla elde ettiği görüntüyü kaydederek onun kalıcı olmasını sağlamıştır. Bu şekilde Niépce yeni bir yüzey üzerine yeni bir resmetme tekniği bulmuştur. Fotoğrafın resmetme tekniği, optik yardımıyla yüzey üzerinde elde edilen görüntünün, ışığın duyarlı bir yüzey üzerine kaydedilerek (resmedilerek) kalıcı olmasıdır.

Fotoğrafla birlikte geleneksel resmetme tekniklerinden farklı, yeni bir resmetme tekniği ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın resmetme tekniği, makineler yoluyla resmetme dönemini başlatmıştır. İnsan eli işin içinde olmadan, resmetme doğrudan makineler yoluyla yapılır hâle gelmiştir. Sanayi Devrimi sürecinde ortaya çıkan diğer makineler gibi fotoğraf makinesi de bir parmak dokunuşuyla resmetme sürecini başlatarak sonuçlandırmaktadır. Fotoğraf makinesiyle birlikte insanoğlu bir aygıt yoluyla (optikle) gördüğünü yüzey üzerine resmeder duruma gelmiştir. Fotoğraf makinesinin optiğinden görülen şey, yüzey üzerine resmedilen ürün olmuştur. Bu şekilde geleneksel resmetme tekniklerinin eğitim ve beceri kazandırma süreçleri aygıtın becerisi hâline gelmiştir.

Fotoğrafla birlikte resmeden kişinin gözü artık geleneksel resmetme tekniklerinde olduğu gibi çıplak gözün etkin olduğu bir durumda değildir. İnsan gözü optik aracılığıyla bakar duruma gelmiştir. Görsel uyaranlar optik yoluyla insan gözüne ulaşmaya başlamıştır. Böylece el-kol gücü döneminin temel belirleyicisi olan çıplak göz, yerini optikten bakan optik göze bırakmıştır. Sanatçının seçtiği optik artık onun gözünün nasıl bakması gerektiğini belirleyen bir olgudur. Bu şekilde, yüzey üzerine resmetme süreci içinde görmek ve bakmak kavramlarının belirgin

Sanayi Devrimi: Tarıma, zanaatlara yani insana dayalı bir ekonomiden, sanayinin ve makinelerin üretiminin egemen olduğu bir ekonomiye geçiş süreci.

Karanlık Kutu: Dört tarafı kapatılarak içi karartılmış bir kutu. Kutunun bir yüzünde açılan delik yoluyla, dışarıdaki nesnelerin görüntüsü, kutunun içinde deliğin karşısındaki yüzeyde elde edilir. Sağ-sol ve alt-üst olarak ters görüntü sağlayan bu aygıt, fotoğraf makinesinin atası olarak kabul edilir.

Resim 2.4

Sanatta Makinelerin Dönemi. Sanayi Devrimi sürecinde ortaya çıkan makineler sanatın ortamına da girmiştir. Baskı, fotoğraf ve film makineleri bunların en belirleyicileri olmuştur.



Fotoğrafla birlikte sanatçıların resmedecekleri konuya optik yoluyla bakmaları söz konusu olmuştur. Optik bakış diye yeni bir görsel durum ortaya çıkmıştır.

Görüş Açısı: İnsanın, çevresinde net olarak görebildiği açı. Bu sınırları kesin olarak belirlememiş bir açıdır.

Bakış Açısı: Objektifin bir konuyu gördüğü açı. Objektifin odak uzaklığına göre sınırları kesin olarak belli bir açıdır.

Görüntü: Üçboyutlu nesnelerin, ışık kullanılarak, yüzey üzerinde elde edilen iki boyutlu suretidir.

farkı ortaya çıkmıştır. İnsan gözü görür, optik yani objektif ise bakar. İnsanın gözle ve objektifle bir konuya bakarken ortaya çıkan önemli fark **görüş açısı** ve **bakış açısı** kavramlarıyla açıklanır. İnsanın çevresini net olarak görebildiği açı ile optik aracılığıyla görebildiği farklıdır.

Fotoğrafın ortaya çıkardığı yeni resmetme teknolojisi aynı zamanda, nesneleri içinde bulundukları fiziksel gerçekliğiyle resmetmeyi sağlamıştır. Bunun anlamı şudur: Geleneksel resmetme tekniklerini kullanan sanatçılar, bir konuyu yüzey üzerine resmederken, o konunun fiziksel gerçekliğini kendileri yönlendirebilirler. Örneğin, bir ağacı tuvale resmeden sanatçı, gözleriyle gördüğü ağacı kendince yorumlayarak tuvaline resmeder. Ağacın fiziksel gerçekliğiyle tuvaldeki -çoğu zaman- aynı değildir. Oysa fotoğrafın resmetme tekniğinde, fiziksel gerçek olduğu gibi korunur ve nesnenin bir anı yüzeye resmedilir.

Daha önce sözünü ettiğimiz bir konuya yeniden dönelim. Fotoğraf, resmetme tekniği olarak yeni bir ortamdır. Her yeni ortam gibi fotoğrafın da kendine özgü yeni bir resmetme teknolojisi söz konusudur. Bu yeni ortamı kullanan yaratıcı kişi, yeni teknolojileri kullanan kişidir. Başka bir deyişle ortamın teknolojisini tanımadan ortamı kullanmak söz konusu değildir. Örneğin fotoğraf makinesini kullanmayı bilmeden, fotoğrafın resmetme tekniği kullanılamaz. Makinelerin dönemiyle birlikte, resmedebilmek için aygıt kullanmak bir zorunluluk hâline gelmiştir.

Fotoğrafla birlikte yüzey üzerinde canlı ve cansız nesnelerin bir anı durağan olarak resmedilmiştir. Işığa duyarlı olan levhalar daha sonraları film yüzeyi üzerindeki bu **görüntü**'ler yeniden bir işleminden geçirilerek (karanlık oda işlemleri) kâğıt yüzeyi üzerinde fotoğraf olarak ortaya çıkar. Fotoğraf makinesi nesneleri durağan olarak yüzey üzerine kaydeden bir aygıttır. 1895 yılında ise *Auguste L. Lumière* (1862-1954) ve *Louis J. Lumière* (1864-1948) kardeşler tarafından sinematograf (cinématography) adlı bir aygıt geliştirildi. Sinematograf, fotoğrafın durağan görüntülerini hareketli olarak yüzey üzerine kaydeden bir aygıttır. Bu aygıt yoluyla kaydedilen görüntüler beyaz perde üzerine yansıtılarak gösterilir. Sinema olarak adlandırılacak olan bu yeni ortam (araç), yüzey üzerine nesneleri yaşamdaki gibi hareketli olarak kaydetti. Yine sinema, yüzey üzerine hareketi gözle algılanabilir bir duruma getirmiştir. Sinema, fotoğrafın resmetme tekniğini hareketli olarak yeni bir ortama taşımıştır.

Sanayi Devrimi sürecinin yani makinelerin insan yaşamına yoğun bir şekilde girdiği dönemin yüzey üzerine resmetme açısından üzerinde durulması gereken iki buluşu fotoğraf ve sinemadır. Bunların ikisi de makine döneminin resmetme araçlarıdır. Fotoğraf ve sinema makine yoluyla resmetmenin ortamlarıdır. Fotoğraf ve sinemayla birlikte yüzey üzerine resmetme, insan elinin bir becerisi değil makinelerin becerisi hâline gelmiştir. Fotoğraf ve sinemayla birlikte yüzey üzerine resmetmeye yönelik yeni teknolojiler ortaya çıkmıştır. Bu teknolojiler yeni ortamlara özgü şeylerdir. Bunlar fotoğraf ve film kameraları gibi makineler, objektifler ve karanlık odada kullanılan araçlar, kimyasal süreçler, fotoğraf kağıdı ve beyaz perde gibi yüzeylerden oluşur. Söz konusu olan yeni teknolojiler hem eserin ortaya çıkarma sürecini hem de izleme ortamını belirler.

Makineler döneminde ortaya çıkan fotoğraf ve sinemanın kullandıkları yüzeyler de doğrudan teknolojinin ürünleridir. Fotoğraf kâğıdı ve beyaz perdenin üzerinde durmak gerekir. Fotoğraf makinesi ve film kamerası, film yüzeyi üzerine resmeder yani negatif görüntü söz konusudur. Bu negatif görüntüde fotoğraf kâğıdına pozitif çıkartılır. Bu süreç içinde negatif görüntü büyütülerek pozitif fotoğrafa dönüşür. Sinemada da negatif filminden alınan pozitif kopya beyaz perdeye büyütülerek yansıtılır. Fotoğraf kâğıdı ve beyaz perde eserin ortaya çıktığı yüzey olarak, resmedilen konunun yansıtıldığı bir ortamdır. Bunun anlamı şudur: Objektiften görülen konu bir süreçten geçirilerek fotoğraf kâğıdına ve beyaz perdeye ulaşır. Bu süreç fotoğrafın resmetme tekniğinin kendine özgü sürecidir. Resmeden sanatçı açısından bakıldığında; fotoğraf kâğıdı ve beyaz perde sanatçılarına sınırları belirli bir yüzey sunar. Özellikle sinemada bu yüzeyi enine ve boyuna sanatçı dilediği gibi değiştiremez.

Fotoğrafın açtığı yolda sinema, sinemanın arkasında ise yüzey üzerinde elektronik olarak resmetme ortamı olarak elektronik görüntü buluşu gerçekleşti. 1926'da *John Logie Baird* (1888-1946) elektronik olarak elde ettiği bir resmi, ışıktan oluşan bir yüzey (televizyon tüpü) üzerinde ortaya çıkarttı. Bu şekilde, fotoğraf makinesinin optik ve makine sistemi elektronik süreçlerle birleşerek yeni bir ortam olarak ortaya çıktı. Sinemanın hareketli görüntüsü bu kez, televizyon ekranı olarak adlandırılacak olan ışıklı yüzey üzerinde yeni bir ortam olarak insan yaşamına girdi.

Elektronik görüntü adından da anlaşılacağı gibi, yüzey üzerinde elektronik teknoloji yoluyla resmetmeyi sağlar. Elektronik görüntü, video kavramıyla da anılır.

Video üç farklı konuyu ifade etmek için kullanılmaktadır. İlki elektronik görüntü anlamında kullanılmasıdır. İkincisi, video sinyali denildiğinde görüntü anlaşılmasıdır. Üçüncüsü ise video sektörü kavramıyla iş alanın ifade edilmesidir.

Video ile elde edilen görüntü nitelikleri ve olanaklarıyla filminden çok farklıdır. Kuşkusuz fotoğrafın tekniğinden geldiği için bazı kesişme noktaları vardır ama bunların ötesinde kökten bir değişim durumudur. Video insanlara çok yakındır, herkesin televizyon olarak evinde ve çevresini kuşatmış olan ekranlardadır. Kullanması kolaydır. Güncel olanı ve doğal sunar. En önemlisi de sinema gibi bir endüstrinin parçası olmadan herkes evinde video üretebilir. Ayrıca video görme işit-



Resim 2.5

Sanatta Elektronik Dönem. Elektronik teknolojinin gelişmesiyle birlikte bu teknoloji birçok araç ve gereciyle sanatın ortamına girmiştir. Video, elektronik teknolojinin sanatın ortamındaki yegâne temsilcisidir.

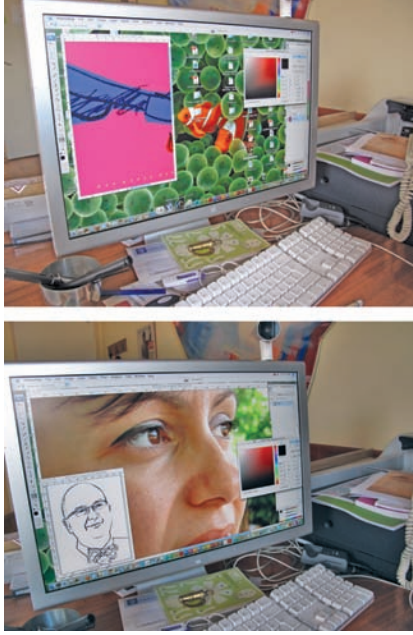


DİKKAT

me duyularına yönelik uyarıları aynı anda yüzey üzerine kaydeder ve yine görüntü ve sesi birlikte çoğaltarak yayar.

Resim 2.6

Sanatta Karma Ortam. Bilgisayar ve WEB, bir yönüyle de kendinden önceki teknolojileri kapsayan yeni bir dönemi ve teknolojiyi temsil eder. Hem geleneksel hem de fotoğrafın resmetme tekniği bilgisayar ortamının içindedir. Bu yönüyle bilgisayar; tuval, film yüzeyi, beyaz perde, sahne gibi tek bir ortam değil bütün bu sistemleri de içine alabilen karma bir ortamı sanatçının hizmetine sunmuştur.



Karma Ortam, Çoklu Ortam: Birden çok görsel-işitsel ortamın kullanıldığı ortam. Genellikle izleyenle etkileşimli bir ortamdır.

nolojisi olarak da yeni bir dönemi başlatmıştır. Ardından gelen Web teknolojisiyle birlikte insanoğlu yep yeni bir ortamla tanıştı. Bu ortam, hem gelenekseli kapsıyordu hem de yeniliklere açıktı. Bilgisayar ve Web teknolojileriyle; çizerek, boyayarak resmedilebildiği gibi fotoğraf ve sinema ortamlarını da kullanmak mümkündür. Bu anlamda üzerinde durulması gereken, birden çok ortamı kapsayan bir teknoloji olmasıdır. Birden çok ortam; resim, fotoğraf, film bu teknolojiyle bir araya getirilerek kullanılabilir. Bu şekilde resmetme tarihi içinde *karma ortam*, *çoklu ortam* dönemi başlamıştır.

Karma ortam dönemi, bilgisayar becerisiyle resmetmenin dönemidir. Bilgisayar; insan elinin, gözünün hatta hafızasının bir uzantısı gibi çalışan teknolojisiyle insana yüzey üzerinde yeni bir resmetme olanağı sunmuştur. Çizerek, boyayarak resmetmek bilgisayar teknolojisiyle yeniden tanımlanarak kullanılmaya başlamıştır. Fotoğrafın resmetme tekniği ve sinemanın hareket olgusu hem oldukları gibi hem de geliştirilerek kullanılmıştır.

Geleneksel resmetme tekniğinde insan elinin fotoğrafını resmetme tekniğinde ise makinelerin ve optiğin belirleyici olduğunu söylemiştik. Bu resmetme tekniklerini kullanan sanatçılar kendilerini tek bir yüzey üzerinde ifade etmişlerdir. Yağlı boya resimle, sinemanın ya da fotoğrafın aynı yüzey üzerinde olması bu teknikler için söz konusu değildir; ancak teknolojinin ulaştığı nokta insanoğluna bunu sağlamıştır. Elektronik görüntü kısmen bunu becermiştir. Videonun ekranı hem filmi hem de fotoğrafı bir arada sunabilmiştir. Bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler, sanatçılara yüzey üzerinde birden çok ortamı bir arada kullanabilme olanağını sağlamıştır. Bilgisayar teknolojisi bunu hem de çok kolay, ucuz ve hızlı bir şekilde sağlamıştır.

Yüzey üzerine yapılan resimler, insanın görme duyusuna yöneliktir. Geleneksel resmetme teknikleri olan çizerek, boyayarak ve kazıyarak resmetmek görme

Elektronik görüntüyle birlikte insanoğlu için elektronik teknolojilerle resmetme dönemi başlamıştır. Artık ne geleneksel resmetme tekniklerinde kullanılan kalem, boyalar, fırçalar, kazıma bıçakları ne de fotoğraf ve sinema filmi, karanlık oda araçları, tuval, fotoğraf kâğıdı, sinema perdesi gibi yüzeyler gereklidir. Televizyon, elektronik görüntünün kullanıldığı araç olmuştur. Bir kitle iletişim aracı olarak televizyon, elektronik görüntüyü kullanılır. Ekran elektronik görüntünün yüzeyidir. Elektronik teknoloji yoluyla ekran üzerine resmedilir. Bu anlamda ekran, tuvalden farksızdır.

1900'lü yıllarda elektronik teknolojinin de gerçekleştirilen gelişmeler sonucunda birçok yeni aygıtla birlikte bilgisayar bulunmuştur. Bilgisayar sadece hesap aygıtı olmanın ötesinde 1900'lü yılların sonunda insan yaşamının her alanına girmiştir. Bilgisayar resmetme tek-

duyusuna yönelik uyaranları içerir. Farklı bir resmetme tekniği olan fotoğraf da görme duyusuna yönelik uyaranları içerir. Tuval, kâğıt, fotoğraf kâğıdı bunların hepsi ikiboyutlu yüzeylerdir. Sanatçının bu ikiboyutlu yüzey üzerinde görsel estetik öğeleri kullanarak duygu ve düşüncelerini ortaya koyarken yaptığı şey, görsel olarak algılamaya yöneliktir. Dalgalı bir denizin fotoğrafını çeken sanatçı, dalgaların sesini fotoğraf kâğıdına aktaramaz, çünkü fotoğrafın teknolojisi buna elvermez. Yağlı boya ve baskı resim için de durum farklı değildir.

Sinemanın teknolojisi görme ve işitme duyularına aynı anda uyaran gönderen bir teknoloji sunmuştur. Sinemanın teknolojisiyle birlikte yüzey üzerinde görüntü ve ses boyutu ortaya çıkmıştır. Sinemanın görmeye ilgili sunduğu teknoloji, nesneleri fiziksel hareketleriyle yüzey üzerine sunan bir teknolojidir. Bu yönüyle de yüzey üzerinde hareket fiziksel olarak ortaya çıkarken, görsel estetik öğelerin düzenlenmesiyle ilgili olarak hareket boyutu oluşturmak diye yeni bir durum ortaya çıkmıştır. Sinemanın teknolojisiyle birlikte artık görsel ve işitsel uyaranlar, doğuda olduğu gibi birlikte yüzey üzerinde kullanılabilecek öğeler olarak sanatçının emrinde olmuştur.

Sinemanın teknolojisiyle birlikte görsel-işitsel bir ortam ortaya çıkmıştır. Bu teknoloji elektronik görüntüyle, bilgisayar ve web teknolojileriyle geliştirilmiştir. Hatta elektronik görüntünün teknolojisi; görme ve işitmeye yönelik uyaranları anında yüzey üzerine kaydederek çoğaltabilen teknolojiler şeklinde gelişmiştir. Elektronik görüntüyü kullanan sanatçı, ışıklı yüzey üzerine bir nesneyi kaydettiğinde aynı zamanda binlerce farklı ortama bu görüntüleri ve sesleri iletebilecek bir teknolojiyi kullanmaktadır.

Bütün bu anlatılanlar gelişen ve değişen teknolojinin sunduğu olanaklarla ilgili şeylerdir. Resmetme teknolojisindeki gelişmeler, resmedilen yüzeyi, resmetme tekniğini, resmeden kişiyi değiştirdiği gibi bitmiş eseri ve izleyenleri de etkilemiştir. Geleneksel resmetme tekniğiyle ortaya konulmuş olan bir yağlı boya resmin karşısındaki kişiyle bir fotoğrafın karşısındaki kişinin durumu aynı değildir. Sinemanın teknolojisi izleyici konumundaki insanları karartılmış bir salona toplarken, elektronik görüntü insanları tek tek farklı mekânlarda bir araya getirmiştir. Yağlı boya resim, fotoğraf ya da sinema eseri karşısındaki izleyici pasif durumda eser izler. Çok özel örnekler dışında izleyicinin sanatçının yüzey üzerinde sunduğu şeyi yönlendirmesi söz konusu değildir. Bu resmetme tekniklerinin teknolojileri buna izin vermez. Oysa elektronik görüntü ve bilgisayar teknolojisiyle birlikte, yüzey olarak ekran üzerinde sunulan şeyi izleyici yönlendirebilir.

Elektronik görüntü teknolojisinin yüzeyi olan ekran, en basit anlamda, ışık ve renk düzeltmeleri yapılarak izleyen tarafından da yönlendirilebilecek bir yeni ortamdır. Bilgisayar teknolojisiyle birlikte bu yönlendirme şekilleri daha da artmıştır. Bu anlamda üzerinde durulması gereken konu şudur: Elektronik görüntü teknolojisiyle birlikte sanatçı izleyenleri de artık eserinin yaratıcısı olarak düşünebilir. Sanatçı doğrudan izleyicinin yönlendirmesiyle eser ortaya koyabilir. Başka bir deyişle sanatçının ürettiği eseri izleyenler yönlendirerek geliştirebilirler. Tabi ki bu durum sanat kişiliğiyle ilgili bilgileri yeniden değerlendirmeye yönelik konuları da ortaya çıkarmıştır.

Burada üzerinde durduğumuz konu yeni teknolojilerin yüzey üzerine resmeden sanatçılara sunduğu olanaklardır. Bunun yaşama geçirilerek kullanılır hâle gelmesi, sanatçılar tarafından kabul görmesi ise farklı koşulları gerektirir.



DİKKAT

ÇOĞALTIM TEKNOLOJİLERİ VE SANAT ESERİ



Çoğaltım teknolojilerinin öğelerini ve resmetme tekniklerinin çoğaltım teknolojileri olarak kullanılmasını açıklayabilmek.

Çizmek, boyamak, kazımak, fotoğraf ve elektronik görüntü, yüzey üzerinde resmetmenin farklı teknikleridir. Bu tekniklerin kendi teknolojilerinden kaynaklanan bir diğer önemli özelliği de tek ya da çoğaltılabilir olmalarıdır. Örneğin, yağlı boya resim tek olarak üretilir. Oysa baskı tekniğiyle yapılan resim ise tek değil birden çoktur. Sanatçı tarafından yapılan bir tane asıdan binlerce çoğaltılabilir. Fotoğrafın teknolojisi de aynı şekilde bir tane negatiften binlerce çoğaltmaya göre çalışır. Fotoğrafın teknolojisini kullanan sinema da aynı şekilde bir negatiften istenilen sayıda çoğaltma yapmaya yönelik çalışır. Elektronik görüntü ve bilgisayar teknolojileri ise yüzey üzerine resmetmeyle birlikte aynı anda çoğaltmayı gerçekleştirir.

DİKKAT



Çoğaltmak demek, yüzey üzerine yapılan bir resmin, çizimin vb. düzenlemenin aynısından birden çok üretmek demektir. Çoğaltmak yüzey üzerindeki resmin yeniden üretimini anlamına da gelir.

İnsanoğlu tarihin ilk günlerinden beri her durumu kendi dışındaki insanlara çoğaltarak yayma eğiliminde olmuştur. Her resmetme tekniğini de bu amacına yönelik kullanmaya çalışmıştır. Resmetme tekniklerinin bazıları doğrudan çoğaltım teknolojileri olarak bulunmuştur. Baskı tekniği, fotoğraf, elektronik görüntü bir resmetme tekniği olmakla birlikte aynı zaman da çoğaltım teknolojileridir. Aralarındaki fark teknolojileriyle ilgilidir. Baskı tekniği ve fotoğraf bir mekanik çoğaltım teknolojisi. Elektronik görüntü ve bilgisayar ise elektronik çoğaltım teknolojileridir.

Çoğaltım teknolojisi tahta baskı tekniğinden beri bilinmektedir. Tahta baskı bir çoğaltım teknolojisi olarak dinî kitapların yaygınlaşması için kullanılmıştır. Dinî kitapların çoğaltılması için tahta baskının kullanış biçimi estetik kaygılar taşımaz. Bu baskı tekniğini çok sonraki yıllarda sanatçılar estetik kaygılarla kullandılar, belki de yeniden buldular. Tarihsel süreç içinde bakıldığında bir kuşak teknolojinin, yani resmetme teknolojisinin buluşunu gerçekleştiriyor. Ardından gelen bir başka kuşak da bu aracı çoğaltım teknolojisi olarak yeniden buluyor. Bir sonraki kuşak da aynı teknolojiyi sanatın ortamında kullanıyor yani sanatın ortamı içinde yeniden buluyor. Bu anlamda resmetme tekniklerinin üç kez bulunuşu söz konusudur:

1. Resmetme tekniği,
2. Çoğaltım aracı,
3. Sanat eseri üretimi için bulunuşu.

Bir ressamın günlerce uğraşarak resmettiği portre ya da peyzaj, fotoğraf yepyeni bir teknolojiyle çok kısa bir zamanda yüzey üzerine kaydederek çoğaltabilen bir teknoloji sunmuştur. Bu konuyla ilgili olarak *Walter Benjamin* (1892-1940) "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağdaş Sanat Yapıtı" adlı ünlü denemesinde şöyle demiştir:

Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığmdan, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek bırıza erişti. (W. Benjamin, Pasajlar, (Çev. A. Cemal), YKY, İst., 1993, s. 47). W. Benja-

min, çoğaltım teknolojileriyle yapılan yeniden-üretim özellikle de fotoğraf teknolojileriyle resim sanatı örneklerinin çoğaltılması durumunda, sanat eserinin şimdi ve buradlığı, bulunduğu yerdeki biricik niteliğinin ortadan kalktığını söylemiştir. Sanat eseri yaratıldığı dönemin izlerini taşır. Ayrıca eserin fiziksel yapısıyla ilgili özellikleri eserin üzerinde hissedilir. Çoğaltım teknolojileri eserin bu özelliklerini ortadan kaldırır. Müzede özel bir ortamda görülen bir yağlı boya resimle, aynı resmin yeniden-üretilecek yapılan çoğaltmalarından bir örneğini kaldırım üzerindeki bir tezgahda görmek çok farklı bir durumdur. Bu durumu ortaya çıkartan şey çoğaltım teknolojileridir. W. Benjamin, çoğaltım teknolojileriyle sanat eserlerinden yapılan yeniden-üretimlerin, sanat eserinin özel atmosferini (aura'sını) ortadan kaldırdığını vurgular. Sanat eserinin çoğaltılması, doğal olarak sanat eserinin tek olması, biriciklik özelliğini ortadan kaldırmıştır.

Fotoğrafın sunduğu teknoloji, mekanik olarak çoğaltan bir teknolojidir. Sine- ma, elektronik görüntü ve bilgisayar teknolojileri de aynıdır. Yani bu teknolojileri kullanan kişi aynı zamanda yeniden-üretmek çoğaltan kişidir. Fotoğraf bir resmetme tekniği olarak 1827'de bulunmuştur. 1839 yılında Fox Talbot'un **negatif görüntü** buluşuyla çoğaltım teknoloji durumuna gelmiştir. *Nadar* (1820-1910), *J. M. Cameron* (1815-1879) gibi yaratıcı kişiler bu çoğaltım aracına estetik kaygılarla yaklaşarak onu sanatın ortamına sokmuşlardır. Sinema ve elektronik görüntü resmetme tekniğiyle birlikte çoğaltım teknolojisi olarak yaygınlaşmıştır. Sinemayı sanatın ortamına sokan *S. Eisenstein* (1898-1948) ve *D. W. Griffith* (1875-1948) olmuştur. Aynı şekilde bir kitle iletişim aracı olan televizyon şeklinde topluma giren elektronik görüntü, elektronik çoğaltım teknolojisi olarak yaygınlaşmıştır. *N. June Paik* (1932-2006) adlı sanatçının yaratıcı çalışmalarıyla elektronik görüntü (video) sanatın ortamına girmiştir. Günümüzde bilgisayar teknolojisi de aynı süreç içindedir. Çoğaltım teknolojisi olarak yaşamın içindedir. Yaratıcı insanların çabalarıyla sanatın ortamına yönelik çabalar hâlâ sürmektedir.

Negatif Görüntü; Ters tonları olan fotoğrafik görüntü. Pozitif fotoğraf ya da film elde etmek için kullanılır.

Sanat eserinin yeniden-üretilecek çoğaltılması, sanatı sıradanlaştırır mı?



Yeni çoğaltım teknolojileriyle birlikte sanat eserinin biricik olması, tek olması gibi konular farklı bir şekilde yeniden gündeme gelmiştir. Yeni teknolojilerin sanatı etkilemesi, yönlendirmesi konusu, hem estetik hem de kültür tarihi açısından birden çok soruyu içerir. Bir yönüyle bakıldığında sanat eseri özgürleşmiştir. Yani sanat eserleri müzelerin büyüğü ve özel ortamından çıkarak sokaktaki insana ulaşmıştır. Öte yandan sanat eserinin üretimi kolaylaşmıştır. Makinelerle yüzey üzerinde sanat eserinin üretilmesi için parmak dokunuşu yeterlidir. Bu şu demektir: Yeni teknolojiler artık aygıt marifetiyle sanat eseri üretme sürecini başlatmışlardır. Geleneksel ve fotoğrafın resmetme dönemlerinde olduğu gibi teknik süreçleri bilmeye gerek kalmadan, makinelerin düğmelerine ve tuşlarına dokunarak sanat eseri üretilebilmektedir. Üretilen sanat eseri aynı zamanda elektronik olarak çoğaltılarak yaygınlaştırılabilmektedir. Bu şekilde sanat eseri üretmek, sanat eserinin üretim süreciyle ilgili yeni tartışmaları gündeme getirmiştir. Tabi ki sanatçı denilen yaratıcı kişinin konumu bir tartışma konusu olarak ortadadır. Bir diğer tartışma konusu da sanat eserinin hızlı bir şekilde üretilip yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya çıkan pazarlama konusudur. Yeni teknolojilerin sanat ve sanat eseriyle ilgili ortaya çıkardığı soruları ilerletmek mümkündür. Kullanılan teknolojilerin içeriğini bilmek, bizlere bu soruların yanıtlarını bulma konusunda yol gösterici olacaktır.

TEKNOLOJİNİN TUZAKLARI



Teknolojinin ortaya çıkardığı tuzakları sınıflayabilmek.

Teknolojiyle ilgili olarak iki temel görüş söz konusudur. Bir görüşe göre teknoloji, hiç durmadan gelişen toplumu çok güzel olaylara doğru sürükleyen bir tür ütopyadır. Diğer görüşe göre bir felakettir. Başka bir deyişe göre; teknoloji sihirli bir lambadır ya da tek dişi kalmış bir canavardır. Teknoloji dünyasına, sanata olan etkilerini açıklayıcı şekilde bakarken video ve bilgisayar teknolojilerindeki yeni gelişmelerin sanatçılara hayal bile edilemeyecek anlatım biçimleri geliştirme olanağı sağladığı görülür. Konuya bu şekilde yaklaşmak iyimser teknoloji yaklaşımıdır. Bu teknolojiler yeni görme ve duyma biçimleri yaratarak, geleneksel biçimleri etkilediler ve bu etki şaşılacak şekilde gelişti. Bilgisayarlar sanatın her yerine ulaştı. Günümüzde video ve bilgisayarla var olmaya uzayla yaratılabiliyor. İzleyicinin var olmaya uzayın üçüncü boyutu içinde yürüyüp ilerlemesini sağlayacak hallografik görüntülerin yaratılmasının sınırındayız.

Teknolojiyle ilgili kötümser yaklaşımın ilk ögesi makinelerin boyunduruğunda olma duygusudur. Makineler nesneleri insanlardan daha iyi tasarımlar. İnsan ögesi olmaksızın sanatsal girişim duygusu yok olur. Bu anlamda teknoloji, bütün canlı sunumları yok etmeye yönelik çalışıyor ve kültürümüzdeki her sanatsal yapım sürecini insandan uzaklaştırıyor. Bu anlamda teknoloji sanat biçiminin temel sorunu olarak ortaya çıkıyor. Teknoloji eskinin yağlı boya resmi yerine duygusuz seçenekler sunuyor.

Teknolojik gelişmeye olumlu ve olumsuz bakan yaklaşımlar birçok genel varsayımı paylaşmaktadırlar. İki yaklaşım da yeni teknolojilerin sanata karşı benzeri görülmemiş bir meydan okuma içinde olduğu sorusunu getiriyor; ikisi de teknolojinin insan yaşamı üzerinde giderek artan önemi ve etkisi olduğunu belirtiyorlar. Kuşkusuz sanata karşı bir teknoloji düşünülemez; ancak teknoloji-sanat ilişkisinde dikkat edilmesi gereken noktalar vardır. Bu konuyu atasözlerinden yola çıkarak açıklamak olasıdır.

“İki tanesi daha çalılıkta, ama elindeki bir tane kuşun değerini bil.” Bunun anlamı şudur, çalılıktaki teknoloji ya da kuşlar yeni ve ileri teknolojilerdir. Bunlar toplum ve sanatçı için hayali oluşlar olabilir, önemli olan elinde tuttuğundur. Eski teknolojiler hemen yenisiyle değiştirilmeden hakkı verilerek kullanılmalıdır. Klasik fotoğraf; film, karanlık oda süreçleri “eldeki bir kuştur”, sayısal (dijital) fotoğraf teknolojisi ise “çalılıktaki kuşlar” olarak düşünülebilir. Bu sistemlerin ikisi de nasıl kullanıldığına bağlıdır. Her teknolojiyle mümkün olan ve yapılması gereken yapılmalıdır.

“Tuzaklardan sakın.” Teknolojiyle uğraşanlar genellikle pazarlama ve başka nedenlerle fare kapanları üretme eğilimindedirler. Teknoloji kullananlara sorulmadan bu fare kapanları üretilir. Örneğin; video sistemindeki VHS ve BETA sistemleri iki farklı standart olarak ortaya çıkmıştır ve hangisinin daha üstün olduğu belli değildir. Bilgisayarlardan yaşanan PC ve Mac sistemleri ve sayısal fotoğraf makineleri için üretilen farklı hafıza kartları da böyledir. Bunlar teknolojik fare kapanlarıdır. Bu kapanlardan bir tanesine yakalandığınız zaman bu teknolojilerden kolayca kurtulmak söz konusu olamaz.

“Hızını iyi ayarla.” Teknolojik değişimin hızını iyi belirlemek gerekir. Yeni teknolojilerin çevresinde fazlasıyla dikkat çekici hareketler, tanıtımlar oluşur, bunlardan boş yere etkilenmemek gerekir. Bu yeni teknolojilere şüpheyle yaklaşmak

değil, tanımak amaca uygun olup olmadığını anlamak gayreti şeklinde olmalıdır. Yeni teknolojileri kullanırken eski teknolojileri unutmamak gerekir. Sayısal sistemlerle kayıt yaparken, ses bandının folklorik özelliklerini de unutmamak gerekir.

“Ava giden avlanır.” Bunun anlamı uygun teknolojiyi seçmektir. Yanlış teknolojiyi seçen sanatçı kendini teknolojiye av hâline getirir. Bilmediği, tanımadığı teknoloji onu ve yaratıcılığını yutar. Teknolojinin bu düzeyi sanat dünyası için iki tarafı keskin bıçaktır. Elimizde en ilkel tekniklerle yapılmış bronz dökümler, yağlı boya resimler olmasına rağmen sanatın her zaman teknolojiye dönük bir yüzü vardır. Yeni teknolojiler, gelenekten etkilendiğinde şaşılacak şekilde sanat teknoloji ilişkisinde verimi karşılıklı olarak artırır. Sanat ve teknoloji ikiz kardeşler. Onlar, Sanayi Devrimi'yle birlikte birbirlerinden ayrılmaya başladı. Yaşamla ilgili olan bütün teknolojiler, sanatla da ilgilidir. Otobanda araç kullanan bir sürücünün ilerlediği yolu dikkatle izlemesi gerekir, ancak dikiz aynasından ardında kalan yola da aynı dikkatle bakması gerekir. Onu ileriye götüren dikiz aynasında gördükleridir. Aracın ön camında görülen yeni teknolojiler, dikiz aynasında görülen ise eski teknolojilerdir.

Özet



Tarihsel bir süreç içinde yüzey üzerine resmetmeyi açıklayabilmek.

Bir nesnenin sanat eseri olabilmesi için öncelikle yaratıcı bir insan etkinliği sonucunda üretilmiş olması gerekir. Bu şekilde sanat eseri doğal nesnelerden ayrılır. Yüzey üzerinde sanat eseri üretmeye yönelik kişi ellerinin uzantısı olarak teknolojiiden yararlanır. Belli amaca yönelik olarak bulunan teknolojiler zaman içinde sanatın ortamında da kullanılmıştır. Her farklı resmetme tekniği kendine özgü bir teknolojik süreci kullanır.



Yüzey üzerine resmetmenin insanlık tarihi içindeki farklı dönemlerini ayırt edebilmek.

Yüzey üzerine resmetmeyi sağlayan teknolojiler açısından; el-kol gücü, makineler, elektronik ve karma ortam dönemleri olarak dört belirgin dönemden söz edilebilir. Bu dönemlerin kendine özgü teknolojileri doğal olarak resmetme anlayışını da etkilemiştir. Geleneksel resmetme tekniği el-kol gücü döneminde, fotoğraf ve sinema makineleri döneminde, video elektronik dönemde, bilgisayar ve Web karma ortam döneminde ortaya çıkmıştır.



Çoğaltım teknolojilerinin öğelerini ve resmetme tekniklerinin çoğaltım teknolojileri olarak kullanılmasını açıklayabilmek.

Tarihsel olarak bakıldığında; bir kuşak resmetme teknolojisini bulur, ardından gelen bir kuşak da bu aracı çoğaltım teknolojisi olarak yeniden bulur. Bir sonraki kuşak da aynı teknolojiyi sanatın ortamı içinde yeniden bulur. Fotoğraf belirleyici bir çoğaltım teknolojisi olarak sanat eserinin durumunu değiştirmiştir. Çoğaltım teknolojileriyle birlikte sanat eserinin biricik olması, tek olması gibi konular farklı bir şekilde tartışılmıştır.



Teknolojinin ortaya çıkardığı tuzakları sınıflayabilmek.

Toplumsal yaşamın temel belirleyicilerinden olan teknoloji, bir yönüyle olumlu bir yönüyle de olumsuz durumlar ortaya çıkartır. Sanat ve teknoloji ilişkisinde yeni teknolojiler önemli olmasına rağmen tuzaklardan sakınmak gerekir. Amacına uygun teknoloji en yeni teknolojidir. Teknoloji pazarının fare kapanlarından bütün insanlar gibi sanatçıların da dikkatli olması gerekir.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi bir nesneyi sanat eseri yapan temel öğelerden biridir?
 - a. İnsan eliyle yapılmış olması
 - b. Yaratıcı bir insan etkinliği olması
 - c. Bir süreç sonucunda ortaya çıkması
 - d. Yüzey üzerine yapılmış olması
 - e. Boyayarak yapılmış olması
2. Sanat dahıyla ilgili olarak kullanılan araç, gereç ve aletleri içeren uygulama bilgilerine ne ad verilir?
 - a. Teknik
 - b. Sistem
 - c. Ortam
 - d. Teknoloji
 - e. Resmetme teknolojisi
3. Teknolojik buluşlar, ürüne yönelik olmakla birlikte sanatın her alanında da belirgin bir değişime neden olmuştur. Buna göre, aşağıdaki ifadelerden hangisi söylenebilir?
 - a. Yeni sanatçılar ortaya çıkmıştır.
 - b. Teknolojik buluşları sanatçılar beklemek durumundadır.
 - c. Sanat teknolojisiz asla olamaz.
 - d. Yeni sanat alanları ve yüzey üzerine resmetme teknikleri ortaya çıkmıştır.
 - e. Yeni sanat alanı için yeni buluşlar yapılmıştır.
4. Geleneksel resmetme tekniklerinin başladığı dönem aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. El-kol gücü dönemi
 - b. Elektronik dönemi
 - c. Makinelerin dönemi
 - d. Karma ortam dönemi
 - e. Teknoloji dönemi
5. Matbaa makinesi kutsal kitapların çoğaltılması için bulunmasına rağmen yüzey üzerine resmetme tekniklerinin de teknolojisi olmuştur. Buna göre, aşağıdaki ifadelerden hangisi söylenebilir?
 - a. Teknolojiler farklı amaçlara yönelik bulunur.
 - b. Her yeni teknoloji doğal olarak sanata yöneliktir.
 - c. Belli amaca yönelik bulunan teknoloji, zaman içinde farklı alanlarda kullanılır.
 - d. Teknolojiyi bulan kişiler doğal olarak sanatçılardır.
 - e. Teknolojiler sanatın ortamında bulunur.
6. Aşağıdakilerden hangisi fotoğrafın resmetme tekniğinin **temel** özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. Negatif görüntü
 - b. Kimyasal süreç
 - c. Optikten görme
 - d. Yansıtma
 - e. Yüzeyi boyama
7. Aşağıdakilerden hangisi videonun belirleyici özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. Film geleneğinden gelmesi
 - b. Elektronik süreç izlemesi
 - c. Ekranı kullanması
 - d. Kimyasal bir süreci olması
 - e. Optiği kullanması
8. Görme ve işitme duyularına aynı anda uyarıcı gönderen ortam aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Video
 - b. Baskı resim
 - c. Fotoğraf
 - d. Çizim
 - e. Karikatür
9. Aşağıdaki ortamlardan hangisi ortaya çıkan çoğaltım teknolojilerinden biri **değildir**?
 - a. Yağlı boya resim
 - b. Video
 - c. Baskı resim
 - d. Film
 - e. Fotoğraf
10. Aşağıdakilerden hangisi teknolojiyle sanat ilişkisinde dikkat edilmesi gerekenlerden biri **değildir**?
 - a. Eski teknolojilerin değiştirilmeden önce hakkı verilerek kullanılması
 - b. Her teknolojiyle mümkün olan ve yapılması gerekenlerin yapılması
 - c. Teknolojideki değişimin hızının iyi belirlenmesi
 - d. Her yeni teknolojiye şüpheyle yaklaşılması
 - e. Teknolojinin amacına uygun kullanılıp kullanılmadığının belirlenmeye çalışılması

Yaşamın İçinden

“

İşte William Gibson'ın gelecekçi (fütürist) romanındaki siberuzay. Ama Gibson'ın belirttiği gibi, onun siberpunk romanlarının konusu, günümüzde iletişim altyapısında meydana gelmekte olan son derece gerçekçi değişimlerdir. Siberuzay, bilgisayar belleği ile ağlar, telekomünikasyon ve sayısal ortamlardan oluşan sanal uzaydır. “Grateful Dead'in şarkı sözlerini de yazan gazeteci John Barlow'un sözleriyle: “Paranızı nereye koyduysanız, orasıdır siberuzay.” Bir yandan tüm dünyayı kaplayan telefon ağları, uyduyla iletişim, bilgisayar ağları etkileşimli kablolu TV ve ISDN aracılığıyla yaratılmakta olan bir ortamdır; öte yandan saklama teknolojilerinin içindeki kuantum uzaydır. Siberuzay altyapısının temelleri ta 1830'larda, elektrikli telgrafın gelişmesiyle atıldı. Böylece, Mors alfabesindeki noktalar ve eğik çizgilerle ikili koda dayalı bilgi taşıyan bir ağ kurulmuş oluyordu. Telgraf ağları hızla genişleyip birleşerek tüm dünyayı kapladı. Bu uluslararası ağ 1851'de Manş Denizi, 1870'te Atlas Okyanusu katılacaktı. Telefon ve “telsiz telgraf”ın icadıyla bu protosiberuzay büyük bir genişleme gösterdi. Üstelik telsiz telgrafla birlikte, ufukta “radyo” görünmüştü artık. 1920'lerden başlayarak radyo dalgaları, insan sesi ve müzik yayınında da kullanıldı. 1930'larda ise hem radyo hem kablo aracılığıyla televizyon sinyali taşınıyordu. Siberuzaydaki en son gelişmeler, bilgisayar sistemlerinin telefon hattına bağlanmasından kaynaklanır. İlk başta bu bağlantılar, bilim adamlarının uzak yerlerdeki yazılım ile veri tabanlarına daha rahat erişmesini sağlıyordu. Ama çok geçmeden, bilgisayar ağları özerk bir gelişme göstererek elektronik posta, ilan tahtası sistemleri ve çok çeşitli toplantı, bilgi, ileti hizmetlerinin iletiildiği birer ortam durumuna geldiler. Finans hizmetlerinde (bankacılık ve borsa işlemleri) 1960'larda başlayan bilgisayar kullanımıyla birlikte dünya paralı, ağların ve bilgisayar belleğinin siberuzayını dolduran sayısal veri bitleri haline geldi. Fiberoptik ağlar, yüksek bant genişliğine sahip veri süper otoyolları ve kişisel sayısal sistemlere, gözele radyo ağlarına, uyduyla iletişime dayalı kişiler arası iletişimin gelişmesiyle siberuzay, çalışma ve boş zamanlarımızın giderek daha büyük bir bölümünü geçirdiğimiz ortam olacaktır. Marshall McLuhan'ın bundan 30 yıl önce War and Peace in the Global Village'de yazdığı gibi, “merkez sınır sistemimizin elektronik uzantısı” olmaktadır siberuzay. McLuhan'ın öngördüğü telekomünikasyon ağları, sonunda uzaklık, dil ve zaman engellerini yıkarak ansızın gelişen yepyeni bir “global köy” yaratacaktır.

Kaynak: Cotton, B. ve Oliver, R. (1997). **Siber Uzay Sözlüğü** (Çev. Özden Arıkan ve Ömer Çenderoğlu),

Okuma Parçası

YKY, İst., s. 54-55.

Walter Benjamin'in yorumladığı Paul Klee'nin Angelus Novus adlı resminde müphemlik bir şekilde tasvir edilirken teknoloji düşüncesi hakkında çok şey öğreniyoruz. Benjamin şöyle yazıyor:

Klee'nin Angelus Novus adlı resminde bir melek görünmekte; melek sabit şekilde seyrettiği yerden başka yerlere gideceğe benzer şekilde tasvir edilmiş. Gözleriyle dik dik bakan, ağzı açılmış, kanatları gerilmiş şekliyle Meleklerin Tarihi'nin bir resmidir. Yüzü geçmişe dönüktür. Bizim bir zincirin halkaları olarak algıladığımız olayları, o ayakları önünde birbiri ardına sıralanmış felaket yığını ve saldırılar olarak tek bir facia şeklinde görmektedir. Melek orada durarak ölümleri ayaklandıracak ve parçalanmış şeyleri bütünlüğe kavuşturacak gibidir. Ancak, bir fırtına cennetten kopup gelmektedir. Meleğin kanatlarına çarpan rüzgar öyle şiddetlidir ki melek kanatlarını kapatamaz olmuştur. Bu fırtına, engellenemez bir şekilde meleği sırtına döndüğü geleceğin içine uçurtmakta iken enkaz yığınları yerden göğe yükselmektedir. Bu fırtına, bizim ilerleme dediğimiz şeydir.

Biri çağdaş kültürümüzdeki ilerleme olan iki görüş vardır. Teknolojiye atfedilen anlam, Benjamin'in Tarih tanımında olduğu gibi bir felakettir ya da bir inanışa göre hiç durmadan gelişen soyut yığın ve toplumu harikulade olaylara doğru götüren bir tür ütopyadır. Kuşkusuz, değişkenlerin birinin diğerinden etkin olması mümkündür. İki iddianın birlikte göze girmesi bilişsel uyumsuzlukla mümkündür. (Kılıç, 1995, s. 64)

Kaynak: Kılıç, Levend. (1995). **Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış**. İstanbul: Hill Yayınları.

”

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. b	Yanıtınız yanlış ise “Yüzey Üzerine Resmetme” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. d	Yanıtınız yanlış ise “Yüzey Üzerine Resmetme” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. d	Yanıtınız yanlış ise “Yüzey Üzerine Resmetmenin Dönemleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. a	Yanıtınız yanlış ise “Yüzey Üzerine Resmetmenin Dönemleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. c	Yanıtınız yanlış ise “Yüzey Üzerine Resmetmenin Dönemleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. e	Yanıtınız yanlış ise “Yüzey Üzerine Resmetmenin Dönemleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. d	Yanıtınız yanlış ise “Yüzey Üzerine Resmetmenin Dönemleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. a	Yanıtınız yanlış ise “Yüzey Üzerine Resmetmenin Dönemleri” konusunu gözden geçiriniz.
9. a	Yanıtınız yanlış ise “Çoğaltım Teknolojileri ve Sanat Eseri” konusunu gözden geçiriniz.
10. d	Yanıtınız yanlış ise “Teknolojinin Tuzakları” konusunu gözden geçiriniz.

Sıra Sizde 1

Tuval, fotoğraf kâğıdı, beyaz perde, ekran denildiğinde bir yüzey anlaşılır. Bunların her biri tek başına bir yüzeyi değil, o resmetme tekniğiyle ilgili teknik ve estetik süreçleri de açıklar. Tuval üstüne yağlı boya resim. Bu sanat eserinin doğrudan insan elinin ürünü olduğunu, tek olduğunu, boya kullanılarak yapıldığını akla getirir. İşte tuval böyle bir ortamdır. Beyaz perde ya da ekran denildiğinde, o ortamla ilgili teknik ve estetik süreçler akla gelir. Evet, her ortamın kendine özgü özellikleri vardır. Bunu belirleyen şey, o ortamın teknik sürecidir. Yaratıcı kişiler ortamın teknik sürecini kullanarak, o ortama özgü dil oluştururlar. Örneğin, fotoğraf, kaydetme ve çoğaltma teknolojisi olarak bulunmasına rağmen, yaratıcı kişiler fotoğrafın resmetme tekniğinden yeni görsel dil yaratılabileceğini fark etmişlerdir.

Sıra Sizde 2

Bu konu sanat ve teknoloji ilişkisiyle ilgili en önemli sorulardan biri olarak gündemdedir. Bu konuyla ilgili olarak, sanatçı ve sanat denemeleri kaleme almış olan László Moholy-Nagy (1895-1946) bu durumu; “Taşlaşma, donup kalma korkusu” olarak tanımlar. Moholy-Nagy’nin sözleri aynen şöyledir:

“Sanatçılar deneylerinin sonuçlarını çalışmalarında uygulama konusunda çoğu kez duraksarlar; çünkü mekanikleşmenin sanatın ruhunu öldüreceği, sanatı taşıtacağı yolunda evrensel bir korkuyu paylaşırlar. (...) Bu korku temelsizdir; zira yaratımın bütün unsurlarının birden bilinçli olarak çağırılması hiçbir şekilde mümkün değildir. (...)”

Bütün kurallara, bütün katı yasalara, teknik mükemmelleşmeye rağmen bu yaratıcı güç, çözümlemeyi hak eden bu genetik gerilim, bütün sanat eserlerinin karakterini belirlemektedir. Bu, günümüzün ve geleceğin temel eğilimlerinin sezgisel bilgisinin ürünüdür.”

(Richard Kostelanetz (Ed.), Moholy-Nagy An Anthology, Da Capo Press, New York, 1991.

Bu kitapta yer alan “From Pigment to Light” (Pigmentten İşığa) ss. 30-34 adlı deneme, Türkçesi; Füsün Karaman.

Sıra Sizde 3

Teknolojik gelişmenin sanat konusunda getirdiği temel belirleyici şey, sanat eserinin çoğaltılması olmuştur. Basıkı teknolojisini, fotoğraf ve sinema teknolojilerini düşünün: İnsanoğlu bu şekilde düşüncelerini yayarken aynı zamanda yakın çevresi dışındaki dünyayı algılar hâle

gelmiştir. Fotoğrafı çekilen bir nesne bütün dünyaya yayılır. Bir roman basılarak çoğaltılır. Müzik eserleri de aynı şekilde dünyaya yayılır. Evet bu şekilde sanat eseri artık eski dönemlerde olduğu gibi tek yani biricik değil, dünyanın her yerindedir. Nasıl ki demiryolu coğrafı uzaklığı ortadan kaldırırsa, çoğaltım teknolojileri de sanat eserinin tek bir yerde bulunma durumunu ortadan kaldırmıştır. Sanat eseri bu şekilde kitleye açılmasıyla, ne yazık ki bazı durumlarda sıradan nesneler hâline de gelmiştir. Teknoloji sanat eserini herkese ulaştırmıştır, ancak bunun bedeli sanat eserinin değerinin durumunu etkilemiştir. Müzede tek olan bir tablo ile çoğaltımı tabii ki aynı şey değildir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Benjamin, Walter. (1993). **Pasajlar**. (Çev: Ahmet Cema) İstanbul:YKY
- Kılıç, Levend. (2007). **Görüntünün Öyküsü: Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kılıç, Levend. (Ed). (1995). **Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış**. İstanbul: Hill Yayınları.

3

“Sanatçı, Doğa’yı sıradan bir göze görüldüğü biçimiyle algılamaz, çünkü heyecanı ona görüntülerinin altındaki iç gerçekleri gösterir.”

Rodin

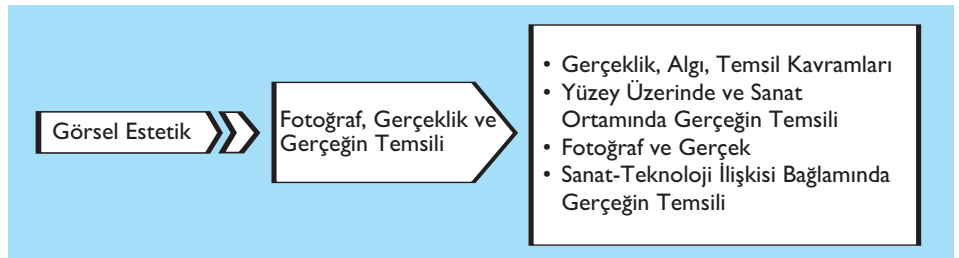
Amaçlarımız

- Bu üniteyi tamamladıktan sonra;
- Varlık, gerçeklik, doğruluk, temsil kavramları ve gerçeklik türlerini tanımlayabilecek,
 - Sanat ortamında ve yüzey üzerinde gerçeğin temsillerini, sanatın gerçeklikle olan ilişkisini açıklayabilecek,
 - Fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi açıklayabilecek,
 - Sanat ve teknoloji ilişkisi bağlamında gerçeğin temsil edilme biçimlerini değerlendirebileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

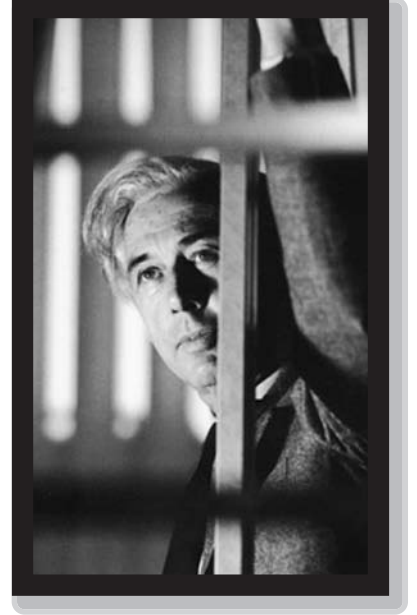
- Gerçek
- Yeniden Üretim
- Fotoğrafik Gerçeklik
- Teknik-Teknoloji
- Öznel Gerçeklik
- Algı
- Temsil
- Optik Bakış
- Sanat
- Fotoğrafik Görüntü
- Sanal Gerçeklik

İçerik Haritası



Fotoğraf, Gerçeklik ve Gerçeğin Temsili

Henri Cartier-Bresson'un ustalığındaki giz, salt gerçeklikle kalmayıp çok iyi bir seçici olmasından; izleyicinin bir sonuç çıkartabileceği görsel öğelerin en seçkin bir biçimde düzenlediği "an"ı yakalamaktaki ustalığından kaynaklanmıştır. Cartier Bresson, olayın en çarpıcı, dramatik yapının kurulduğu en üst noktasında yakalanması ilkesine dayanan "an" fotoğrafının babasıdır. Onun fotoğraflarını sıradan bir haber fotoğrafı olmaktan çıkarıp belge niteliği taşımasını sağlayan ve günümüze kadar ulaştıran şey, fotoğraflarındaki estetik değerlerdir. Bir foto muhabiri olarak Bresson, oluşturduğu görüntülerde, gördüğü şey hakkında ne düşündüğünü ve ne hissettiğini keskin bir biçimde ifade etme ihtiyacı duymuştur. Bu yüzden, fotoğrafları sıklıkla inceliklidir ve kolay anlaşılırdır, nadiren karmaşıktır. Basın fotoğrafçılığına derin bir saygısı vardır ve hikâyelerini tek bir etkileyici fotoğrafta anlatma eğilimindedir. İnsanın gerçekleri ve olgularla ilgili foto muhabirliği deneyimi, onun haber ve tarih duyumundan, fotoğrafın toplumsal rolü ile ilgili yaklaşımından beslenmektedir. Bresson'un portre yaklaşımı da, onu çağdaşlarından ayıran bir inceliğe sahiptir. Doğal ışık kullanarak, fotoğrafladığı kişi ile ilgili referanslara ulaşabileceğimiz mekânsal portre anlayışından faydalanarak, bu inceliği gözler önüne serer. Bresson fotoğraf çekme deneyimi için "Mutlak An" kavramını tanımlamıştır. Ona göre "mutlak an", saniyeden çok kısa bir süre içerisindeki, en doğru çerçeve, kompozisyon ile ulaşabileceğimiz, bize fotoğraflanan olayın ya da insanın özünü anlatan zamandır. Bu anın şipşak fotoğraftan ayrıldığı nokta ise insan davranışlarını ve duygularını yansıttığındaki ayrıntıda gizlidir. Bresson, "Mutlak An" adlı makalesinde "fotoğrafta, en küçük şey bile, büyük bir özne haline dönüşebilir" sözüyle bu süreci özetlemektedir. Bresson'a göre; objektif "mutlak an"da açılıp kapandıysa, fotoğrafınızda içgüdüsel olarak geometrik bir düzen oluşturduğunuzu görür, bu düzen olmadan fotoğrafınızın hem şekilsiz hem de cansız kalacağını fark edersiniz. Bresson, aynı zamanda bir fotoğrafın baskı sırasında kesilmesine tamamen karşıdır. Ona göre, eğer bir fotoğrafı kesmeye ya da kırpmaya başladıysanız, oranların geometrik açıdan doğru olan karşılıklı etkileşimini öldürüyoruz demektir. Kısaca ona göre her şey "Mutlak An"da belirlenir ve ardından gelen müdahaleler fotoğrafın özüne zarar vermekten öte herhangi bir işe yaramazlar.



Kaynak: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Web Sitesi, 5 Haziran 2003
<http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=2206>

GERÇEKLİK, ALGI VE TEMSİL KAVRAMLARI



“Varlık”, “gerçeklik”, “doğruluk”, “temsil” kavramlarını ve gerçeklik türlerini tanımlayabilmek.

Gerçeklik: Düşünülen ya da zihinde tasarlanan değil, somut ve bilinçten bağımsız olarak var olandır.

“Gerçeklik” kavramına bir açıklık getirebilmek, her şeyden önce gerçekliğin bir var olma durumu olduğunu belirlemekle mümkündür. Bir başka deyişle “gerçeklik”, düşünceye ilişkin bir şey değildir. Düşünceye ilişkin olan, “doğruluk” kavramıdır.

Gerçeklik, düşünceden ve bilinçten bağımsız olan bir durum, olgu ya da nesne olarak, doğruluğu sağlayan varlığın bir özelliğidir. Bir şeyin varlık olma özelliğinden dolayı o şeye gerçek denir. Başka bir deyişle gerçek, insan bilincinden bağımsız ve nesnel biçimde var olan her şeydir. Biz onun farkında olsak da olmasak da, algılasak da algılamasak da “gerçek” vardır ve onun varlığı nesneldir. *Nesnellik* ya da objektiflik burada, herkesin algılamasına açık olmayı ve öznellikten daha doğrusu kişisel, duygu, düşünce, inanç, kanaat ve değerlerden bağımsız bir biçimde var olmayı ifade eder. Bu noktada, var olma ve gerçek olma durumlarına da bir açıklık kazandırmak gereklidir. Var olma, düşüncede olma ya da düşünceden bağımsız değildir. Örneğin “ π (pi) sayısı” vardır; ancak gerçek değildir. Çünkü onun varlığı yalnızca düşüncededir. “Şu masa.” dediğimizde ise onun hem varlığından hem de gerçekliğinden söz etmiş oluruz. Masayı hem düşünürüz, hem de onun varlığını duysal olarak gösterebiliriz. Şu hâlde, doğruluk önermede, yargıda ya da zihinde bulunur, gerçeklik ise var olan dünyanın nesnesi ya da olgusudur. Sonuç olarak gerçek olan her şey vardır, ancak var olan her şey gerçek değildir.

“Doğruluk” ve “gerçeklik”, gündelik dilde çoğu kez birbirine karıştırılan, birbiriyle ilişkili olmakla birlikte birbirlerinden de farklı olan kavramlardır. Örneğin “Şu kalem.” dediğimizde, onun varlık olma durumuna göndermede bulunmuş ve gerçek olduğunu belirtmiş oluruz. Ancak, “Şu kalem doğrudur.” önermesi, tamamen anlamsız ve yanlış bir ifade olur. Buna göre, **doğruluk**, verilen yargılarla ilgili bir değerdir. “Gerçek”, var olma durumuna göndermede bulunurken, “doğru”, o varlık hakkında öne sürülen yargının değerini göstermektedir. Ancak, “Şu kalem kırmızıdır.” önermesi, doğrudur ya da yanlıştır diyebiliriz. “Kalem”in gerçekliği söz konusuysa, “Kalem kırmızıdır.”ın doğruluğu söz konusudur.

“Doğruluğun ölçütünün ne olduğu” ve “bir yargıyı doğru ya da yanlış yapan şeyin ne olduğu” ise, düşünce tarihi boyunca tartışılan, birbirinden farklı birçok yorumu ve güclüğü beraberinde getiren sorulardır. Spinoza ve Descartes **realist (gerçekçi)** filozoflar için doğruluk, apaçıklıktır. Bu kuramlara göre, doğru bir yargı, doğruluğunu kendisinden alır. Kendi iç özellikleriyle, apaçık, açık ve seçik oluşu, onun doğru olduğunu gösterir. Doğruluğun uygunluk kuramı ise, doğruluğun, düşüncenin gerçekliğe uygun olduğunu savunmaktadır. Başka bir ifadeyle, doğru, gerçeğe uygun olan, gerçeklikle örtüşendir. Gerçeğin bilen öznenin zihnindeki varlığı, onun tarafından algılanmasıdır. Gündelik yaşamda ve bilimsel düşüncede kabul gören bu anlayış, tasarımın nesnesine uygunluğu olarak da ifade edilebilir. Bir yargılar sistemi içerisinde çelişki olmamasını ifade eden kurama göreyse, doğruluk, hem biçimsel hem de deneysel yönden, yargılar arasında herhangi bir çelişki bulunmamasını, mantıksal yönden tutarlılığa sahip olmasını ve akıl yürütme kurallarına uygun olmasını ifade eder. **Kuşkucu (septik)** ve Sofist düşünürler ise gerçekliğe ve onun bilgisine yönelirken, doğru bilgiye yani hakikate hiçbir zaman ulaşamayacağı tezini ileri sürmüşlerdir. Duyularımızın ve aklımızın yanılabılır ol-

Doğruluk: Bilgiyle ilgili bir değerdir. Bilgiyi meydana getiren tek tek öğelerin doğruluğundan ya da yanlışlığından söz edilemez. Buna göre doğruluk tek tek kavramların değil, bu kavramlardan meydana gelen yargıların ya da önermelerin özelliğidir.

Realizm (gerçekçilik): Varlığın, insan bilincinden bağımsız ve nesnel bir biçimde var olduğunu savunan görüştür.

Septisizm (kuşkuculuk): Bilgi kuramında gerçekçi anlayışa karşı olarak, doğru, kesin, mutlak anlamda bir bilginin mümkün olmadığını savunan görüştür. Felsefe tarihinde gezgin filozoflar olarak bilinen Sofist düşünürler de, doğru bilginin göreliliğini ve imkânsızlığını savunduklarından bu görüş içerisinde yer alırlar.

ması ile duyularımızın yarattığı algıların göreceli olması, genelgeçer anlamda bir doğruya ulaşılmasındaki temel engellerdir.

Buna göre, doğru bir bilgiye ulaşmak mümkün değildir ya da doğru, kişiden kişiye değişir. Bu kuşkucu tezden yola çıkan Descartes ise, kuşkuyu yalnızca bir yöntem olarak kullanır. Ona göre, kendisinden asla kuşku duyamayacağımız bilgi, “Düşünüyorum öyleyse varım.” yargısıdır. Burada akılcı (rasyonalist) düşünür Descartes’ın önemi, gerçeklik üzerine kuşkucu bir görüş açısından, kesin ve doğru bir bilgiye ulaşabilmesidir. Örneğin rüya gördüğümüzde, gördüklerimizin gerçek olduğunu sanırız. Gördüklerimizin gerçeklikle örtüşmediğinin ise ancak uyandığımızda farkına varırız. O hâlde, şu an yaşadıklarımızın gerçek olduğundan, bir rüya olmadığından nasıl emin olabiliriz? İşte Descartes, bu soruyu akıl yürütme sınırları içerisinde kalarak yanıtlamaya çalışır. İçinde bulunduğumuz gerçeklikten kuşku duymak gerekirse, kendi varlığımızdan da kuşku duymamız gerekir. Kuşku duymak düşündürmektir ve kuşku duyabilmek, düşünebilmek için de, düşünen bir “ben”, bir bilinç, bir varlık olması gerekir. Eğer kuşku duyuyor, düşünüyorsak, bu bizim var olduğumuzun bir göstergesi olur. Kesin olan şey, şu anda kuşku duyduğumuz, düşündüğümüz ve bunun bilincinde olduğumuzdur. Yaşadıklarımız da bir rüya değildir. Çünkü kendimizin var olduğunun bilincinde olduğumuz bir durumda, içinde yaşadığımız dünya da gerçektir. Aksi hâlde var olmamız saçma olurdu. Felsefe, bilim ve sanat ilişkisi, gerçeklik ve fotoğraf ilişkisi bağlamında, doğruluk kavramının yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Buna göre doğruluk, gerçeğin akıl tarafından yeniden inşa edilmesi ve buna ilişkin yargıların değer olarak ele alınmalıdır.

Bu tanımlarla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Çüçen, A. Kadir (2001). Bilgi Felsefesi. Bursa: Asa Yay.



K İ T A P

“Varlık”, “Gerçeklik” ve “Doğruluk” kavramlarını örneklendirerek açıklayınız.



S İ R A S İ Z D E

1

Dünyayla ya da gerçeklikle ilişki kurmanın ilk biçimi, duyu organları aracılığıyla gerçekleşmektedir. İçinde yaşanan gerçekliği tanımanın ve anlamının ilk koşulu ise duyumdur. *Duyum*, iç ve dış çevreden gelen uyarıcıların duyu organlarındaki alıcı hücreler tarafından alınması, sinirler yoluyla beyne iletilmesidir. Algılama ise, beyne iletilen söz konusu uyarıcı enerjilerinin ya da etkilerinin, beyinde işlenmesi, anlamlandırılması ve yorumlanması biçimindeki nörofizyolojik süreçtir. Bu sürecin sonucunda ortaya çıkan durum da, “algı”dır. *Algı*, bir nesne ya da bir olay hakkında bilgi verir, nesnelerin ya da olayların konumlarını tespit etmeyi ve ne olduklarını belirleyebilmeyi sağlar. Algılama sürecinde, uyarıcılar örgütlenip yorumlanır ve anlamlı bir hâle getirilirler. Böylelikle, uyarıcıların tanınması, yapılaşmış bütünler olarak kavranması da gerçekleşmiş olur. Algılama sürecinde tanıma, konumlandırma, anlamlandırma ve yorumlama işlemleri söz konusu olduğunda, kişisel deneyimler, geçmiş öğrenmeler, değerler ve kültür, süreci etkileyen öznel koşullar olurlar.

Özetle algı, bireylerin zihinsel ve fizyolojik yapılarının sahip oldukları yeteneklerle, onların dış çevredeki durum ve değişmelerin farkına varmalarını sağlayan yetilerin genel adıdır. Algılama, uyarıcıların duyu organlarını uyarması sonucunda, uyarıcıların daha doğrusu dış dünyanın farkına varma sürecidir. Algının oluşum sürecinde algı alanı ve algı dayanağı temel hareket noktalarıdır. Algı alanı, bireyin çevresine yöneldiği bir anda, o çevreyi oluşturan özelliklerin ve varlıkların tümü-

Sofist filozof Protagoras, "Rüzgar üşüyen için soğuk, üşümeyen içinse soğuk değildir." derken, algıların duyumlayanın içinde bulunduğu koşullara göre değiştiğini göstermek istemiştir.

dür. Algı dayanağı ise, bireyin algılamalarının, eylem ve tutumlarının temelinde bulunan ve bunlara yön veren değerler sistemi ve kişisel deneyimleri ifade eder. Burada algı ile gerçeklik ilişkisinde ortaya çıkan önemli bir noktayı hatırlatmak gerekir: Algı, büyük ölçüde deneyimlerin anlamıdır, gerçekliği yapılandıran nesnelerin varlık yapısına ilişkin değildir. Başka bir ifadeyle, algı, gerçeklik alanında yer alan nesnelerin yapısal bir özelliği değil, gerçeklik içerisinde elde edilen deneyimlerin anlamı ve sonucudur. Dolayısıyla, gerçekliğin algılanmasında, gerçeklikteki nesnelere bilmek için yönelen bilen özne olarak bireyler, bu süreçte öznel katkılar da bulunurlar. Algılama süreci içerisinde bizler, bir anlamda gerçekliği kısmen yeniden yapılandırır, onu kendimize göre yorumlarız. Örneğin bir tiyatro oyunu söz konusu olduğunda, her izleyici, mesleği, aldığı eğitim, içinde yaşadığı kültür, geçmiş deneyimleri ve kişisel değerleri doğrultusunda oyunu değerlendirecektir. Bilim tarihçisi ve düşünür Kuhn, beyin aktivitesinin büyük çoğunluğunun, uyarıcının duyulanması ile algılanması arasında ortaya çıktığına işaret eder. Bu nedenledir ki, aynı uyarıcı farklı insanlarda farklı algılamalara yol açabilir.

K İ T A P



Bu tanımlar hakkında daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Atkinson, Richard ve Diğerleri (2008). Psikolojiye Giriş. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Arkadaş Yay.

SIRA SİZDE



Gerçeklikle ilişki kurmada algının rolünü açıklayarak, algılarımızı etkileyen etmenlerin neler olabileceğini tartışınız.

Gerçekliğin Farklı Tanımları

Gerçekliğin düşünceden bağımsız bir durum, olgu ya da nesne olduğu daha önce belirtilmişti. Buna göre, gerçekliğin, doğruluğu sağlayan varlığın bir özelliği olduğu sonucu da çıkarılmıştı. Şimdi de, gerçekliğin farklı tanımlarına daha önce elde edilen kavramlar ışığında yönelmek gerekir. Öncelikle gerçeklik, insanlar tarafından yapıldığı, kurumsallaştırıldığı ve sürdürüldüğü için toplumsal; bireysel bakış açısından bağımsız olduğu için de nesneldir. Başka bir ifadeyle söylendiğinde, gerçeklik hem nesnel hem öznel hem de sosyal yani toplumsaldır. Bu üç durum aslında birbirinden ayrılmaz bir bütünlük gösterse de, biz gerçekliğin farklı yönlerini ayrı ayrı değerlendirebiliriz. Burada ilk olarak gerçekliğin nesnel yönü değerlendirilecektir. Daha önce de belirtildiği üzere, her bireyin kendine özgü bir yaşama dünyası, görüş açısı, değerleri ve deneyimleri bulunmaktadır. İşte *nesnel gerçeklik*, bu anlamda kişisel görüş açılarından bağımsız olmayı ifade etmektedir. İçinde yaşadığımız gerçeklik içerisinde, bir nesnenin rengini, konumunu, kısaca yapısını; bir olayın gerçekleşme yerini, tarihini ve biçimini değiştiremeyiz. Aynı şekilde, belirli bir zamanda ve mekânda gerçekleşen bir olayın, bizim tarafımızdan görülmemiş ya da duyulmamış olması, o olayın gerçekleşmediği anlamına gelmez. Ayrıca, gerçekliğin nesnel yönü, herkesin gözlemine açık olmayı da ifade eder. Örneğin, metallerin ısıtılınca genleşmesi olgusu, herkes tarafından gözlemlenebilir.

Öznel gerçeklik, nesnel gerçekliğin bir yansımasıdır ve tüm insanlar, bir toplumda ya da en azından bir grupta iken, gerçekliğin aynı belirlenimini paylaşırlar. Kabul edilmelidir ki insanlar, yalnızca fiziksel dünyanın bilgisine değil, diğer insanların ve onlarla etkileşim yollarının bilgisine de sahiptirler. Aslında, toplumun nesnel gerçeği, her birey için bir uğrak noktası olarak düşünülmelidir. Zira öznel gerçeklik, kendini her koşulda korumaktadır. Toplumun benimsetmeye ve bireyin sindirmeye çalıştığı nesnel gerçekliğin, kusursuz biçimde özümsemesi mümkün değildir. Yani bu nesnel gerçeklik her bireyde farklı bir öznel boyutla yansıtıl-

maktadır. Bu yansıtma açık ya da örtük farklı gerçeklik türlerine işaret etmektedir. Özne gerçeklikleri aşan, kuşatan nesnel bir gerçeklik olsa da, öznel gerçeklikler, nesnel gerçekliğin her an yeniden kurgulanmasını potansiyel olarak içermektedir. Bu süreç, toplumsal gerçekliğin anlam düzeyinde, sonu olmayan bir kurgulama olarak sürekli inşa edilmesine neden olmaktadır.

Dünyanın bilgisi ya da öznel gerçeklik, her şeyden önce, bilinçsiz ve rastlantısal olarak elde edilmiştir. Örneğin, çocuklar kendilerine verilen sınırların dışına çıktıklarında cezalandırılırlar ve cezalandırıldıklarında da sınırları keşfederler. Onlar, ebeveynleri ve kendileri için önemli olan diğer insanların davranışlarını taklit ettiklerinde, bilinçsiz bir şekilde norm ve değerleri de özümsemiş olurlar. Daha ileriki yaşamlarında ise insanlar, diğer insanlar ve gerçeklik hakkındaki bilgilerini genelleştirerek, bu etkilenme biçimini sürdürürler. Bunların tümü genellikle otomatik olarak gerçekleşir. Bunların yanında, kişinin günlük yaşam bilgisinin geçerliliği, kendisi ve diğerleri tarafından sorgulanmadan kabul edilir. Doğrudan elde edilen deneyimler, kişinin dünya bilgisiyle açık bir biçimde çelişkili olmadığı sürece, ondan şüphe edilmesi için bir neden yoktur. Ayrıca, insanlar dünya hakkındaki bilgilerinin pek çok insan tarafından paylaşıldığını da varsayarlar. İnsanlar genellikle, dünyanın kendi gördükleri gibi olduğuna inanırlar. Nesnel gerçekliğin bilgisi, yalnızca rutin eylemlerle ve yarar getiren (günlük hayatta kullanılan) yeteneklerle sınırlandırılmıştır. Bu bilgi, dünyada yaşamak ve eylemde bulunmak için gerekli olan bilgidir. Bu anlamda öznel gerçeklik, yalnızca yaşamak ve eylemde bulunabilmek için gerekli olan gerçeklik bilgisini değil, aynı zamanda kişinin, gerçekliği kendi eğilim ve deneyimleri doğrultusunda içselleştirmesi sonucunda ortaya çıkan sentezi ve kişinin kendine dönük bilgisini de içermektedir.

Nesnel ve öznel gerçeklik arasındaki farkı açıklayınız.



Her birey, kendisinin ve diğer bireylerin beklentilerini öngörebilmek, belirli eylemlere nasıl karşılık vereceğini bilmek, toplumsal düzendeki yerini bilmek ister. Tüm bunların yanında, insanlar yalnızca diğerlerinin dünyayı nasıl gördüklerini değil, onların dünya algılarını da kendi algıları olarak kabul etmek zorundadırlar. Genellikle, nesnel gerçeklik ile *sosyal gerçeklik* arasında ayırım yapılmaz ve bireyler genellikle dünyanın algıladıkları gibi olduğuna ilişkin güçlü bir inanç taşırlar. Marleau-Ponty, bunu algısal inanç olarak açıklar. Algısal inanç, refleksiyon öncesinde gerçekleşen doğal algıda, şeylerin kendisine ulaştığımızı ve dünyanın algıladığımız hâliyle var olduğuna dair duyulan inançtır. Başka bir ifadeyle, dünyanın ve şeylerin varlığı üzerine algının kesinliğidir. Dünya algılarımızın bize gösterdiği şekildedir. Bu yargı, içinde bulunulan gerçekliğin olduğundan daha farklı olmayacağını ve algıların gerçekliğe ilişkin verilerinin kesinliğini onaylar. Ancak, her durumda, yaşamın **özneler arası** ortamı ve insanın bilen yönünün yanında, isteyen- hissedilen-bekleyen yönlerinin de olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Daha farklı bir yorum da, farklı gerçekliklerden söz edilse bile, asıl gerçekliğin yalnızca bir tane olduğudur. Bu gerçeklik, tamamen uyanık, bilinçli, normal bir yetişkinin sağduyulu bir biçimde algıladığı gerçekliktir. Farklı her gerçeklik, geçicidir. Kişi, her zaman yaşam dünyasının, günlük yaşamın baskın gerçekliğine döner. Ancak gerçekliği farklı biçimlerde yorumlamak, onu bir bakıma yeniden üretmek, insan için âdeta bir gereksinimdir.

Sosyal gerçeklik içerisinde kendini var edebilmek, fiziki dünyanın ve sosyal yaşamın karmaşık yapıyla baş edebilmek, insanın hayal etme, kurgulama ve kurma-

Özneler Arasılık: Diğerleriyle birlikte yaşayan ve etkileşimde bulunan bireylerin bulunduğu, oldukça gerçek bir çevre içerisindeki yaşam dünyasıdır.

ca yaratma, imgeler (hayal, imaj) ve kavramlar arasında çeşitli birleşimler yaratabilme yetilerini harekete geçirmiştir. Yani dünya, çeşitli modellerle önceden yeniden kurulmayı gerektirir. Bu durumda, nesnel gerçeklik ile bu gerçekliğin anlamlandırılması ve yorumlanması arasında bir ayrım yapmak mümkün görünmektedir. İnsanın zihninden bağımsız bir dış dünyanın varlığı yadsınamasa da, bu dünyaya ilişkin algıların öznel bir katkı içerdiği; en azından duyuların bize sağladığı verileri sentezleme ve birliğe getirme kısmında biz öznelerin rolü de göz ardı edilemez.

Günümüzde teknolojinin gelişimine bağlı olarak, farklı bir gerçeklik türü daha ortaya çıkmıştır. Özellikle bilgisayar teknolojisiyle gelişen bu gerçeklik türü, *sanal gerçeklik* olarak adlandırılmaktadır. Fiziksel ve nesnel gerçeklikten farklı olarak, kurgusal düzeyde ortaya çıkan sanal gerçeklik, pek çok tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Sanal gerçeklik, kişinin bir ya da birden çok duyusuna hitap eden ve kullanıcıların hareketleri ile gerçek zamanlı oluşan bilgisayar yaratımlı, sanal yani gerçek benzeri bir dünyadır. Kullanıcının hareketi ile gerçek zamanlı bir etkileşim içerisinde olması, sanal gerçeklik sistemlerini diğer sistemlerden ayıran en önemli özelliktir. Gerçeğin sanal anlamdaki bu temsilinde, sanal mekânların yaratılması sürecine de girilmiştir. Kişinin, ekranın ara yüzünü yok ederek sanal mekânlarda gerçekmiş gibi bulunduğu böyle bir durumda, optik algılayıcılar ve konum algılayıcı eldivenler gibi, insanların algılama biçimlerini değiştirecek araçlar kullanılır. Günümüz teknolojisine yönelik eleştirileriyle ünlü kuramcılardan Jean Baudrillard, sanallığı bir âcizlik olarak nitelendirmektedir. Ona göre, sanal ortamda zamanın boyutları gerçek zaman içinde birbirine karışır. Yani, her şey bir makinedir artık; bedenler de birer görüntü ve makinenin işlemcisi hâline gelmişlerdir. Artık boşlukla iletişime geçilmektedir. Ona göre, sanal gerçeklik sonucunda gerçek mekân ve bizi çevreleyen her şey, eşi görülmemiş bir biçimde ıssız, çorak bir ortama dönüşmüştür.

K İ T A P



Baudrillard hakkında daha fazla bilgi için bakınız: Baudrillard, Jean (2001). *Tam Ekran*. Çev. Bahadır Gülmez. İstanbul: YKY.

SIRA SİZDE



4

“Yaşam özneler arası bir yapıdadır.” ifadesiyle anlatılmak istenen nedir? Yaşamın özneler arası oluşu, gerçeklik algısını nasıl etkilemektedir? Açıklayınız.

İmge: Zihinde beliren olay, kişi ya da nesnelerin görüntüleridir.

Temsil, belirgin özellikleri ile yansıtmaya, sembolü olma, simgeleme anlamlarına gelir. *Simge* ise, herhangi bir nesnenin işareti, sembolüdür. Belirli bir insan topluluğunun uzlaşımı sonucu özel bir anlam kazanmış işarettir. Bu açıdan bakıldığında, bizim için bir anlamı olan tüm işaretler birer simgedir. Burada önemli olan, simge ile imgeyi birbirinden ayırt edebilmektir. **İmge**, simgeden ya da sembolden farklı olarak, hayal, imaj anlamına gelir. Başka ifadeyle söylendiğinde, daha önce algıladığımız nesne ve olayların zihinde yeniden canlandırılması, algıların zihindeki izleridir. Bu anlamda temsil etme gerçeği simgeleme, onu yansıtmaya olarak tanımlanır. Felsefe tarihinin ilk çağlarından günümüze, gerçeğin temsil edilme biçimleri farklı kavramlarla ifade edilmiştir. Antik Yunan düşünürü Platon “idea” kavramıyla, gerçek ve onun temsili arasında temelli bir ayrım yapmıştır. İdealar, duyularla algıladığımız ve algılarla kavradığımız nesnelerin orijinal formları, ilk örnekleridir. *İdea*, bir olan, değişmeyen, duyusal olmayan, yalnızca düşünme yoluyla elde edilebilen, zihin dünyamızdaki kavramlar, fikirlerdir. İçinde yaşadığımız dünya yani gerçeklik içerisindeki nesneler, duyusal, gelip geçici varlıklar olarak ideaların birer yansıması yani temsidir.

Deneyci (empirist) düşünürler Locke ve Hume ise akılcı olan bu görüşle karşılık içerisinde, her bilginin kökenini duyularımıza bağlar. Daha doğrusu, duyularla algıladıklarımız, zihin dünyasındaki ideaların birer yansıması ya da taklidi değildir. Onlar tam anlamıyla bilme etkinliğimizin temelinde bulunurlar. Nesneler, idelerle yani düşünce ve kavramlarla temsil edilir. İdeler de, duyum ve algı yoluyla oluşmaktadır. Bu durumda 17. ve 18. yüzyılda hakim olan deneyci düşünceler, duyum, algı ve nesne arasındaki benzeşimi öngören temsil kuramının, gerçeğin temsili olarak görüntünün kaydedilmesinde ne kadar büyük rol oynadığını göstermektedir. Bu da bize, fotoğrafın büyük ölçüde deneyci bir görüşle yola çıktığını göstermektedir. O dönemin düşünsel atmosferi gereği insanlar, idelerin yani kavramların nesneleri temsil etme gücü olduğunu, nesnelerle onları temsil eden ideler arasında bir uygunluk olduğu düşüncesini temel alırlar. Dolayısıyla, insan zihninde oluşan her tür temsil, gerçekliğin birer izdüşümüdür. İnsanın görme ve algılama üzerine deneyimsel bilgileri ışığından hareketle denilebilir ki, resmetme, gerçekliğin bir temsili olarak âdeta nesnelerin insan zihnindeki izdüşümlerinin somutlaştırılması ya da gerçekleştirilmesidir. Bu, bir anlamda idelerin gerçek kılınmasını, daha doğrusu dış dünyanın nesnel ve öznel olarak deneyimlenmesi sonucunda gerçeğin yeniden zihinde üretilmesini ifade eder.

YÜZEY ÜZERİNDE VE SANAT ORTAMINDA GERÇEĞİN TEMSİLİ



Sanat ortamında ve yüzey üzerinde gerçeğin temsillerini, sanatın gerçeklikle olan ilişkisini açıklayabilmek.

Sanatla gerçeklik arasındaki ilişkiyi kavrayabilmek, her şeyden önce sanat eserinin, gerçekliğin içerisinde yer alan, bilinçten bağımsız, duyuşal ve gerçek bir varlık olduğunun kabul edilmesiyle mümkün olabilir. Ancak sanat eseri, yalnızca duyuşal ve gerçek bir varlık değil, aynı zamanda gerçek dışı bir varlıktır. Çünkü sanat eserine yön veren düşünsellik ve insanın iç dünyası, somut, duyuşal, yani gerçek değildir. Bu anlamda, sanat eserinin gerçek bir varlık olmasının yanında, **tin-sel**, başka bir ifadeyle ruhsal bir varlık olduğunu da unutmamak gerekir.

En genel anlamda sanat, bilinçli bir varlık tarafından meydana getirilen sembolik anlamda “güzel” üretimi olarak tanımlanabilir. Sanat, hoşya giden ve düşündürten biçimler yaratma çabasıdır. Elbette sanattaki güzel, doğadaki güzelden tamamen farklıdır, çünkü doğa insan yaratımı değilken, sanat eseri insan tarafından yaratılan bir varlıktır. Burada fotoğraf açısından önemli olan nokta, onun biriciklik özelliğine sahip olup olmadığı biçimindeki tartışmadır. Bu konuda Frankfurt Okulu kuramcılarından Benjamin, “mekanik yeniden üretim” ya da “çoğaltım” ifadesiyle, tekil bir varlığın kopyalama yoluyla çoğaltımını kastetmiştir. Çoğaltılan ürünler, taklit hissi uyandıran ya da kusurlu el yapımı kopyalar değil, bağımsız bir teknik işlemin ürünleridirler. Bu teknik işlemler aracılığıyla, daha önce belirli bir yer ve zamanda var olan görüntülerin, eş zamanlı olarak, birbirinden farklı bir statü çeşitliliğine sahip bir izleyici topluluğu tarafından görülebilmesini ifade eder. Sanat bilgisi ona göre, artık, orijinal görüntünün ayrıcalıklı varlığını ifade etmemektedir. Sanatın o biricik, büyüklü yanı yok olmaktadır. Görüntüler, bundan böyle anlamlarının orijinal bağlamlarıyla belirlenmezler; çok yönlü okuma ve yorumlamalara da açık değerlerdir. Kültür nesneleri, artık taşınabilir bir tarzda yaratılmışlardır. Benjamin’in görüşü aslında, fotoğrafik görüntüleme yoluyla, görsel anlamda her sanat eserinin çoğaltı-

Tinsel: Ruhsal, zihinsel. Tin, ruh, zihin anlamındadır. Bu kavram, insanın ruhsal yanını, kişisel tarihini, kültürünü, düşünce ve düş dünyasını, istek ve arzularını ifade etmekle birlikte, insanlığın toplumsal, kültürel ve tarihsel yanını, yani ortak insanlık durumunu da ifade etmektedir.

labildiğini kastetmektedir. Fotoğrafın kendisinin sanat olup olmadığı konusu Benjamin'in eleştirilerinden bu anlamda bağımsızdır. Çünkü fotoğrafın kendisi de çoğaltıma tabidir. Ancak burada önemli olan, yakalanan "an", oluşturulan estetik gör-selleştirme. Sanat için olduğu kadar fotoğraf için de geçerli olan, gerçek olanın, beklenmedik olmasıdır. Fotoğraf beklenmedik "an"ları yakalar.

İnsanın sanatla ilk ilişkisi, doğadaki güzeli örnek almakla, daha doğrusu doğal güzelliğin bir benzerini yaratma arzusuyla başlamıştır. Bu anlamda, "Sanat nedir?" sorusuna verilen ilk yanıt da, sanatın doğayı, yaşamı ve insanı yansıtan ya da "taklit" eden (mimesis) bir etkinlik olduğu biçimindedir. Sanat burada, gerçeği temsil etme aracı olarak gösterilmektedir. Yunanlılar bu soruya yanıt ararken sanatı, bir çeşit zevk vererek öğretme yöntemi olarak görmüşlerdir. Bu yöntem ise onlara göre, görünen dünyayı taklit ve idealize etme biçimindedir. Yunan düşünürü Platon'un bu konudaki görüşleri de, yalnızca görünüşleri ya da nesneler dünyasını yansıtan sanatçıya yönelik eleştiriler üzerine yoğunluk kazanmıştır. Taklide dayalı olan bu tür bir sanat etkinliği, nesnelerin ilk örnekleri olan idealara ulaşmaktan uzak kalacak, yalnızca birer yansıma olan nesnelerin kopyalarını yaratmaktan öteye gidemeyecektir. Daha sonra idealist sanat anlayışlarıyla birlikte, sanatın yetkinliği arayan bir etkinlik, bir yaratma etkinliği olduğu görüşü ağırlık kazanmaya başlamıştır. Bu görüşe göre sanatsal anlamda yetkinlik, görüneni olduğu gibi yansıtmak yerine, yaratıcı hayal gücü yetisinin ve yargı gücünün harekete geçirilmesiyle yakalanabilecektir. Böylelikle sanat, başka hiçbir etkinliğe benzemeyen özel bir etkinlik olarak düşünölmeye, hayal gücü ve özgürlüğün kapılarını açacak tek anahtar olarak görölmeye başlamıştır. Sanatın gerçeklikle olan ilişkisini farklı bir konuma getiren yaklaşım ise, sanatı "oyun" olarak niteleyen anlayış olmuştur. Buna göre, sanatçı etkinliğini bir oyun gibi gerçekleştirerek, maddeyle biçimi tüm gerçeklik kalıplarının ötesinde birleştirecektir. Sanat aracılığıyla insan, gündelik yaşamın ve pratik yararcılığın dışına çıkarak, kendine bir özgürlük alanı yaratabilecek ve yaşamını zevkli bir hâle dönüştürebilecektir.

Resim 3.1

Paul Cézanne. "Stil Life With Onions And Bottles". 1895-1900. Kanvas üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris. Cézanne, gerçekliği resimsel bir bütünlük kazandıracak bir biçimde ya da sezgisel bir biçimde düzenlemeyi tercih etmiştir. Önemli olan dünyanın bir "an"ını yakalamaktır.



Tüm bunlardan anlaşılacağı üzere sanat ortamında gerçeğin temsil edilmesi sorunu ve sanat ile gerçek arasındaki ilişki giderek, gerçeği yansıtmaya ve onun bir benzerini yaratma anlamının ötesine geçmeye başlamıştır. Sanattaki gerçekliğin şa-

şırtıcı yanı, günlük, sıradan yaşamın içerisinde bile gerçekliğin bir patlama yaparak, aniden belirmesidir. İşte sanatçı, gerçekliğin bu beklenmedik yönünü, kendi derinliklerimize yöneldiğimizde fark ettiğimiz gerçekliği yakalamakta ve aktarmaktadır. Fransız düşünür Henri Bergson'un sanat ile gerçek arasındaki ilişkiye getirdiği farklı bir yorum, konuyu daha açık kılacaktır. Bergson'a göre, eğer gerçeklik duyularla tam olarak algılanabilseydi ya da insan şeylerle ve kendisiyle doğrudan iletişime girebilseydi, sanat denen etkinlik gereksiz olur ve derin bir kavrayış, hayal gücü ve sezgiye sahip olan sanatçıya gerek kalmazdı. Böyle bir durumda, duyu organlarımız belleğimizin de yardımıyla, taklit edilmesi olanaksız ve zaman içerisinde değişmeyen tablolar oluştururdu. İnsan ruhunun derinliklerinden, iç yaşamının her zaman kendine özgü olan ezgisi yükselirdi. Ancak Bergson'a göre içimizde varlığını sürdüren bu durumlar, ne yazık ki açık seçik bir biçimde kavranılamaz. Ancak insanların çoğunluğu için geçerli olan bu durum, sanatçı için geçerli değildir. Sanatçı, yaşamın doğal akışını sezebilir ve kavrayabilir, herkesin göremediği gerçekliği görebilir. İnsan duyuları ve bilinç her insan için, gerçeklikten yalnızca kullanılabilir ve basitleştirilmiş bir bölüm sunar. Sanat böyle bir yararcı anlayışı aşarak, gerçekliğe daha dolaysız bir bakış sunmaktadır. Bu bakışı sağlayan da duyularımız değil sezgilerimizdir. Bergson'un bu görüşleriyle birlikte, dünyayı anlamada aklın değil, bilinç ve belleğin sağladığı bilgi ve düşüncelerle beslenen sezgilerin yaratıcılığı fark edilmiştir. Böylelikle sanatçılar, bu kopukluk ve karmaşa durumuyla ilgili imgeler yaratabilme, savaş sonrası yeni toplum düzenine uygun **metaforlar** kullanabilme olanağı bulmuşlardır.

Metafor: Mecaz, eğretilme. Bir kavramı yaygın anlamının dışında kullanma. Güncel ve duysal gerçekliğin dışındaki bilinçaltı alanların keşfiyle de, sanat için farklı gerçeklik alanlarının önemi artmıştır. Diğer yandan sanatçılar, bütün bu değişimlere karşı, doğal güzelliği ön plana çıkartarak, canlı ve gerçekçi betimlemeler gerçekleştirmeye de devam etmiştir.

Modern sanat ve sanatçılar hakkında daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Lynton, Norbert. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi



K İ T A P

Sanatın amacı gerçeği doğrudan iletmek midir? Tartışınız.



SIRA SİZDE

5

Resim 3.2



Pablo Picasso. "Pipo İçen Adam". 1911. Kanvas üzerine yağlıboya. The Kimbell Art Museum of Fort, Worth, Texas. Picasso'nun Pipo İçen Adam'ı sanatla gerçeklik arasındaki ilişkiye yeni bir boyut katmaktadır. Bir bütün olarak değerlendirildiğinde resim, görünen, gerçek dünyayla ilgisiz gibidir. Pipo içen adamı resmin içinde bulmak ilk bakışta zordur. Ancak parçalar bir araya getirildiğinde bütünü oluşturan öğeler fark edilmeye başlanır. O, gerçekliği dolaysız biçimde aktarmak yerine, dünyayı yepyeni açılardan görebilmek amacındadır. Bu anlamda özgür bir resim dili oluşturmıştır.

Mağara duvarlarına yapılan resimlerden “camera obscura” aracılığıyla üretilen görüntülere oradan da ışığa duyarlı yüzey üzerinde bu görüntüyü kalıcı hâle getirme sürecine değin insanlık, gerçekliğin farklı biçimlerini somut olarak elde etme amacıyla birbirinden farklı birçok yöntem denemiştir. Ölülerini yaşatmaya yönelik dinsel törenlerden mağaralara çizilen imgelere, “şimdiki zaman”ı yaşama arzusu, sürekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Önceleri resimle başlayan ve daha sonra fotoğrafla devam eden gerçekliği kaydetme serüveni de, izleyiciye, bir imge ya da gerçeğe bakarken kendine özgü olan şimdiki zaman sürecinden uzaklaşarak başkasının şimdiki zamanını yaşama olanağı vermektedir. Başka insanların şimdiki zamanlarını yaşamak ve bir gerçeklik anını kalıcı hâle getirmek için öncelikle düşünsel bir arka plan, ışık, hareket gibi fiziki dünyayla ilgili temel kavramlar üzerinde yeterli bilginin elde edilmesi gerekliydi. Bu bilimsel ve düşünsel gelişimin gerisinde, önemli bir dönüm noktası olarak modern düşüncenin ilerlemeye inanan akılcı anlayışı ve onun oluşumunu sağlayan birikimler bulunmaktadır.

Orta Çağ boyunca kendini evrenin merkezinde gören insan, Copernicus (Kopernik) devrimiyle bir anda kendini, merkezinde; yer kürenin ve insanın bulunmadığı bir evren sisteminde buldu. Bu devrimin belki de en can alıcı noktası, doğanın akıl aracılığıyla anlaşılabilirlik, akla uygun bir düzeni olduğunun farkına varılmasıydı. Böylece, insan aklının etkin, öznenin yani (bilen) insanın anlayan ve tasarımıyan yönünün keşfedilmesine giden yol da açılmış oldu. 15. ve 16. yüzyıllar bilindiği gibi reformasyon (yeniden düzenleme), keşif ve buluş yüzyıllarıdır. 17. yüzyıl ise bir akılcılık (rasyonalizm) yüzyılı olarak nitelendirilmektedir. Deneyssel doğa bilimlerinin ve rasyonel ya da formel (ideal-akılsal) bilimlerin yükselişi, doğa yasaları hakkında kesin bilgilere yine doğa bilimsel yöntemlerle ulaşılabilirliği sonucunu beraberinde getirmiştir. Ardından gelen olgucu (pozitivist-bilimsel) düşünceyle beraber, doğada olup biten her şeyin nedeni yine doğanın içinde aranmaya, bu olayların ardında ezelî-ebedî (sonsuz) bir hakikat, bir öz arama eğilimi terk edilmeye başlamıştır.

Yüzey üzerine resmetmenin, her şeyden önce insanın görme eylemiyle ve görülebilirlikle ilgili olduğunu kabul etmek gerekir. Yüzey üzerindeki bir desen, yalnızca bir öykünme ya da kopya değildir. O, aynı zamanda insanın duyum, algı ve yorumlama yani yeniden üretme yeteneklerinin bir ürünüdür. Marleau-Ponty, mağara resimlerinden günümüze kadar resmin yücelttiği şeyin, görülebilirliğin gizeminden başka bir şey olmadığını vurgulamıştır. Örneğin ressamın dünyası, gözle görülebilir bir dünyadır. Resim, görme ediminden kaynaklanan coşkuyu uyandırır ve onu en yüksek güce ulaştırır. Ponty’nin deyimiyle görmek, uzaktan sahip olmaktır ve resim, insanın kendini varlığa katması, onda kendini görünür kılmasıdır.



FOTOĞRAF VE GERÇEK



Fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi açıklayabilmek.

Deneyci (Empirist) İngiliz düşünürü Locke, “tabula rasa” (boş levha) düşüncesinden hareketle insan zihninin boş bir levha olduğunu ileri sürer. Buna göre, insan zihni başlangıçta doğuştan, önsel (**a priori**) hiçbir bilgiye sahip değildir ve tüm bilginin temelini duyumlar oluşturmaktadır. Yani akıl, başlangıçta temiz bir kâğıt gibi bomboştur. İnsan yaşadıkça, duyu organlarıyla dünyayı tanımaya başladıkça zihninde düşünceler, kavramlar oluşmaya başlar. Başka bir ifadeyle, idelerin (kavram, düşünce) kaynağı duyu verileridir. Farklı türden ideleri ayırt eden Locke, deneyi iç ve dış deney olmak üzere ikiye ayırır. Duyu organlarıyla dış dünyanın tecrübe edilmesi dış deney, bunlar üzerine aklın kendi kendine yaptığı işlem ise iç deneyin konusunu oluşturmaktadır. Bu işlem bir **refleksiyondur**, başka bir deyişle aklın kendisine dönük bir düşünme eylemidir. İşte bu nokta resmetme ve fotoğraf açısından önemli bir noktadır. Fotoğraf da gerçeklik üzerine bir düşünme, hatta insan aklının duyumlarını sınaması ve bir anlamda kendi gerçekliğini algılayışı üzerine bir düşünme, bir refleksiyondur denilebilir. Kişi çektiği fotoğrafa bakarken, kendi gerçeklik algısına bakmakta, onu düşünmekte ve kendini değerlendirmektedir.

Fotoğraf makinesi ortaya çıkana değin geçen uzun süreç boyunca yüzey üzerine resmetme, ressamların oluşturduğu resim geleneğinin etkisi altındaydı. Karanlık kutu (camera obscura) ve aydınlık kutu (camera lucida) gibi teknikler yüzey üzerine resmetme amacıyla kullanıldığında da, insanın eli her zaman doğrudan işin içindeydi. Bu durum, insanın gerçekliği belgeleme ve yorumlama çabasının, sahip olduğu olanak ve koşullara göre değişim gösterdiğini, bunun yanında tekniğin, gerçekliğin kurulmasında bir olanak olarak görüldüğünü ve McLuhan’ın belirttiği gibi tekniğin bir yönüyle insan uzuvlarının yerini almaya başladığını göstermektedir. Birçok kuramcı için, insan elinin giderek işe daha az karışır olması ve aracı bir varlık olan makinenin devreye girmesiyle, gerçeklik giderek insandan uzaklaşmaya başlamıştır. Benjamin, kameranin, bu ortamı ve çevreyi tasarlama olanağına sahip olduğunu görür. O, yine de, fotoğrafın, gündelik yaşamın normalde gözden kaçan birçok detayını verdiğinin hakkını teslim eder ve fotoğraf makinesinin zaman zaman insan gözünün yerini aldığını belirtir. Eğer fotoğraf bunu gerçekleştirmeseydi, insan gözünün algılayamayacağı bir biçimde hareketlerin dondurulamayacağını kabul eder. Ancak Benjamin’in bu görüşlerine eklemek gerekir ki, fotoğraf makinesi, özerk yani kendini tam anlamıyla kontrol edebilen, insandan bağımsız bir araç değildir ve her zaman onu gerçeğe yönlendirecek olan kişiye yani fotoğrafı çekene ihtiyaç duyar. Fotoğrafı çeken de makineyle, daha doğrusu fotoğraf makinesinin optik yapısıyla sınırlıdır; tıpkı insanın duyumlarının kapasitesi ve bilme koşullarıyla sınırlı olması gibi. Bu nedenle, makinenin sınırlılığı sorgulanırken, gerçekliği algılamada insanın sınırlılığı da göz önünde bulundurulmalıdır. Makinenin sınırlı ve dolaylı olduğu kadar, yalnızca kaydetme, saklama, belgeleme aracı olmadığı da kabul edilmelidir. O, bir bakıma gerçeği farklı biçimlerde yorumlayabilmemizin, bizim için ayrıcalıklı bir “an”ı kişisel bir anlamla, fakat herkesin algılayabileceği koşullarda saklayabilmemizin olanağıdır da.

Deneycilik (Empirizm): Bilgi kuramında, doğru bilginin kaynağının duyumlarla elde edilen veriler ya da sonradan elde edilen deneyimler olduğunu ileri süren felsefe akımı.

A priori: Önsel, deney öncesi. İnsan zihninde doğuştan bulunan, deneyimle elde edilmemiş olan kavram ve ilkeler. Buna göre biz, doğuştan birtakım bilgilere sahibiz.

Refleksiyon: Düşünme, yansıma. Felsefe etkinliğini nitilemek için kullanılan bu terim, kendi üzerine dönme, kendi üzerine düşünme anlamına gelir. Zihin kendi üzerine dönerek sahip olduğu bilgiler üzerinde düşünür ve kendini sorgular.

K İ T A P



Akılcılık, Deneycilik ve Kant'ın felsefesi hakkında daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Gökberk, Macit. (1998). Felsefe Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Fotoğrafta optik yoluyla elde edilen bir görüntü söz konusudur. Ve bu görüntüler gözle görülen gerçekten farklılık gösterirler. Bunun en önemli nedeni ise yanılsamadır. Yanılsama (illüzyon), nesnenin, fiziksel koşulları, uyarıcıların içinde bulundukları koşullar ve psikolojik etkenler nedeniyle gerçekte olduğundan farklı olarak algılanmasıdır.

Fotoğrafla gerçekliğin en dolaysız (doğrudan) biçiminin saptanıp saptanmadığı kuşkulu bir durumdur, tıpkı insanın gerçekliğin doğrudan bilgisini elde edip edemediğinin tartışmalı olması gibi. Özne yani bilen insan, kendisine verili olan gerçekliği algılayarak, zaman-mekân gibi kategorilerin (kalıpların) yanı sıra, zihinsel süreçlerini ve geçmiş deneyimlerini de algılamasına katar. Bunların yanında, algılamalarında da yanılabılır, yanılsama yaşayabilir.

Kant'ın bilgi kuramında öne sürdüğü gibi, bir şeyi bilmek, yalnızca duyu organlarıyla değil, aynı zamanda insan zihninin etkinliğiyle mümkün olmaktadır. Burada gerçekleştirilen, tasarımların senteze sokulması, birliğe getirilmesidir. Kaldı ki, bize verili olan duyuşal gerçekliği algılamada, duyuşlarımızın olanakları ve sınırlarıyla belirlenmiş durumdayız. İnsan, doğaya kendini ve psikolojisini yansıtır, ona kendiliğinden ve bilinçsiz bir biçimde kendini katar. Yani “gerçek”, insani öğeler barındırır. Makinenin varlığı da, insanın biçimlendirmesine dayanır, makine aracılığıyla resmedilen de insani ve öznel gerçekliğin teknik yoluyla yeniden üretilmesidir. Bu durum araç ya da alet marifetinin, insan biçimci olması bakımından el marifetiyle olan ilişkisini de açıklamaktadır. Burada araç marifetinin, gerçeklik ile kurulan ilişkide oynadığı rolün sorgulanması gereklidir. Elle resmetme, biçimlendirme ve yorumlamada insan doğrudan işin içindedir. Fotoğraf makinesiyle görselleştirirken ise, bir aracın yardımı söz konusudur ve insan dolaylı yoldan resmetme eylemini gerçekleştirir. Ancak bu, insanın gerçekleştirdiği esere tamamen yabancı olması, ona kendinden bir şey katmaması anlamına gelmez. Makine zaten insanın, birtakım arzu ve beklentilerle gerçekleştirdiği bir araçtır. Makinenin ardında, kendisi için anlamlı olan gerçeklikten bir anı yakalarken de kendi görüş açısı, arzuları, beklentileri, değerleri ve hatta bilinçaltı da oluşturulan fotoğrafta yerini bulacaktır. Elbette her fotoğrafta, kişisel, toplumsal ve estetik değerleri görebilmek mümkün değildir. Gündelik yaşantıda hoşumuza giden, ilginç gelen anları fotoğraflarken ya da gerçeği belgelemek adına doğrudan fotoğrafı elde ederken, biçim-içerik uyumuna, ışık ve renk özelliklerine, açıların yaratacağı anlamlara, kültürel ve ahlaki değerlere ve kendi dünya görüşümüzle “an”ı yaklaştırmaya dikkat etmeyiz. Gerçeklik değerini gösterebilmek, gerçekliği kendi yorumumuzla aktarmak, güzeli yaratmak ve bu amaçlarla bir biçim (üslup) oluşturup anlam yaratmak istediğimizde ise, çekilen fotoğraf farklı bir niteliğe bürünecektir.

Resim 3.3

André Kertész.
“Gölgeler”. 1931.
Fotoğraflarında şiirsel bir üslup benimseyen Kertész, üst açıyla beklenmedik bir “an”ı yakalayabilmiştir. Gölgelerin fotoğrafçısı olarak bilinen Kertész için gölgeler, gerçekliğin farkına varmadığımız detaylarını simgelemekte, aynı zamanda zaman duygusunu eleştirmektedir.

**Resim 3.4**

Barbara Morgan.
“Valerie Bettis: Desperate Heart”.
1944. Bruce Silverstein Gallery New York, NY. Fotoğraf sanatçısı Morgan ise, fotoğrafta gerçeküstücü anlatımın önemli bir temsilcisidir. Gerçekliği doğrudan aktarmayı değil, gerçekliğin farklı yönlerini bir arada, insan gözüünün doğrudan algılayamayacağı biçimde aktarmayı tercih etmiştir.



Bu anlamda, fotoğraf makinesi aracılığıyla gerçekliğin hem yeniden kurulması hem de sınırlı bir biçimde resmedilmesi söz konusudur. Fotoğraf, farklı düşünme ve üretme biçimlerini beraberinde getiren bir yeniliktir. Fotoğrafi çekenin bakışı ve enerjisi, fotoğraf makinesiyle yeni bir görme biçimi oluşturur. Bilen özne (insan), gerçeği fotoğrafı çekenin bakışından görür, üstelik optiğin sınırlılığıyla. Burada asıl sorun, gerçeğin açığa çıkarılması ve gerçeğin yeniden yapılandırılması konusudur. Fotoğraf makinesi, böyle bir ikili yöne sahiptir. Gerçekçi kuramlar fotoğrafı, teknik kökeni aracılığıyla gerçek dünya içerisindeki bir nesne ya da olaydan yansıyan ışığın, film üzerindeki ışığa duyarlı kaplama üzerinde sabitlenmesi olarak tanımlarlar. Fotoğraf bu şekilde, bir gösterge (belirti, işaret) ya da ona neden olan bir iz olarak anlaşılmıştır. Ancak, foto-mekanik sürecin bu yönünün, bir fotoğrafın sahip olduğu anlamlar içerisinde yalnızca küçük bir rolü üstlendiği de kabul edilmelidir. Daha sonra, fotoğrafın yanıltıcı ikilikler içerisindeki karmaşık anlamlarının, simgesel olan karmaşık teknolojik, kültürel, ideolojik ve ruhsal süreçlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan bir unsur olduğu anlaşılmıştır. Fotoğraf makinesinin “optik bakış”la yöneldiği yerde gerçek belirir ve o, gerçekliği belgeler. Her şeyden önce, fotoğraf makinesinin çalışma sistemi görme duyumuna paralel bir biçimde gerçekleştiğini belirtmek gerekir. Fotoğraf makinesinde ışıkla ve açıyla dış dünyayı görmeyi sağlayan optik sistemdir. Optik sistem aracılığıyla yaratılan açı, makinenin bakış açısı olur yani makine yöneldiği nesneleri görür. Ancak fotoğraf makinesinde tıpkı insanın görme duyumunda olduğu gibi, ışık içeriye girmektedir. Nesnelerden ya da koldan gelen ışık demeti, makinenin optiğinde toplanır ve odaklanır. Çeşitli sistemlerden geçtikten sonra ışık, film üzerine düşerek görülebilir görüntü ortaya çıkarır.

Fotoğraf makinesi, optik bakış ve fotoğraf hakkında daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Kılıç, Levend (2008). Fotoğraf ve Sinemanın Sosyal Tarihi. Ankara: Dost Yay.



K İ T A P

Fotoğrafla gerçekliği tam olarak belgelemek mümkün müdür? Konuyu, aracın sınırlı oluşu ve özne (fotoğrafi çeken) etkeni açısından değerlendiriniz.



SIRA SİZDE

7

Resim 3.5



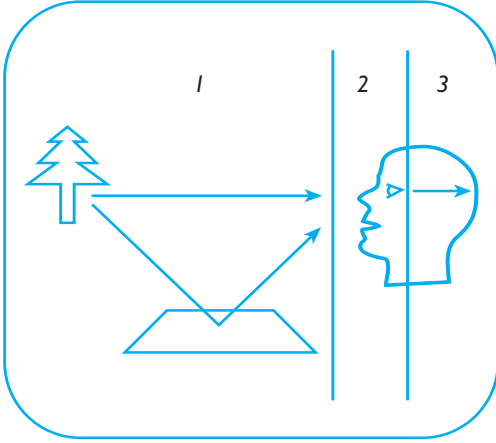
Fiziksel gerçekliğin duyulanması ve algılanması sürecinde unutulmaması gereken bir nokta da algıda dikkat ve seçiciliğin rolüdür. Diğer bir deyişle, insan bir makine değildir, algılarında yanılabilir ya da dikkat ve seçicilik etkeniyle sınırlı bir gerçeklik bilgisine sahip olabilir. Bu durumun en dikkat çekici örneklerinden biri de, **Antonioni**'nin Julio Cortázar'ın kısa bir öyküsünden filmleştirilen **Blow-Up** (Cinayeti Gördüm) (1966) adlı çalışmasında kendini gösterir. Fotoğrafçı Thomas, monoton ve anlamsız hayatının içinde bir gün rastlantısal olarak parkta bir çiftin fotoğrafını çeker, fotoğrafları basıp büyüttükten sonra ise bir cinayet görüntüsü fark eder ve bu cinayetin tanığı olur. Makinenin gözü, insan gözünün fark edemeyeceği bir gerçeği tespit etmiştir. İnsan duyuları, uyarıcıların şiddetinden etkilenecek, birçok uyarıcı içerisinden yalnızca dikkatini en çok çekenleri algılar. Elbette bu durum yalnızca uyarıcı kaynaklı değildir, bireysel ihtiyaçlar, deneyimler, beklentiler ve diğer psikik etkenler de algıda seçiciliği meydana getirebilir. Ancak Antonioni'nin filminde, dış dünyaya ilişkin biçimler, renkler ve uyarıcı çeşitliliği gerçeği gizler. Makine duyuların bir anlık zaafını yakalamış, bir gerçeği keşfetmiştir. Onun görme biçimiyle duyunun görme biçimi farklılaşmıştır. Aynı mekân ya da olayı farklı açılardan görülebilmesi de mümkündür.

Fotoğraf makinesinin belirli bir noktadan bakmayı sağlayan bir araç olarak ortaya çıkmasında, fotoğraf makinesinin atası olan “Camera Obscura”nın (karanlık kutu) öncelikli bir rolü ve önemi bulunmaktadır. Doğadaki üçboyutlu nesnelerin, aralarındaki mekân ilişkileri korunarak, ikiboyutlu yüzey üzerinde ortaya çıkması önce karanlık kutu sonra da fotoğraf makinesi aracılığıyla sağlanmıştır. Ancak fotoğraf makinesinin farklılığı, daha önce de sözü edildiği gibi tüm bunları optik yoluyla gerçekleştirmesi ve insanın optik yoluyla çevreye bakmasını sağlamasıdır. Fotoğraf makinesi söz konusu olduğunda anlaşılması gereken, optik ve optik yoluyla bakıştır. Bu durum, Locke’un deneyci bakışını hatırlatmaktadır. “Camera Obscura” âdeta “boş levha” konumunda insan zihninin bir simgesi, dış deneyin aracıdır. Camera Obscura’nın teknik yapısına bakıldığında görülür ki, öncelikle belirli bir nesneden gelen ışık dalgaları, ışık geçirmeyen karanlık bir kutu içerisindeki küçük bir iğne deliğinde toplanır ve ışık kutunun içerisine girer. Işığın kutunun karşı yüzüne çarptığı yerde, nesnenin ters bir biçimde daire şeklinde görüntüsü ortaya çıkar. Henüz boş, hiçbir bilgi dolmamış bir zihin, duyuların verdikleriyle dolmaya başlar ya da hiçbir ışıkla dolmamış bir kutu, giderek nesnenin belirmesiyle ışıkla ve ışığın resmettiği nesnelerle dolar. İşte bu, bizim dünyayla kurduğumuz ilişkideki ilk deneyimimiz yani duyularımız gibidir. Burada tıpkı, deneyci anlayışta olduğu gibi özne aktif değildir, yalnızca bilgiler yani görüntüler toplanır. Optik bakış ise iç deneyin koşulu olup çıkar. Çünkü burada görüntü yönlendirilir yani bilgiler işlenir. Fotoğrafla “camera obscura” arasındaki en önemli fark, insan bilgisinin oluşmasında verilerin anlamlandırılması ve yorumlanmasında olduğu gibi, görüntülerin de özne etkeniyle anlamlı kılınmasıdır.

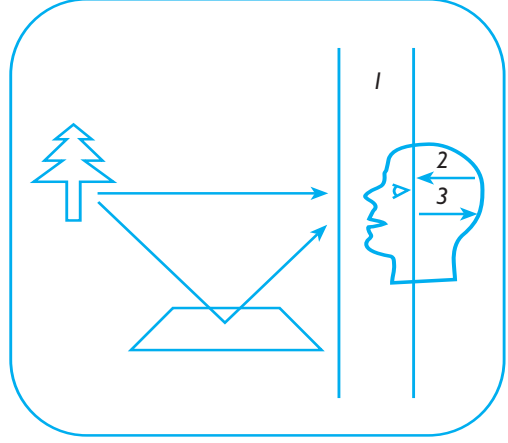
Fotografik görüntü sürecinin kendisi optik-kimyasal ya da elektronik bir süreç olarak kalsa da, dünyaya bakış ve gerçekliği tespit konusunda farklı süreçler devreye girer. Bu süreç, insan duyularının ve aklının çalışma sistemiyle benzerlik gösterir. Şöyle ki; tıpkı Alman düşünürü Kant’ın ileri sürdüğü, aklımızda doğuştan bulunan kavram kalıpları ya da bilginin oluşmasını sağlayan kategoriler (apriori formlar ve duyarlık formları) gibi iş gören makine, kendisine gelen verileri belirli bir kalıba sokar. Daha önceki bölümlerde, dış çevreden gelen duyu verilerinin, insan zihni tarafından anlamlandırıldığı, yorumlandığı belirtilmişti. İşte, insan bilgisinin oluşmasında, zihnin bu anlama ve yorumlama eylemini gerçekleştirebilmesi için birtakım kategorilere gereksinim vardır. Bunlar, zihnimizdeki boş kavramlar, bir anlamda boş kalıplardır. Zaman ve mekân gibi bu kalıplar, duyuların sağladığı verileri sınıflandırır, bir düzene sokar. Böylelikle dış dünyadan alınan veriler bizler için anlamlı hâle gelir. Fotoğraf makinesinin optik sistemi de, yöneldiği gerçekliği kaydederken, biçimlendirir ve bir kalıba sokar. Böylelikle görüntüler mekân ilişkileri içerisinde, ışık, açı ve çerçeveleme etkenleriyle anlamlı bir bütün oluştururlar. Ancak fotoğrafçının, bilgiyi kuran özne gibi bakışı yönlendiren, sentezleyen ve ayırmayı sağlayan yönü unutulmamalıdır. İnsan zihninin gerçekliği yeniden üretmesi gibi, fotoğraf makinesi de insan zihninin ürettiği anlamlar üzerinden gerçekliği yeniden inşa eder ve kaydettiği gerçekliğe yeni anlamlar yükler. Bu nedenle, fotoğrafın kökeninde yer alan gerçekliği kaydetme tutkusu, aslında gerçekliği anlamlandırma zorunluluğu ve insan zihninin yeniden üretme alışkanlığından başka bir şey değildir. İnsanın, içinde yaşadığı gerçeklikle bağını koparmamak ve sonlu olan yaşamını sonlu anlarda yeniden üretilmek için gerçekliği saklaması oldukça anlaşılır bir durumdur. Önemli olansa, fotoğrafı tüm bu yönleriyle birlikte değerlendirebilmektir.

Şekil 3.1

Görsel Algı.

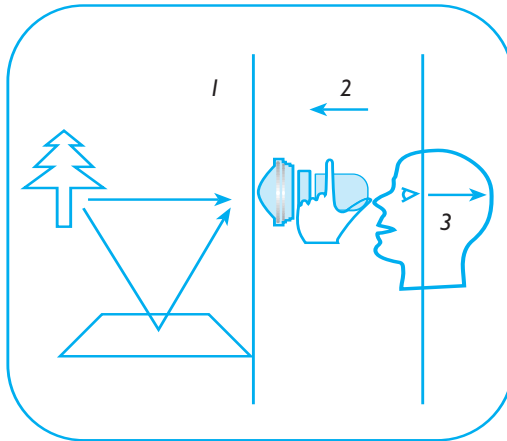


Deneyisel bilimlerde görsel algının oluşum şeklini görmekteyiz. Burada, özne (insan) karşısında yer alan nesne (ağaç) özneyi etkilemektedir. 1 numaralı alan uyarıcı etkilerini, 2 numaralı alan duyuları, 3 numaralı alan zihninin algılama ve anlamlandırmasını temsil etmektedir. Uyarıcı duyu organlarını etkiler, oradan geçerek zihinde yorumlanır.



Kant'ın görsel algının oluşumuna ilişkin bir şekil görmekteyiz. 1 numaralı alan insan duyularını simgelemektedir. 2 numaralı alan insan duyarlılığının formları, yani insan duyularının doğuştan bulunan kalıplarını simgelemektedir. Bunlar akıldadır. 3 numaralı alan ise insanın anlama yetisidir. Nesneden gelen etki öncelikle duyuların alıcılığına açıktır. Duyu organlarına gelen uyarıcı, insan aklında bulunan, uyarıcıları zaman ve mekâna göre düzenleyen doğuştan kalıplara uygulanır. Daha sonra 3 numaralı alanda kavramlara uygulanır, anlamlandırılır ve yorumlanır.

2 numaralı alanda fotoğraf makinesi hem duyu organlarının hem de duyarlılık formlarının (doğuştan kavramların) işlevini üstlenmekte, nesneden gelen etkileri biçimlendirerek, beyne ve zihne aktarmaktadır. Fotoğraf makinesi, insan gözünün ve insan zihninin yerini almıştır.



SANAT VE TEKNOLOJİ İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA GERÇEĞİN TEMSİLİ



Sanat ve teknoloji ilişkisi bağlamında gerçeğin temsil edilme biçimlerini değerlendirebilmek.

Bilim; evren, doğa, insan ve yaşam üzerinde sistemli, yöntemli, kanıtlanabilir, denenebilir, tutarlı ve geçerli bilgi üreten bir çalışma alanıdır. Kısaca bilim, evreni anlama ve doğru bilgiye ulaşma yollarından ve yöntemlerinden biridir. Bilim, sahip olduğu temel ilkeler nedeniyle diğer evreni anlama çabalarından ayrılır. İnsan bilinci dışında bir olgular dünyasının var olduğu, bu dünyanın insan tarafından anlaşılabilir bir yapıda olduğu, bu dünyayı anlama ve bilmenin önemli bir uğraş olduğu biçimindeki prensipleri kabul eder. Bilimin otorite, inanç ve sezginin elde edemediği, bilimsel yöntemin en son değerlendirmesinde göz önünde bulundurulması gereken bir özelliği vardır. Bu özellik, bilimsel yöntemle elde edilen bilgilerin artmış, gelişmiş ve sürekli ilerleme göstermiş olmasıdır. Bilimin biriktirdiği kanıtlar toplumsaldır, herkesin araştırmasına açıktır. Bu kanıtların herkesin gözlemine açık olma özelliği, onun nesnellliğini gösterir. Nesnellik aynı zamanda, bilimsel araştırmaların, kişisel duygu, düşünce, inanç ve kanılardan arınmış olması koşulunu da ifade etmektedir. Tüm bunların yanında bilim, akılsal olma, belirli bir alanı konu yapma, sistemli ve düzenli olma, kanıtlanabilir ve denetlenebilir olma gibi ayırt edici özelliklere de sahiptir. Yöntemleri, konuları ve amaçları bakımından bilim, formel bilimler yani konusunu duyuşal dünyadan almayan akılsal bilimler (mantık ve matematik); konusunu gerçek dünyadan alan, olguları deneysel yöntemle inceleyen ve genel geçer yasalara ulaşan doğa bilimleri; konusunu insandan alması nedeniyle kesin yasalar yerine genellemelere ulaşan insan bilimleri olmak üzere üçe ayrılır.

Yunanca *techne* sözcüğünden gelen teknik ise, beceri, alet ve gereç yapma bilgisi anlamına gelir. Bu anlamda teknik, doğadaki malzemenin insanın becerisi ve akli aracılığıyla, yaşamı kolaylaştıracak alet ya da araca dönüştürülmesidir. Önceleri alet yapma bilgisi olarak gelişen teknik bilgi, daha sonra makine teknik bilgisi ve günümüzde de otomatikleştirilmiş makine düzeninde otomasyon tekniği hâline dönüşmüştür. Ancak unutulmamalıdır ki, bilim ile teknik ilişkili alanlar olarak beraber anılmalarına rağmen, birbirlerinden tamamen farklı bilgi türleridir. Öncelikle, bilim kuramsal, teknik ise pratiğe dayalı bir etkinliktir. Bunların yanında, gündelik bilgiler dışında kalan teknik bilgiler ya da teknoloji, bilimsel bilgilere dayanarak elde edilen, bir anlamda bilimin ürünleri ya da pratiğe uygulanışı olarak kabul edilebilecek bilgilerdir.

Teknik mekanik ve otomatik üretim özelliğiyle, sanatın yaratıcı, sezgisel ve tinsel yapısına ilk bakışta karşıt görünmektedir. Ancak söz konusu karşıtlığın fazlaca vurgulanması, tekniğin, doğru kurallar çerçevesinde, donanım ve beceri gerektiren bir etkinlik olduğu gerçeğini göz ardı etmektedir. Teknik, deneyle ilerleyen ve uygulamayla aktarılan deneysel bir bilgidir. Ayrıca teknik, doğaya katılma ve doğada bulunmayı gerçekleştirme olanağını tanır. Kullanılabilir kuralların uygulanması anlamında, tekniğin sanat alanında bir payı vardır. Sorunun daha doğru anlaşılabilmesi için modern teknolojinin özünü değerlendirmek gerekir. Modern teknolojinin kendini kökenlerine uygun olarak açıklık, doğruluk ve olgusalılıkta bulduğu söylenebilir. Heidegger'e göre, modern teknoloji bir çeşit açığa vurmaktır. Modern

teknolojinin kendini açığa çıkarması da, doğanın kendi enerjisini açığa çıkarma mücadelesi olarak bir meydan okumadır. Sanat, bilim ve teknik arasındaki ilişki boyutuna bakılacak olursa, sanatın, yaratıcı hayal gücü ve sorgulama becerisini geliştirebilmek, yeni ve farklı alanlar yaratabilmek, özgün yapıtlar oluşturabilmek için bilim ve tekniğin yardımına gereksinimi olduğu anlaşılabacaktır. Nitekim insanlık tarihinin değişim ve gelişim sürecine bakıldığında, sanatsal anlamda gerçekleştirilen etkinliklerin, her dönemin düşünsel, kültürel, toplumsal, ekonomik ve teknolojik atmosferinden etkilenerek oluşturulduğu görülecektir. Resim, müzik, plastik sanatlar, tiyatro, sinema gibi birçok sanat alanı, başlangıcından günümüze kadar gelen süreçte özünü korumakla birlikte birbirinden farklı çeşitli teknik ve yöntemlerden yararlanmıştır. Örneğin resim sanatında renklerin elde ediliş, içeriğin belirleniş, eserlerin sergileniş biçimleri ve kullanılan araçlar bakımından büyük ölçüde artan değişimler söz konusudur. Müzik sanatında da, yeni müzik aletlerinin yapımı, farklı oluşumları beraberinde getirmiştir. Fotoğraf, perspektif, ışık, mekânsal açılar konusunda resim sanatını etkilemiş, Francis Bacon gibi birçok ressam fotoğraftan yola çıkarak resim yapmaya yönelmiştir. Bilimsel kuramların pratik yaşama uygulanması sonucu oluşan teknik, bir insan yaratımı olarak, görme ve yaratmanın yeni olanaklarını keşfetme yolunda da kullanılmıştır. Fotoğraf, sinema ve video sanatı da bu olanaklara örnek olarak verilebilir. Kimi zaman da sanatsal yaratıcılık, teknik olanaklara ufuk açmaktadır; Da Vinci'nin yaptığı çizimlerin teknik araçların geliştirilmesine olanak tanınması gibi...

Sanat ve teknoloji arasındaki ilişkiyi, tekniğin olanakları ve gerçeğin temsil edilmesi bakımından sorgulayınız.



SIRA SİZDE

Günümüzde dijital görüntü teknolojisinin gelişmesiyle birlikte, fotoğraf-gerçeklik ilişkisi bağlamında fotoğrafın konumu da tartışmalı bir hâle gelmiştir. Dijital teknolojinin fotoğrafı müdahale edilebilir, yönlendirilebilir (manipülasyon), deforme edilebilir, yeniden yapılandırılabilir hâle dönüştürmesi, fotoğrafın belgeleyici ve gerçekliğin doğrudan aktarımını sağlayan özelliğini zedelemesi gerekçesiyle eleştirilir. Burada değişen koşulların, insanın görme biçimini ve gerçeklikle kurduğu ilişki biçimini etkilediğini hatırlatmakta yarar var. Ayrıca, dijital teknolojinin normal ya da olağan anlamda fotoğrafı yıkmadığını ileri sürmek de yanlış olmaz. Tek bir fotoğrafik görüntü üretimi, zaten birçok aracı işlem içeren karmaşık bir süreçtir. Bir bütün olarak bakıldığında, görüntü üretimi süreci içerisindeki her an, seçenekler (kameranın konumu, kamera açıları, lensin odak uzaklığı, ışık kontrolü, filtre kullanımı, pozlama süresi, filmin yapısı, geliştirme yöntemi, baskı işçiliği vb.) arasında karar verilen bir andır. Fotoğrafik görüntünün ardındaki düşüncelere yönelim de, fotoğraflanmış nesnenin kaydının gerçekleştirilmesini sağlayan bir tür müdahaledir. Daha doğrusu, makine aracılığıyla gerçekleştirilen görüntünün ardındaki anlam, fotoğrafik gerçekliği yönlendiren ve ona müdahale eden etken olarak görülebilmektedir. Aynı zamanda fotoğraf (ve film), dünyayı görmenin yeni biçimlerine ve görüntülerin kültürel olan konumunu değiştirmeye de olanak vermektedir. Fotoğrafın, tamamen nesneleştirmeye (nesne, eşya hâline getirme) bağlı olarak, eş benzeri görülmeyecek düzeyde başlıca üretim-alım-satım işlerinin ve tüketim kültürünün değerlerini pazarlamanın temel bir parçası olmaya başladığı, dijital görüntüleme teknolojisinin de bu durumu daha üst boyuta taşıdığı yadsınamaz. Ancak, fotoğraf hâlâ insanın gerçeklikle estetik bir ilişki kurmasının olanağı olmaya devam etmektedir.

Özet



Varlık, gerçeklik, doğruluk, temsil kavramları ve gerçeklik türlerini tanımlayabilmek.

Gerçeklik, düşünceden ve bilinçten bağımsız olan bir durum, olgu ya da nesne olarak, doğruluğu sağlayan varlığın bir özelliğidir. Gerçek, insan bilincinden bağımsız ve nesnel biçimde var olan her şeydir. Biz onun farkında olsak da olmasak da, algılasak da algılamasak da “gerçek” vardır ve onun varlığı nesnedir. Gerçekliğin algılanması, iç ve dış çevreden gelen uyarıcıların duyu organlarındaki alıcı hücreler tarafından alınması ve sinirler yoluyla beyne iletilmesi sonucunda, söz konusu uyarıcı etkilerinin, beyinde işlenmesi, anlamlandırılması ve yorumlanması biçimindeki nörofizyolojik süreçtir. Algı, bir nesne ya da bir olay hakkında bilgi verir, nesnelerin ya da olayların konumlarını tespit etmeyi ve ne olduklarını belirleyebilmeyi sağlar. Algılama sürecinde, uyarıcılar örgütlenip yorumlanır ve anlamlı hâle getirilirler. Böylelikle, uyarıcıların tanınması, yapılaşmış bütünlükler olarak kavranması da gerçekleşmiş olur. Algılama sürecinde tanıma, konumlandırma, anlamlandırma ve yorumlama işlemleri söz konusu olduğunda, kişisel deneyimler, geçmiş öğrenmeler, değerler ve kültür, süreci etkileyen öznel koşullar olurlar. Gerçeklik, yalnızca nesnel bir biçimde belirlenemez. Herkes tarafından algılanan ve insan bilincinden bağımsız olarak var olan nesnel gerçekliğin, her bireyde farklı bir öznel boyutla yorumlanması ve kişisel deneyimlerle içselleştirilmesi ise gerçekliğin öznel yönünü temsil eder. Her birey, diğer insanlarla etkileşim yollarının bilgisini de elde ederek gerçekliğe sosyal bir boyut katar. İşte tüm bunlar, gerçekliğin, yeniden inşa edilen bir yapıya sahip olduğunu ve her bireyin gerçekliği kendi öznel ve sosyal boyutu içerisinde algıladığını göstermektedir. Gerçekliğin temsili ise, gerçekliğin çeşitli işaret, belirti ya da izlerle simgelenmesidir. Temsil etme yüzey üzerinde olduğunda da, nesne ve nesnenin zihindeki temsili birleştirilerek yorumlanır ve somutlaştırılır.



Sanat ortamında ve yüzey üzerinde gerçeğin temsillerini, sanatın gerçeklikle olan ilişkisini açıklayabilmek.

Mağara duvarlarına yapılan resimlerden “Camera Obscura” aracılığıyla üretilen görüntülere oradan da ışığa duyarlı yüzey üzerinde bu görüntüyü kalıcı hâle getirme sürecine değin insanlık, gerçekliğin farklı biçimlerini somut olarak elde etme amacıyla birbirinden farklı birçok yöntem denemiştir. Bu nedenle, insan için yüzey üzerinde gerçeğin temsili üretilmek ve resmetmek, önemli bir uğraş hâline gelmiştir. Yüzey üzerine resmetmenin, her şeyden önce insanın görme eylemiyle ve görülebilirlikle ilgili olduğunu kabul etmek gerekir. Yüzey üzerindeki bir desen, yalnızca bir taklit ya da kopya değildir. O, aynı zamanda insanın duyum, algı ve yorumlama yani yeniden üretme yeteneklerinin bir ürünüdür. Sanat, bu uğraşlardan biri olarak, en genel anlamda, bilinçli bir varlık tarafından meydana getirilen simgesel anlamda “güzel” üretimi olarak tanımlanabilir. Güzellik, sanatta kendini biçimle, biçim-içerik uyumuyla gösterir ve beğeni duygusuyla ilgilidir. Güzellik söz konusu olduğunda, duyular ve duygular işe karışır. Sanatçı, sınırlarını kendisinin belirlediği imgelem (hayal) dünyası ve düş gücüyle yaratarak, zaman, mekân ve aklın sınırlarını aşmaktadır. Sanat eseri öznellik (kişisel, subjektiflik), sezgisellik, düşsellik, simgesellik gibi özellikleri ve estetik bir zevk yaratma anlamında tektir, biriktir. Sanatçı gerçeği yüzey üzerinde temsil ederken metaforlara başvurarak, gündelik gerçekliğin sınırlarını ve yararcı bakış açısını aşmaktadır. Sanat sıradan yaşantının içinde beliren, herkesin fark edemediği, içsel gerçekliği ortaya çıkarır. Bu anlamda sanat, öznel, yaratıcı hayal gücü ve sezgiye dayalı bir etkinliktir.



Fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi açıklayabilmek.

Fotoğraf da gerçeklik üzerine bir düşünme, hatta insan aklının duyularını sınaması ve bir anlamda kendi gerçekliğini algılayışı üzerine bir düşünmedir denilebilir. Bu anlamda fotoğraf makinesi aracılığıyla gerçekliğin hem yeniden kurulması hem de sınırlı bir biçimde resmedilmesi söz konusudur. Fotoğraf, farklı düşünme ve üretme biçimlerini beraberinde getiren bir yeniliktir. Fotoğrafi çekenin bakışı ve enerjisi fotoğraf makinesiyle yeni bir görme biçimi oluşturur. Gerçekçi teoriler fotoğrafı, teknik kökeni aracılığıyla gerçek dünya içerisindeki bir nesne ya da olaydan yansıyan ışığın, film üzerindeki ışığa duyarlı kaplama üzerinde sabitlenmesi olarak tanımlarlar. Fotoğraf bu şekilde, bir belirti ya da ona neden olan bir iz olarak anlaşılmıştır. Ancak, fotomekanik sürecin bu yönünün, bir fotoğrafın sahip olduğu anlamlar içerisinde yalnızca küçük bir rolü üstlendiği de kabul edilmelidir. Daha sonraki yıllarda, fotoğrafın sahip olduğu anlamın, simgesel olan karmaşık teknolojik, kültürel, düşünsel ve ruhsal süreçlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan bir unsur olduğu anlaşılmıştır. Fotoğraf makinesinin “optik bakış”la yöneldiği yerde gerçek belirir ve o, gerçekliği belgeler. Her şeyden önce, fotoğraf makinesinin çalışma sisteminin, görme duyumuna paralel bir biçimde gerçekleştirdiğini belirtmek gerekir. Fotoğraf makinesinde ışıkla ve açıyla dış dünyayı görmeyi sağlayan, optik sistemdir. Optik sistem aracılığıyla yaratılan açı, makinenin bakış açısı olur yani makine yöneldiği nesneleri görür. Fotoğrafik görüntü sürecinin kendisi optik-kimyasal ya da elektronik bir süreç olarak kalsa da, dünyaya bakış ve gerçekliği tespit konusunda farklı süreçler devreye girer. Fotoğraf makinesinin optik sistemi yöneldiği gerçekliği, kaydederken biçimlendirir ve bir kalıba sokar. Böylelikle görüntüler mekân ilişkileri içerisinde, ışık, açı ve çerçeveleme etkenleriyle anlamlı bir bütün oluştururlar. Ancak fotoğrafçının, gerçekliğe bakışı yönlendiren, sentezleyen ve ayrıştıran yönü unutulmamalıdır. İnsan zihninin gerçekliği yeniden üretmesi gibi, fotoğraf makinesi de insan zihninin ürettiği anlamlar üzerinden gerçekliği yeniden inşa eder ve kaydettiği gerçekliğe yeni anlamlar yükler.



Sanat ve teknoloji ilişkisi bağlamında gerçeğin temsil edilme biçimlerini değerlendirebilmek.

Sanat ve teknoloji yapısal olarak ve özleri gereği birbirlerinden tamamen farklı etkinliklerdir. Sanat, güzeli arayan ve günlük yaşamı aşan, derin bir kavrayış ve sezgi gerektiren bir çaba iken; teknik, gündelik yaşamda kullanılabilir araçlar geliştirmeyi amaçlar. Teknik; beceri, alet ve gereç yapma bilgisi anlamına gelir. Bu anlamda teknik, doğadaki malzemenin insanın becerisi ve akli aracılığıyla, alet ya da araca dönüştürülmesidir. Önceleri alet yapma bilgisi olarak gelişen teknik bilgi, daha sonra makine teknik bilgisi ve günümüzde de otomatikleştirilmiş makine düzeninde otomasyon tekniği hâline dönüşmüştür. Teknik çoğu zaman, sanatsal etkinliğin gücünü ve değerini azaltan, her şeyi kolay elde edilebilir kılan bir etkinlik olarak eleştirilmiştir. Tekniğin, sanatı tüketim kültürünün bir parçası yaptığı durumlar da vardır. Ancak değişen toplumsal koşullar, sanatın, teknolojiyle iş birliği yapması, yaratıcı anlamda tekniğin sağladığı olanaklardan yararlanması sonucunu beraberinde getirmiştir. Bilimsel kuramların pratik yaşama uygulanması sonucu oluşan teknik, bir insan yaratımı olarak, görme ve yaratmanın yeni olanaklarını keşfetme yolunda da kullanılmıştır. Fotoğraf, sinema ve video sanatı bu olanaklara örnek olarak verilebilir.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi bir “gerçeklik” örneği **değildir**?

- Soluduğumuz hava
- Haberleşmede kullandığımız telefon
- Başımız ağrıdığında içtiğimiz ilaç
- Van Gogh’un tabloları
- π (pi) sayısı

2. “Doğruluk, öne sürülen yargıların bir özelliğidir. Bir varlık hakkında öne sürülen yargının değerini göstermektedir.”

Buna göre aşağıdakilerden hangisinin doğruluğu söz konusu olabilir?

- Su içmek
- Televizyon dizisi
- Sokaktan geçen adam
- 2 çift sayıdır.
- Yeşil yaprak

3. “Gerçekliğe bakışımızı belirleyen, onda ne bulmak istediğimizdir. Örneğin estetik bir bakışa sahip olan bir insan için, gerçeklik duyulara hoş gelen, güzel biçimlere dönüştürülebilen, coşku yaratan bir özelliğe sahiptir. İnsan, hayal gücü ve sezgileriyle gerçekliği olduğundan daha farklı tasarlayabilir”

Bu parçaya göre insan gerçekliği nasıl algılamaktadır?

- Gerçekliği olduğu gibi, nesnel biçimde ele almaktadır.
- Kendi zihinsel dünyası ve beklentilerini gerçekliğe yansıtmaktadır.
- Bilim ve teknolojinin imkânlarından yararlanmaktadır.
- Doğayı kontrolü altına almayı amaçlamaktadır.
- Gerçekliği belgelemeyi hedeflemektedir.

4. “Fotoğraf, farklı düşünme ve üretme biçimlerini beraberinde getiren bir yeniliktir. Fotoğrafi çekenin bakışı ve enerjisi fotoğraf makinesiyle yeni bir görme biçimi oluşturur.”

Yukarıda fotoğraf makinesinin hangi yeniliği kazandırdığından söz edilmektedir?

- Gerçekliği başka bir kişinin bakışından görebilme
- Gerçekliği belgeleme
- Gerçekliğin nesnel olarak aktarılmasını sağlama
- İnsanların gerçek olguları görebilmesini sağlama
- Makinelerin ritmine uyum sağlamayı kolaylaştırma

5. Aşağıdakilerden hangisi “fotoğrafik gerçeklik”i yönlendiren öznel etkenlerden biri **değildir**?

- Fotoğrafi çeken kişinin bakış açısı
- Fotoğraf makinesinin sahip olduğu olanakları kişinin kullanma biçimi
- Fotoğrafi çeken kişinin, görüntülemeyi seçtiği konuya yüklediği anlam
- Fotoğrafi çeken kişinin deneyimleri ve algıları
- Fotoğrafi çekilen nesnenin fiziksel özellikleri

6. Picasso’nun “Guernica” tablosuna bakan iki kişiden biri diğerine, “savaşın yarattığı trajediyi” resimde gördüğünü söyler. Burada “görme” eylemi, “bakma” eyleminden hangi açıdan farklıdır?

- Duyu organlarına bağlı bir eylem olması
- Sinir sisteminin işleyişiyle ilgili bir eylem olması
- Uyarıcıları algılayıp yorumlamaya dayanması
- Uyarıcıların duyulanmasıyla gerçekleşmesi
- Uyarıcı-tepki bağına dayanması

7. “Fotoğraf makinesinin ‘optik bakış’la yöneldiği yerde gerçek belirir ve o, gerçekliği belgeler.”

Aşağıdakilerden hangisi bu görüşe aykırı bir ifadedir?

- Optik sistem aracılığıyla yaratılan açı, makinenin bakış açısı olur.
- Fotoğraf makinesinin optik sistemi gerçeklik alanının tümüne hakimdir.
- Fotoğraf makinesi yöneldiği nesneleri görür.
- Fotoğraf makinesinde ışıkla ve açıyla dış dünyayı görmeyi sağlayan, optik sistemdir.
- Fotoğraf makinesinin gerçekliğe bakışı optik sistemin yapısıyla sınırlıdır.

8. “Sanatçı, insan ruhunun derinliklerinden yükselen, iç yaşantının her zaman kendine özgü olan ezgisini duyabilen ve yaşamın akışını kavrayabilen kişidir.”

Yukarıda sanatçının hangi özelliğinden söz edilmektedir?

- Duyularının sağladığı verilerle yetinmesi
- Gerçekliği aktarabilmesi
- Güzeli yaratmak istemesi
- Yaratıcı hayal gücü ve sezgiye sahip olması
- Kendine özgü bir anlayışının olması

9. Nesnelerin ve nesnelerin insan zihnindeki yansımalarının, belirli bir alanda somutlaştırılması ya da gerçekleştirilmesine ne ad verilir?

- Gerçeğin yüzey üzerinde temsili
- Algılama süreci
- Duyulmama süreci
- Gerçeğin dolaysız aktarımı
- Yaşamın özneler arasıılığı

10. Benjamin'e göre, sanat yapıtı biriciktir, yok olmaya yargılı ya da yok olmuş yerlerin ve zamanların belleğidir. Ancak mekanik çoğaltım teknikleri, sanat yapıtının söz konusu yönlerini törpülemekte ve izleyenin yapıtla kurduğu içsel bağın kopmasına neden olmaktadır. Çoğaltılabilirlik artık yapıtın temel özelliği hâline gelmiştir. Bu özellik de, onun özgünlük ve doğallığını yitirmesine neden olarak, insanla sanat yapıtı arasında bir mesafe yaratmaktadır.

Aşağıdaki yargılardan hangisi bu görüşü desteklemektedir?

- Çoğaltım tekniği, sanatın olanaklarını artırmıştır.
- Çoğaltılabilirlik, sanat eserinin kaçınılmaz özelliğidir.
- Teknik gelişmeler sanat yapıtının özgünlüğünü kaybetmesine yol açmıştır.
- Teknolojik gelişmeler sanatsal yaratıcılığı artırmaktadır.
- Mekanik çoğaltım teknikleri, sanat eserlerini yaygınlaştırmıştır.

Yaşamın İçinden



07.05.2009

“

İstanbul Modern, Fransız fotoğrafçı, yazar ve ressam François- Marie Banier'nin “Gerçek Öyküler” başlıklı fotoğraf sergisini 30 Mayıs Salı günü açtı. Fransız Bahr 2006 kapsamında, Fortis'in katkılarıyla, L'Or Paris Belediyesi ve AFAA'nın desteğiyle açılan sergi 27 Ağustos'a dek sürecek. Küratörlüğünü Engin Özendes'in yaptığı sergide, Fransız fotoğraf sanatı tarihine ismini yazdıran benzersiz bir evrene sahip Banier, bakışı okumayla sınıyor ve yapıtlarında sözcükler, görüntüler, formlar ve renklere de başvuruyor.

Paris, Tokyo, Roma, Münih, Milano, Budapeşte, Stuttgart gibi kentlerde sergiler açan 1947 Paris doğumlu sanatçının dört fotoğraf kitabı ve beş romanı bulunuyor. 100'den fazla yapıtın yer aldığı ve altı bölüme ayrılan “Gerçek Öyküler” başlıklı sergi, bir anlamda sanatçının fotoğrafik romanı, “gelip geçenlerim” diye adlandırdığı yayalarla karşılaşma anıyla, sokakta başlıyor. “Ruhların kâhini” olarak nitelendirilen Banier, kısa anların mekânı olan sokaklarda yolları kesişenlerin portrelerinde tutkuyu, sessizliği ve inceliği temsil eden bireylerle, dışlanmışlarla, yalnızlarla gönül bağını sergiler adeta. Fotoğraf makinesi bir pence-redir ve sokak, insanların ruhlarının sırrını sunar. Portreler galerisinde fotoğrafçı bir yazar olarak, düşleri bir bir sıralayarak kendi aile romanını inşa eder. “Anın koreografı” olan Banier, kendi deyişiyile birbirinden ünlü isimleri uçurumun kenarında yakalar ve bu kısacık an içinde, aldırılmazlıktan bağışık olarak kendilerini gösterirler.

Bir ressam ve roman yazarı olarak, yazıyı bir oyun gibi işleyen sanatçı, yaşamı sevmek ve daha iyi anlamak için kelimelerden, imgelerden, biçimlerden ve renklerden yararlanarak benzersiz bir fotoğrafik ve plastik yaratımla, modellerinin önünde kendini yok ederek, fotoğraflardan kişisel bir tarih yaratır. İsimsizlerin olduğu kadar ünlülerin de fotoğrafçısı olan François-Marie Banier, 1960'lı yıllarda yazar olarak tanınır. Sonrasında fotoğraf ve resim sanatsal uğraşının merkezine yerleşir. Sokaklar, Banier'nin fotoğraf çekim mekânları olduğu kadar atölyesidir de. Elinde kamerası ile zaman zaman Paris sokaklarında, zaman zaman başka ülke kentlerinin sokaklarında hiç hesaplamaadan yaşamın içine dalar. Onun için yaşamın gerçeği, bir yaratıcıdan daha yaratıcıdır.

”

Kaynak: Sabah Gazetesi, 7 Mayıs 2009 <http://kultur.sabah.com.tr/dosya/dosya-2396.html>

Okuma Parçası

Görme Biçimleri

Fotoğraf makinesiyle anlık görünüm birbiriyle ayrıldı; böylece imgelerin zamana bağlı olmadıkları fikri ortadan kalktı. Başka bir deyişle makine geçen zaman kavramının (yağlıboya resim dışında) görünen şeylerin algılanışından ayrılmayacağını gösterdi. Görüşümüz neyi nerede gördüğümüze bağlıydı. Gördüğümüz şey de zaman ve yer içinde bulunduğumuz duruma bağlıydı. Gördüğümüz şey de zaman ve yer içinde bulunduğumuz duruma bağlıydı. Her şeyin kayma noktası olarak kabul edilen insan gözü üzerinde toplandığını düşünmek olanaksızdı artık. Elbette insanlar fotoğraf makinesinin bulunmasından önce herkesin her şeyi görebildiğine inanmıyorlardı. Oysa perspektifle görsel alan sanki ideal alan buymuş gibi düzenleniyordu. Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu. Fotoğraf makinesi -ondan daha çok da sinema makinesi- aslında böyle bir merkezin olmadığını gösterdi. Fotoğraf makinesinin bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesneler başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlerde yansıtıldı. İzlenimcilere göre görünen nesneler kendilerini bize görülmek için sunmuyorlardı artık. Tersine, görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulunduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdi. Kübistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık; verilen bir nesnenin (ya da insanın) çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümün toplamıydı. Fotoğraf makinesinin bulunması bu makinenin bulunışından çok önce yapılan resimlere bakışı da değiştirdi. Başlangıçta resimler süslemek üzere yapıldıkları yapının bütünüyle birer parçasıydı. Erken Rönesans katedral ya da kiliselerinde insan, duvarlardaki imgelerin yapının iç yaşamının birer kaydı olduğu, imgelerin birleşerek yapının belleğini oluşturduğu duygusuna kapılır -imgeler yapının kendine özgü niteliğini böylesine tamamlar. Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü.

Kaynak: Berger, John. (2008). **Görme Biçimleri**. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yay., s. 18-19.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|---|
| 1. a | Yanıtınız yanlış ise, "Gerçeklik, Algı, Temsil Kavramları ve Gerçekliğin Farklı Tanımlamaları" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 2. d | Yanıtınız yanlış ise, "Gerçeklik, Algı, Temsil Kavramları ve Gerçekliğin Farklı Tanımlamaları" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 3. b | Yanıtınız yanlış ise, "Gerçeklik, Algı, Temsil Kavramları ve Gerçekliğin Farklı Tanımlamaları" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 4. a | Yanıtınız yanlış ise, "Fotoğraf ve Gerçek" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 5. e | Yanıtınız yanlış ise, "Fotoğraf ve Gerçek" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 6. c | Yanıtınız yanlış ise, "Gerçeklik, Algı, Temsil Kavramları ve Gerçekliğin Farklı Tanımlamaları" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 7. b | Yanıtınız yanlış ise, "Fotoğraf ve Gerçek" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 8. d | Yanıtınız yanlış ise, "Yüzey Üzerinde ve Sanat Ortamında Gerçeğin Temsili" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 9. a | Yanıtınız yanlış ise, "Yüzey Üzerinde ve Sanat Ortamında Gerçeğin Temsili" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 10. c | Yanıtınız yanlış ise, "Fotoğraf ve Gerçek" bölümünü gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Gerçeklik, insan bilincinden bağımsız ve nesnel olarak var olandır. Örneğin, “Şu masa.” tekil bir nesnedir. Doğruluk ise, gerçeklikle ilgili ya da varlıkla ilgili olarak öne sürülen yargının nesnesine uygun olmasıdır. Örneğin, “Bugün hava yağmurludur.” yargısı doğruluk ya da yanlışlık değeri alır. Varlık ise, yalnızca nesnel anlamda değil, hem düşüncede hem de gerçeklikte var olandır. Örneğin, sayılar, masalarda yer alan Kaf Dağı, yalnızca düşüncede bulunan varlıklardır ve gerçek değildir. “Şu masa.”, “Şu ağaç.” ise hem vardır hem de gerçektir.

Sıra Sizde 2

Gerçekliği algımlarken, yalnızca fiziksel değil, zihinsel bir süreç de söz konusudur. Uyarıcılardan gelen etkiler, duyu organları tarafından alınarak sinir yollarıyla beyne iletilir ve zihinde anlamlandırılır. Uyarıcıları yorumlarken bireyin geçmiş yaşantısı, deneyimleri, öğrenmeleri, dünya görüşü, beklenti ve ilgileri, bireysel ve toplumsal değerler gibi öznel ve toplumsal unsurlar, algılama sürecini etkiler. Her birey kendi düşünce ve iç dünyası ışığında, kendi gözleriyle gerçekliğe bakar.

Sıra Sizde 3

Her bireyin kendine özgü bir yaşama dünyası, görüş açısı, değerleri ve deneyimleri bulunmaktadır. İşte nesnel gerçeklik, bu anlamda kişisel görüş açılarından bağımsız olmayı ifade etmektedir. Başka bir deyişle, nesnel gerçeklik, bizim dışımızda bulunan, herkesin gözlemine açık olan, dış dünyaya ait duysal gerçekliktir. Öznel gerçeklik ise, nesnel gerçeklerin birey tarafından içselleştirilmesi, kendine özgü düşünce dünyası ve değerleri içerisinde yorumlanmasıyla yansıtılan gerçekliktir. Kendimize ve benliğimize ait olan, inanç ve ümitlerimizle yoğrulan, gerçekliğe ilişkin yorumlamalarımızdır.

Sıra Sizde 4

Her birey, kendisinin ve diğer bireylerin beklentilerini öngörebilmek, belirli eylemlere nasıl karşılık vereceğini bilmek, toplumsal düzendeki yerini bilmek ister. Tüm bunların yanında, insanlar yalnızca diğerlerinin dünyayı nasıl gördüklerini değil, onların dünya algılarını da kendi algıları olarak kabul etmek zorundadırlar. Genellikle, nesnel gerçeklik ile sosyal gerçeklik arasında ayırım yapılmaz ve bireyler genellikle dünyanın algıladıkları gibi olduğuna ilişkin güçlü bir inanç taşırlar. Her durumda, yaşamın öznel arası ortamı ve insanın bilen

yönünün yanında, isteyen- hissedenden-bekleyen yönlerinin de olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Gerçekliği farklı biçimlerde yorumlamak, onu bir bakıma yeniden üretmek, insan için âdeta bir gereksinimdir. Bu anlamda, diğer bireylerle paylaştığımız dünyayı, hem kendimizin hem de başkalarının algılayış biçimleriyle birleştirerek algılarız. Konuştuğumuz sırada bile, kavram ve sözcükleri yeniden yapılandırırız. Tarihsel ve toplumsal yapı da gerçekliğe ilişkin algılarımızı etkiler.

Sıra Sizde 5

Sanat, her şeyden önce öznel bir bilgi, öznel bir etkinliktir. Her sanatçı, aynı doğa manzarasını aynı şekilde görmez ve yorumlamaz. Her bireyin olduğu gibi, her sanatçının da kendine özgü bir yaşama dünyası vardır. Sanatçı, bu yaşama dünyasından kalkarak eserini gerçekleştirir. Bu nedenle her sanat eseri biriciktir. Aynı sanatçı bile, eserini bir kez daha gerçekleştiremez. Yaşam, doğa ve insan sürekli oluş hâlinindedir. Sanatçı, herkeste bulunmayan, derin bir içgörü, hayal gücü ve yaratıcılığa sahiptir. Sanatın amacı da, bir yandan güzeli yaratırken, bir yandan da gerçekliği yorumlamak; insanı bu anlamda aydınlatmak ve kişiyi özgürleştirmektir. Sanatçı doğal güzelliği, canlı ve gerçekçi bir biçimde yorumlayabileceği gibi, metaforlar kullanarak gerçekliği dönüştürebilir ve simgesel bir biçimde temsil edebilir.

Sıra Sizde 6

Duyu organları ve sinir sistemi sağlıklı olan her insan çevresine bakar. Ancak bakmakta olan her insan, göremez. Daha doğrusu, baktığı şeyi yorumlayamaz ya da doğru bir biçimde değerlendiremez. Bir resim sergisini gezerek, tablolara bakmakta olan her insan, resimlerde verilmek istenen anlamı yakalayamaz. Ya da her insan toplumsal olayların ardındaki ana fikri çözümleyemez. Her roman, her okuyucu için aynı anlamı taşımayacağı gibi, her insan da başkaları için aynı özellikte değildir. İşte tüm bunlar, görmenin, uyarıcıları içselleştirerek yorumlama ve sentezleme işlevlerini gerektirdiğini göstermektedir.

Sıra Sizde 7

Her insan, duyularının ve aklının verdikleriyle sınırlıdır, sahip olduğu olanaklar çerçevesinde dünyayı yorumlamaya çalışır. İşte fotoğraf söz konusu olduğunda da, bu tür sınırlar devreye girer. Fotoğraf makinesi de optik sistemin işleyişiyle sınırlıdır. Gerçekliği kaydetme tutkusuyla yola çıkan insanlık her ne kadar gerçekliği belgelemede büyük bir yol kat etmiş olsa da, fotoğraf makinesinin bakışı da, fotoğrafın alanı ya da yüzeyi de sınırlıdır. Makine nereye çevrilirse, oradaki ve o “an”daki gerçeklik ortaya çıkarılır. Ancak, makinenin yöneldiği alanın dışında da bir gerçeklik alanı mevcuttur. Ve belki de dışarıda kalan bu gerçeklik, fotoğrafın anlamını değiştirecektir. İnsan gözü bile gerçekliği tam olarak algılayamaz. Tüm uyarıcılar içerisinde yalnızca dikkati çekenleri algılar. Kimi zaman da algılarında yanılır. İşte, fotoğrafın gerçekliği de böyledir, fotoğrafı çeken görmek istediği biçimde gerçeğe yönelir.

Sıra Sizde 8

Fotoğrafik görüntü sürecinin kendisi optik-kimyasal ya da elektronik bir süreç olarak kalsa da, dünyaya bakış ve gerçekliği tespit konusunda farklı süreçler devreye girer. Bu süreç, insan duyularının ve aklının çalışma sistemiyle benzerlik gösterir. Şöyle ki; tıpkı Alman düşünürü Kant’ın ileri sürdüğü, aklımızda doğuştan bulunan kavram kalıpları ya da bilginin oluşmasını sağlayan kategoriler (apriori formlar ve duyarlık formları) gibi iş gören makine, kendisine gelen verileri belirli bir kalıba sokar. İşte, insan bilgisinin oluşmasında, zihninin bu anlama ve yorumlama eylemini gerçekleştirebilmesi için birtakım kategorilere gereksinim vardır. Bunlar, zihnimizdeki boş kavramlar, bir anlamda boş kalıplardır. Zaman ve mekân gibi bu kalıplar, duyuların sağladığı verileri sınıflandırır, bir düzene sokar. Böylelikle dış dünyadan alınan veriler bizler için anlamlı hâle gelir. Fotoğraf makinesinin optik sistemi de, yöneldiği gerçekliği kaydederken, biçimlendirir ve bir kalıba sokar. Böylelikle görüntüler mekân ilişkileri içerisinde, ışık, açı ve çerçeveleme etkenleriyle anlamlı bir bütün oluştururlar. Ancak fotoğrafçının, bilgiyi kuran özne gibi bakışı yönlendiren, sentezleyen ve ayırmayıp yönü unutulmalıdır. İnsan zihninin gerçekliği yeniden üretmesi gibi, fotoğraf makinesi de insan zihninin ürettiği anlamlar üzerinden gerçekliği yeniden inşa eder ve kaydettiği gerçekliğe yeni anlamlar yükler.

Sıra Sizde 9

Sanat ve teknik, özleri bakımından birbirlerinden tamamen farklı alanlardır. Teknik, pratik yarara öncelik verirken, sanat “güzel”e, yaratıcılığa, hayal gücüne öncelik verir. Teknik kimi zaman, sanatı tüketim kültürünün bir aracı konumuna getirebilir ya da kolay elde edilebilirliği açısından sanatın gücünü azaltabilir. Ancak sanat, bilim ve teknik arasındaki ilişki boyutuna bakılacak olursa, sanatın, yaratıcı hayal gücü ve sorgulama becerisini geliştirebilmek, yeni ve farklı alanlar yaratabilmek, özgün yapıtlar oluşturabilmek için bilim ve teknolojinin yardımına gereksinimi olduğu anlaşılacaktır. İnsanlık tarihinin değişim ve gelişim sürecine bakıldığında, sanatsal anlamda gerçekleştirilen etkinliklerin, her dönemin düşünsel, kültürel, toplumsal, ekonomik ve teknolojik atmosferinden etkilenerek oluşturulduğu görülecektir. Resim, müzik, plastik sanatlar, tiyatro, sinema gibi birçok sanat alanı, başlangıcından günümüze kadar gelen süreçte özünü korumakla birlikte birbirinden farklı çeşitli teknik ve yöntemlerden yararlanmıştır. Resim tekniklerinin ve müzik aletlerinin geliştirilmesinde de teknik gelişmeler önemli rol oynamıştır. Teknolojiye bağlı olarak gelişen fotoğraftan, perspektif, zaman-mekân, ışık gibi konularda resim sanatı yararlanmıştır.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Adanır, Oğuz. (2007). **İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi**. İstanbul: +1 Yayınları.
- Atkinson, Richard ve Diğerleri (2008). **Psikolojiye Giriş**. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Arkadaş Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2001). **Tam Ekran**. Çev. Bahadır Gülmez. İstanbul: YKY.
- Benjamin, Walter. (2001). **Pasajlar**. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: YKY
- Berger, John (2008). **Görme Biçimleri**. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bulck, J.Van Den. (1999). **Mediation: Toward A Medi-a Theory Of The Social Construction Of Reality**. Communicatio, 25(1 & 2)
- Büker, Seçil. (1986). **Sinema Dili Üzerine Yazılar**. Ankara: Dost Kitabevi.
- Çüçen, A. Kadir. (1997). **Heidegger'de Varlık ve Zaman**. Bursa: Asa Yayınları.
- Çüçen, A. Kadir. (2001). **Bilgi Felsefesi**. Bursa: Asa Yayınları.
- Denkel, Arda. (1997). **Düşünceler ve Gereçekler**. İstanbul: Göçebe Yayınları.
- Gökberk, Macit. (1998). **Felsefe Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kılıç, Levend. (2008). **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**. Ankara: Dost Yayınları.
- Lenoir, Beatrice. (2003). **Sanat Yapıtı**. Çev. Aykut Derman. İstanbul: YKY.
- Lynton, Norbert. (2004). **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- McLuhann, Marshall. (1964). **Understanding Media: The Extention of Man**. Newyork: Mc Graw-Hill.
- Rızatepe, Harun. (2003). Algt. **Felsefe Ansiklopedisi**. I. Cilt. Editör: Ahmet Cevizci. İstanbul: Etik Yayınları.
- Savaşcın, Zeynep. (2003). Algısal İnanç. **Felsefe Ansiklopedisi**. I. Cilt. Editör: Ahmet Cevizci. İstanbul: Etik Yayınları.
- Sontag, Susan. (1999). **Fotoğraf Üzerine**. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Yılmaz, Mehmet. (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. Ankara: Ütopya Yayınevi.

4

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Gözü ve görme duyusunu tanımlayabilecek,
- Görsel algı süreci hakkında temel bilgilere sahip olacak,
- Algılanan dünyaya ilişkin değişkenler ve Gestalt Psikolojisi yaklaşımını açıklayabilecek,
- Algıda yanılsama ile ilgili örnekleri sıralayabilecek,
- Görsel estetik öğelerin neyi ifade ettiğini tartışabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Duyu
- Algı
- Göz
- Görsel Algı
- Gestalt Psikolojisi

İçerik Haritası



Görsel Algı ve Görsel Estetik Öğeler

“VALÈRY, ressam “Vücudunu katmaktadır.” der. Gerçekten de bir Tin’in nasıl resim yapabileceği bilinmez. Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür. Bu töz dönüşümlerini anlamak için, işlem yapan ve şimdi varolan vücudu bulmak gerekir - bir uzay parçası, bir işlevler demeti olmayıp bir görüş ve hareket girişikliği olan vücutu.

Bir şeyi görmem yeter, ona ulaşmayı bilmem için; bunun sinir mekanizmasında nasıl gerçekleştiğini bilmesem bile. Devingen vücutum, görünür dünyadan sayılır, ona dâhildir ve bu yüzden ben onu görüntüde yönetebilirim. Ayrıca, görüşün harekete asılı olduğu doğrudur. Ancak baktığımızda görürüz. Gözlerin hiçbir hareketi olmasaydı görüş nasıl olurdu ve nesneleri birbirine nasıl karıştırmazdı... Bütün yer değiştirmeler, ilke olarak karşıdaki manzaranın bir köşesinde bulunurlar, görüntünün haritasına taşınırlar. Bütün gördüklerim ilke olarak ulaşabileceğim bir yeredir, hiç değilse bakışımın ulaşabileceği bir yerde, “yapabilirim”in haritasında saptanmış olarak. Haritaların her ikisi de tamdır. Görünür dünya ile devinme tasarılarımın dünyası, aynı Varlık’ın bütüncül bölümleridir.” Algı felsefesi konusunda ilgi çekici bu metnin devamı ve buna benzer konuları okumak için, Merleau-Ponty’nin “Göz ve Tin” adlı kitabını okuyunuz...



Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), hem Fenomenoloji ve Varoluşçuluk için önemli bir Fransız felsefecisidir. Algı dünyamızın sadece duyumlardan oluşmadığını ve çevremizi kuşatan nesnelerin mekanlarla birlikte algı alanımızı oluşturduğunu savunur.

GİRİŞ

Görsel algının ilk aşaması, görme duyusuyla başlar. Görme duyusu, göze dayalı olarak işleyen bir algılama sistemidir. İnsan algısının yüzde 80'inin görsel algıya dayandığı söylenir. Bu nedenle gözler, insan algısının en önemli organıdır. Hatta insan vücudunun duyu algılayıcılarının yüzde 70'inin gözdeki retina tabakasında olduğu öne sürülmektedir.

Fakat görsel algıyı sadece göz ve gözün işleyişiyle sınırlandırmak neredeyse imkânsızdır. Çünkü nesnelerin fiziksel görüntüsü kadar, gören kişinin psikolojik durumu, nesne ile olan mesafesi, daha önce o nesne ile olan ilişkisi gibi birçok konu görsel algının kapsamına girer ve bireylerin algısal etkinliklerinin düzenlenmesinde belirleyici rol oynarlar.

Bu nedenle, görsel algıyı etkileyen fiziksel, psikolojik ve hatta felsefi konular, görsel algının boyutlarının incelenmesi sürecinde önem arz ederler.

NASIL GÖRÜRÜZ?



Gözü ve görme duyusunu tanımlayabilmek.

Resim 4.1

Nasıl görürüz.



İnsan gözü kafatasında kemikten oluşan bir yuva içinde bulunur ve bu yuva içindeki yağ dokusu tarafından sarılmış durumdadır. Göze bağlı bulunan 6 farklı kas, gözün hareketini sağlar.

Şekil 4.1

Görülebilir ışık tayfı.



Gözün işlevini yerine getirebilmesi için öncelikli olarak ışığa ihtiyacı vardır. Bizler için ışık, görebildiğimiz dalga boylarından ibarettir. İnsan gözünün göremediği dalga boyları da mevcuttur; fakat insan gözünün yapısı ancak görülebilir ışık tayfıyla sınırlıdır. Görülebilir ışık tayfı da renklerden oluşur. CIE (Commission Internationale de l'Eclairage), 380 nm ile 780 nm arasındaki dalga boylarını "görülebilir" olarak belirlemiştir. Bu görülen ışığın 380 nm'den (mavi) 780 nm'ye (kırmızı) değişen birleşimleridir.

Nesnelerin üzerlerinden yansıyan ışıklar önce gözdeki kornea tabakasına gelirler. Kornea, gözün en üst katmanını oluşturan parlak yüzeydir. Yaklaşık olarak yarım milimetre kalınlığında ve 12 mm çapındadır ve göze gelen ışınların en fazla kırıldığı bölümdür. Ayrıca gözün nesneleri net bir şekilde görmesinde en büyük rol korneaya aittir.

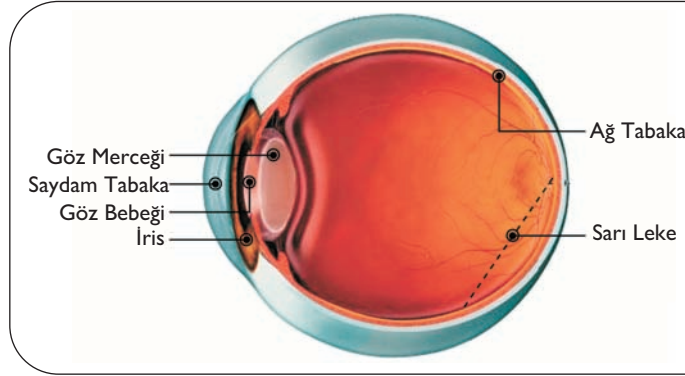
Kornea, gözün en üst katmanında bulunan ve yaklaşık yarım milimetre kalınlığında olan parlak yüzeydir.

İnsan gözünün nesneleri net olarak görmemizi sağlayan bölümü neresidir?



SIRA SİZDE

Pupilden geçen ışınlar retinaya odaklanır. Pupil, göz bebeği olarak da adlandırılan, irisin açılıp kapanmasıyla oluşan ve siyah bir daire gibi gözükten deliktir. Gözün içi karanlık bir odacık gibi görev gördüğü için bu delik siyah gözükür. Pupil, irisin hareketleriyle göze gelen ışığın gücüne göre büyür ya da küçülür. Çok ışıklı ortamlarda pupil görme işlemini yerine getirebilmek için küçülürken, az ışıklı ortamlarda, retina daha fazla ışık alabilmek için büyür.



Şekil 4.2

Gözün yapısı

Gözümüze gelen ışığın yoğunluğuna göre açılıp kapanarak, retina üzerine düşen ışığın miktarını belirleyen bölüme ne ad verilir?



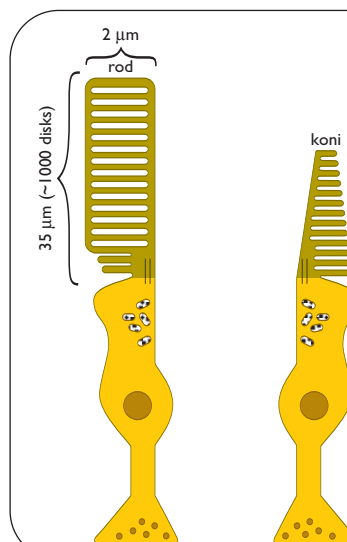
SIRA SİZDE

Pupilden gelen ışık, lens adı verilen saydam yapıdan geçer ve lens sayesinde uzak ve yakın nesneler arasındaki net alan bilgisi oluşur. Lens, kornea ile birlikte, görünür ışığın retinaya odaklanmasını sağlar. Lensi +15 derece gücünde bir mercekle düşünmek de mümkündür. Retina ise göz küresinin arka kısmının içini kaplayan kırmızı-kavuniçi renkte damarlı bir yapı gösteren çok özel bir tabakadır. Retinaya gelen ışınlar elektrik enerjisine dönüşerek göz sinirleri tarafından beyne iletilirler. Retinada bulunan fotoreseptörler ışığın renklerine göre farklı tepkiler vererek, renklerin algılanmasını sağlarlar. Rod ve koni olmak üzere iki farklı fotoreseptör bulunur. Rodların sayısı yaklaşık 110-125 milyon, konilerin sayısı ise 6,3-6,6 milyon kadardır.

Fotoreseptör hücreleri görünür ışığı dalga boyuna çevirir. Bu çevrim ışığın rengine uygun olarak elektrik enerjisine dönüşümüdür. Elektrik enerjisine dönüşen uyarılar ise optik sinir ile beyindeki görme merkezlerine ulaştırılır.

Rod hücreleri, alacakaranlıkta görmemizi sağlayan ince uzun hücrelerdir ve renklere karşı duyarlı değildir renkleri grinin tonları olarak görmemizi sağlarlar. Koni hücreleri ise, yapıları rod hücrelerine benzese de, dış kısımları koniye benzedikleri için koni hücreleri olarak adlandırılırlar. Bu hücreler, gün ışığında renkli görmemizi sağlayan hücrelerdir. Mavi, kırmızı ve sarı olarak üç ana grupta bulunan koni hücreleri birlikte hareket ederek, retinada milyonlarca rengin oluşmasında en önemli rolü oynarlar.

Retina, üzerine düşen ışınları elektrik enerjisine dönüştüren ve göz küresinin arka kısmının içini kaplayan kırmızı-kavuniçi renkte damarlı tabakadır.



Şekil 4.3

Rod ve koni hücreleri gözümüzde bulunan fotoreseptör hücrelerdir.

Arbib ve Hanson gibi kuramcılar görmeyi iki farklı şekilde ifade ederler. Bunlardan ilki, sadece basit bir duyum olarak ön süreçleri içeren düşük düzey görmedir. Diğeri ise; daha önce elde edilen deneyimlere ait bilgileri kullanarak görmeyi ifade eden, üst düzey görme olarak adlandırılır. Bu tanıma çok yakın olan görmek ve bakmak adları altında iki kavram da, halkımız tarafından sıklıkla kullanılır. Çoğu kez birbirleri yerine geçebilecek şekilde farklı kullanımları olsa da, idrak ederek bakmak ve idrak etmeden bakmak, öylesine bakmak, boş boş bakmak gibi birçok tanımlamalar, bu iki farklı kullanıma örnek oluşturabilir. İşte bu noktada, algısal bir etkinlik olarak görme ve duysal bir etkinlik olarak görme farklılıkları ortaya çıkar. Bir sonraki bölümde görsel algı kavramının neyi ifade ettiğini ve görme duyusundan ne gibi farklılıklar içerdiğini birlikte inceleyelim.

GÖRSEL ALGI SÜRECİ



Görsel algı süreci hakkında temel bilgilere sahip olmak.

Algı: Psikoloji ve bilişsel bilimlerde duysal bilginin alınması, yorumlanması, seçilmesi ve düzenlenmesi anlamına gelir.

Arnheim, sanatsal faaliyetlerin bir akıl yürütme biçimi olduğunu ve algılama ile düşünmenin ayrılmaz bir biçimde iç içe geçen bir süreç olduğunu öne sürer. **Algı** sistemimiz, tabii ki görsel sanatların en önemli basamağını oluşturur. Fakat görsel algı, insanoğlu için sanatsal etkinliklerden önce yaşamsal bir anlam ifade eder. Çevremizi saran nesnelerle olan ilişkimizi kurmamızda yararlandığımız en önemli yeteneğimiz, görsel algımızdır. Hatta, “Algı süreci insanoğlunun hayatı tecrübe etmede değil, aynı zamanda hayatta kalmasında da temel bir rol oynar” (Gegenfurtner, 2005). Bu nedenle algısal etkinliklerimizin sadece görsel sanatların algılanması ve yorumlanmasında değil, yaşamımızı kapsayan tüm görsel etkinliklerimizin düzenlenmesinde etkin olduğunu kavramak gerekir.

Öte yandan, görsel algı, sadece insan gözünün fizyolojik işleyişiyle sınırlı ve herkes için aynı anlamları yaratan bir süreç değildir. Aynı olayı birçok kişi farklı algılayabileceği gibi, farklı olayların da sanki aynı ya da benzer olaylar olarak algılanması mümkündür. Algı üzerine yapılan birçok araştırma, insan algısının farklı durumlarda, farklı sonuçlara ulaştığını ortaya çıkarmıştır. Yiyecek resimlerini aç insanların, tok insanlara göre daha parlak algılaması gibi, birçok fiziksel ya da psikolojik durum, doğrudan algı sürecine etki edebilmektedir. İnsan algısı, fiziksel bir ölçüm aleti gibi her durumda aynı sonucu veren tek boyutlu bir şekilde işlemez. Bu durum algı sürecinin nesnel değil, öznel bir süreç olduğunu açıklar. Algı süreci algılanan duruma ve algılayan kişiye göre değişiklikler göstermektedir. Görsel algının, algılanan duruma göre gösterdiği farklılıklar, bir başka deyişle, görsel iletişim öğelerinin algılanmasında yaşanan değişkenler ayrıntılı olarak gözden geçirilecektir. Fakat, görsel kodların algılayan kişiye bağlı olarak gösterdiği değişimleri ise;

- Kişiye ait beklentiler,
- Kişinin ilgi alanları,
- Kişiye ait gereksinimler,
- Kişinin sahip olduğu inançlar ve
- Kişinin daha önce yaşadığı deneyimlerden öğrendikleri olarak sıralayabiliriz.

Beklentiler, algı sürecinde önce çıkan en önemli etkenlerden biridir. Bu duruma farklı olaylar karşısında şaşırmanın ya da ürkmemizi örnek verebiliriz. Bir filmi izlerken beklenmedik bir anda ekrana çıkan korkunç bir yüz, izleyenleri yerle-

rinden oynatabilir. Bunun tam tersi durumlarda, hiçbir beklentimizin olmadığı anlarda çevremizde olan biteni algılayamayabiliriz. Demir yolunun yanında yaşayan birisi için gelen trenin sesi ne kadar duyulmak istenmezse, gelecek treni bekleyen yolcular için genel trenin sesi de o derece farklı ve bilinçli algılanır. Treni bekleyen ile, tren sesini duymak istemeyen arasındaki fark, algısal deneyimlerimizin beklentilerimize göre nasıl biçimlendiğine bir örnek oluşturur.

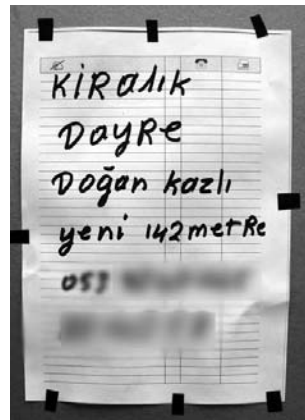


Resim 4.2

James Jacques
Joseph Tissot.
“Holiday”. 1876.
Tate Gallery,
Londra.

Algıyı tetikleyen ve duyu reseptörlerimizden gelen iletileri, algısal etkinliklere dönüştüren bir başka durum da *ilgi alanlarıdır*. Bir göl kenarında piknik yapan bir ailenin göl üstünde olup bitenleri algılaması ile, göl kenarına balık tutmaya gelen bir balıkçının göldeki hareketleri algılaması birbirinden farklıdır. Gölde oluşan olası küçük dalgalanmalar balıkçıyı heyecanlandırabilecekken, piknik için göl kenarına gelen aileye bir anlam ifade etmeyebilir. Çünkü göl üstündeki hareketlenmeler daha çok balıkçının ilgi alanındadır. Yine havada oluşabilecek bulutlanma, piknik yapan aile tarafından dikkatlice algılanıp izlenebilir ve pikniğin ortasında bir yağmur baskını endişesine dönüşebilir. Farklı ilgi alanları, aynı olayı, aynı doğayı ya da çevreyi farklı algılamamıza neden olur. İlgi alanlarımız içinde gerçekleşen olaylar, algısal etkinliklerimizin de hedeflerinden birini oluşturur.

Kimi durumlarda aynı olan şey nesneler de olsa, yine herkes tarafından aynı algılanmaz. Aç bir insanın yiyeceklerin renklerini daha tok insanlara göre daha parlak görmesi, algısal dikkatini yiyeceklerle yönlendirmesi, algımızın *gereksinimlerimiz* doğrul-



Resim 4.3

İlginç bir kiralık daire ilanı. Kiralık daire arayan bir aile için, eksik de olsa belirli bilgiler içerir. Aramayanlar için ise sadece komik bir ilandır.

tusunda işlediğini gösterir. Neye ihtiyaç duyuyorsak, algımız o yönde daha açıktır. Kiralık ev ararken camlardaki kiralık yazıları, satılık yazılarından öne çıkar. Daha önce defalarca önünden geçtiğimiz evin camındaki kiralık yazısını, biz ancak kiralık eve ihtiyaç duyduğumuzda algılarız. Oysa o yazı ve o ev belki de haftalarca aynı şekilde durmaktadır. Fakat gereksinimlerimiz içine girmediği sürece bizim algısal hedeflerimiz içinde de yer almaz. Ancak bir kiralık eve ihtiyaç duyduğumuzda, kiralık ev ilanlarına algımızı yönlendiririz.

Algılayan kişiye ait *inançlar ve değerler* de, algısal etkinlikler için önemli bir değişkendir. Örneğin, bir otomobil kullanırken karşınıza çıkan bir inek sürüsü, Türkiye’de bir trafik sorunu olarak algılanabilecekken, aynı durumun Hindistan’daki algısı çok daha farklı olacaktır. Belirli nesnelere, durumlara atfettiğimiz önem, verdiğimiz değer bizim algımızı yönlendiren temel etkenler arasındadır.

Daha önce yaşadığımız *deneyimler* ve bu deneyimlerden *öğrendiklerimiz* de, algımızı yönlendiren durumlardan biridir. Öğrenme kavramının her zaman algısal etkinliklerden daha farklı anlamlar içerdiğini de unutmadan, felsefesinin de temel konularından biri olan duyuşal bilgilerimizin de algısal etkinliklerimizde önemli bir yer tuttuğunu bilmemiz gerekir. Ateşin sıcak olduğunu, elimizi yakabileceğini bilmek için tekrar tekrar deneyimlemeyiz. Bu deneyim bizim ateşle olan daha sonraki ilişkilerimizi yönlendirir. Örneğin bir ateş dansı gösterisi izlerken, bu bilgiye ve deneyime sahip olmak, yapılan gösterinin taşıdığı riskleri de bilmek anlamına gelir ve izlediğimiz dansı daha heyecanlı kılar. Oysa ateşin ne demek olduğunu bilmediğimiz durumlarda, ateşin yaratacağı riski de bilmeyeceğimiz için, bu dans aynı anlamı ifade etmez. Yine bir başka örnek olarak, daha önce bir kedi tarafından ısırılmış ya da tırmalanmış kişilerin, daha sonraki yaşamlarında kedilerden korkar hâle gelmeleri gösterilebilir. Kendilerini farklı bir kedi de ısırılmış olsa, her kedi gördüklerinde algısal süreçlerinde, daha önce bir kediyle yaşadıkları bu deneyimin etkileri olacaktır.

Çevremizi saran nesne, kişi ya da olgulardan duyuşal organlarımıza sürekli olarak uyarılar ulaşır. Bu uyarılardan bazılarının elenerek, bazılarının ise seçilerek algılanması süreci *algıda seçicilik* olarak tanımlanır.

Algı kavramı genellikle duyum ile karıştırılır fakat algı kavramıyla duyum kavramı aynı süreçleri ifade etmez. Algı süreci, anlamak ve yorumlamak eylemlerini de içerirken, duyum süreci bu eylemleri gerektirmez. Algılama süreci duyuşal kullanılır ama duyuşal elde edilen bilgilerin anlamlandırılmasını ve yorumlanarak düzenlenmesini de kapsar. Duyum ise, sadece duyuşal organlarından bize ulaşan işlenmemiş duyuşal bilgilerdir. Ayrıca algının en önemli karakteristiği de seçici olmasıdır. Algıyı duyumdan ayıran en temel farklılıkların başında, işte bu özellik yani *algıda seçicilik* gelir. Yukarıda sayılan, kişiye özgü durumlar, algısal etkinliklerde dikkati bir ya da bir kaç öge üzerinde toplayarak, seçilen iletileri, diğer uyarılardan öne çıkarma durumudur.

Öte yandan kimi durumlarda, oldukça bariz ve dikkat çekici iletiler bile algılanmayabilir. Bir başka deyişle, algısal etkinliklerimiz bu duruma karşı körleşebilir. Örneğin, hastanelere ilk girdiğimizde algıladığımız ağır ilaç kokusunu belirli bir süre sonra algılamamaya başlarız. İlk başta bize yüksek gelen bir ses, bir süre sonra o kadar yüksek gelmeyebilir. Duyuşal organlarımız yavaş yavaş bu uyarana göre alışır ve bu uyarana karşı körleşmeye başlar. İşte bu durum *duyuşal uyum* kavramıyla açıklanır. Duyuşal uyum, sürekli uyarılan bir duyuşal organının eşik şiddeti ve niteliğinde bir değişiklik olmadığı taktirde, bu uyarana karşı körleşmesini ifade eder. Bu tanımla birlikte ortaya çıkan *duyuşal eşik* kavramı ise, duyuşal organlarından bir uyarı yaratabilecek uyarın şiddetinin en küçük değeri olarak tanımlanır. Eşik kav-

ramının nesnel bir karşılığı yoktur. İnsandan insana farklılıklar gösterebilir. Bu tanımdan hareketle, **alt eşik**, bir insanın duyu organlarının belli belirsiz uyarılmaya başladığı en düşük şiddeti tanımlar. **Üst eşik** ise, duyu organlarının bir uyarıyı duyumsamasının kaybolduğu en yüksek şiddeti ifade eder. Kimi durumlarda ise, alt ve üst eşik arasında belli belirsiz değişimler olduğunda bile, duyu organlarımız bu küçük değişimler karşısında uyarılır. İşte, bir uyarıcıda fark edilebilen en küçük şiddet değişmesine *farklılaşma eşiği* adı verilir.

Psikoloji kuramcıları, algısal etkinliklerin temel konusunu oluşturan duyu organlarını ikiye ayırırlar. Bu ayrım, *birincil duyu organları* ve *ikincil duyu organları* adları altında gerçekleştirilir. Birincil duyu organları, insan yaşamı için diğerlerinden daha önemli yer tutan ve eksiklikleri diğerlerinden daha fazla önem arz eden görme ve işitme duyularıdır. Anlaşılacağı üzere, hem görme hem de işitme duyuları, diğer duylara göre çok daha işlevsel olduklarından, birincil duyu organları olarak tanımlanır. Görme ve işitme duyularının dışında kalan duyu organları ise ikincil duyu organları olarak adlandırılır. Bu ayrımın temel vurgusu, belirtildiği gibi, görme ve işitme duyularının insan yaşamında diğer duylara göre daha önemli bir yere sahip olmasında yatar.

Ayrıca algı, beyin ve duyu organları arasında gerçekleşen bir etkinlik olarak bilinir. Beyin sinir sisteminin bir parçasıdır ve hücrelerden oluşur. Beyin ve omuriliğin oluşturduğu merkezî sinir sistemi sayesinde, sadece kaslar ve beyin iletişimi değil, aynı zamanda bazı duyu organlarının da beyinle olan iletişimi sağlanır. Bu süreçte omurilik duyu organları ile beyin arasındaki iletişimi sağlar. Ancak, diğer duyu organlarına karşın sadece yüz kasları, göz ve kulak ile olan bağlantıların doğrudan beyin kendisinden çıkar. Bu ayrım, görme ve işitme duyularının ne derece önemli olduğunun fiziksel karşılığını oluşturur.

Görsel algı bu nedenle, diğer algı sistemlerimizden çok daha güçlü ve daha derin etkisi olan bir süreçtir. Bir şeyi duymak, bir şeye dokunmak ya da bir şeyi koklamaktan çok, bir şeyi görmek, o şey hakkında daha fazla bilgi edinmemizi sağlar. Sadece duyumlardan gelen ve bilinç tarafından henüz işlenmemiş bilgiler, arı duyumlar olarak adlandırılır. Görsel algı sürecinde dış dünyadan duyumlar aracılığıyla gelen imgeler, bilinç sayesinde tasarımlanır ve arı duyumlar algısal bir bilgi hâline gelir. Bilincin arı duyumlara müdahalesi sadece imgelerin görülmesini içermez, daha önce gerçekleştirilen algı süreçlerinin deneyimleri de yorumlama sürecine dâhil olur.

Bir korku filmi seyrederken, kesilen bir elin görülmesi izleyeni gerçek anlamda gerilime sokar. İzler kişi, her ne kadar yaşadığı görsel deneyimin bir yanılsama olduğunu bilse de, bir elin kesilmesini gördüğünde yaşadığı korku ve gerilim gerçektir. Çünkü daha önceki deneyimleri böyle bir olayın çok fazla can yakacağı bilgisini de barındırır.

Çevremizi kuşatan şeyler, karşısında düşünüp taşınılıp, ölçüp biçilecek yalın ve tarafsız nesneler olmaktan çok, her biri daha önceki algı süreçlerimizin sonuçlarını taşıyan, bizler için bir şeyler ifade eden ya da simgeleyen, olumlu ya da olumsuz tepkiler uyandıran, daha önceki algısal deneyimlerimizden süzülüp gelen öznel algı nesneleridir.

Alt eşik: Bir uyarıcıyı belli belirsiz almaya başladığı en düşük şiddettir.

Üst eşik: Bir uyarıcıyı almayı sonlandırdığı en yüksek şiddettir.

Algılanan Dünyaya İlişkin Değişkenler ve Gestalt Psikolojisi



Algılanan dünyaya ilişkin değişkenler ve Gestalt Psikolojisi yaklaşımını açıklayabilmek.

İnsan algısını etkileyen değişkenler arasında, kişiden kişiye farklılık gösterebilecek özellikleri yukarıda sıralamıştık. Oysa algısal süreçler, kişilerden bağımsız olarak, iletişim içinde olduğumuz nesnelere, olaylara ve benzeri uyaranlara da bağımlı olarak ilerler. Bu uyaranların etkisi kişiden kişiye değişiklik gösterebilmekle birlikte, insan algısında en az algılayan kişiye ait özellikler kadar önem taşır.

Yukarıda da belirtildiği gibi, algısal sürecin ilk basamağı duyu organlarının bir ya da birkaçının uyarılmasıdır. Öncelikli olarak kişinin alt eşliğini aşabilecek kadar şiddette bir uyarının, kişinin duyu organı tarafından duyumsanması gerekir. Buradan da anlaşılacağı üzere, uyarana ait ilk önemli değişken, *uyaranın şiddeti* olarak tanımlanabilir. Uyarının şiddetine göre algısal etkinlik de değişimler gösterebilir.

Bir diğer değişken ise uyarının frekansıdır. Sabit bir frekansta duyumsanan iletiler, bir süre sonra algılanmayacaktır. Yukarıda duyuşal uyum olarak adlandırdığımız bu durumun temelinde, uyarıcının tekrar sıklığı yatmaktadır.

Resim 4.4

New York'da Times Meydanı baştan sona hareketli görüntülerle kaplanmış bina cepheleri ile tanınır. Sürekli hareket eden görüntülerle insanların dikkati çekilmeye ve mesajların daha kolay algılanabilir olmasına çalışılır.



Resim 4.5

Beyaz bir sürüde, siyah bir koyun diğerlerinden önce dikkat çeker.



Resim 4.6

Sekiz ayaklı bir kaplumbağa, dört ayaklıdan daha dikkat çekicidir.



Algılamada, uyarana ilişkin öğelerden biri de *hareket*dir. İnsan, doğası gereği hareketli bir varlıktır. Gerek fiziksel konumu, gerekse görsel verileri sürekli hareket hâlinindedir. İnsan bedeninin bir çok uzvu da hareketli uzuvlardır. Görsel algılama açısından, insanın hiçbir uzvu, başı, yüzü, bedeni vs. hareket etmese bile, gözleri ile bakış yönünü değiştirebilme yeteneğine sahiptir. Bu bakımdan insan algısı için hareket, en önemli değişkenlerden biridir. İnsanoğlu önce hareketli nesneleri duyumsar. Duyu organları önce harekete yönelir ve durağan görüntülerden çok, hareketli görüntülere dikkat kesilir.

Algıyı yönlendiren uyaranlara ait özelliklerden birisi de *zıtlıklardır*. Bir sonraki ünite de işeyeceğimiz şekil-zemin ilişkisi de bu zıtlıklara dayanır. Beyaz zemin üzerinde duran siyah bir sinek, siyah bir zemindekine göre çok daha çabuk algılanır. Çevresindeki nesnelerle bir zıtlık ilişkisi içinde olan nesneler, duyu organlarımızı diğerlerine oranla daha hızlı ve şiddetli uyarırlar. Tamamı beyaz koyunlardan oluşan bir sürüdeki siyah koyun hemen dikkat çeker. Diğerleri tek başına algısal bir anlam ifade etmezken, farklı renkte olan, doğrudan algımızı yönlendirir.

Norm dışı durumlar da algıda uyarıcılara ait değişkenlerden biri olarak kabul edilir. Her zaman görmeye alışık olduğumuz görüntülerden farklılaşan anlar, rutin dışı görüntüler ve olaylar duyu organlarımızı uyaran du-

rumlardır. Kimi zaman yaşadığımız yenilikler de norm dışı durumlar gibi algısal sürecimize etki ederler. Her yeni durum bir farklılık yaratacağından algısal bir uyarın niteliği taşır.

Her gün geçtiğimiz caddede ilk kez açılan bir mağazayı görüp algılamamız, uyarının hangi özelliğine ilişkin bir örnek teşkil eder? Açıklayınız



Çevremizi saran nesneleri algımlarken, bu nesnelerle olan ilişkimiz, nesnelere olan yakınlığımız, uzaklığımız, bakış açımız ve benzeri birçok olgu, algı sistemimizi etkileyen faktörler arasında sayılabilir. Bu nesneler kimi durumlarda birbiriyle ilişkili, kimi durumlarda ise birbirinden bağımsız olarak yaşamımızda yer alırlar. Bu durumda sadece nesne ile olan ilişkimiz değil, nesnelerin kendi aralarındaki ilişki de algısal etkinliklerimizde belirleyici bir rol oynar. İşte bu noktada, zihinsel edimler ve görsel algılama sürecinde anlamın parçalara ayrılarak ya da öğelere bölünerek değil, bütününe algısından ortaya çıktığını savunan kurama Gestalt psikolojisi adı verilir. Görme duyumuzun şekillendirme eğilimine, parçaları bütünleştirerek algılamasına da Gestalt etkisi denir. Bütün, parçaların toplamından daha fazladır. Ayrıca bütünü algılamak için parçaların tamamını görmeye de ihtiyaç duymayız. Gestalt psikolojisine göre, parçalar bizi bütüne götürür ve parçalar arasında oluşabilecek eksiklikleri de algı sürecimiz tamamlar.

Max Wertheimer tarafından temellendirilen, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka'nın katkılarıyla gelişen Gestalt kuramında, işte bu algısal süreç ele alınmaktadır. Gözün göremediği parçaları zihin tamamlama eğilimindedir ve algı süreci, bir bütündür. Duyunun eksik olduğu bölüm olan algı süreci bilinç sayesinde tamamlanır.

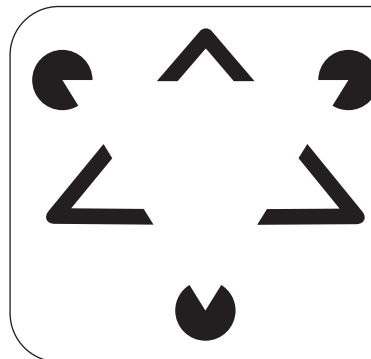
Gestalt kuramına göre, bizlerin şekillerin tamamını görmemize gerek yoktur. Zihin, eksik kalan yerleri kendisi tamamlar. Örneğin Şekil 4.4. bir panda figürüdür ve bu figür detaylardan değil, lekelerden oluşturulmuştur. Tasarım olarak siyah ve beyazın bir arada lekeler olarak kullanılmasında panda şekli ortaya çıkar. Kullanılan görsel öğeler, beyaz zemin üzerindeki siyah lekelerden ibarettir. Fakat görünen şeklin bir panda olduğunu algılamak için, pandanın tüm ayrıntılarını görmeye ihtiyaç duymayız. Pandanın yüzünü oluşturan detaylara bakıldığında, birkaç leke ile bu ifadenin ortaya çıkarıldığı görülecektir. Minimal çizgilerle, konturları bile tam olarak oluşmamış figürde, eksik kalan bölümleri bizler zihninizde tamamlayarak, bu eksik figürü bir panda görüntüsü olarak algılarız.

Şekil 4.5, algıda tamamlama konusunda psikoloji kitaplarında sıklıkla görülebilecek figürlerden birisidir. Figürde, iç içe geçmiş iki üçgen ve boş üçgenin köşelerinde yer alan üç daire görülecektir. Fakat, her ne kadar bizler bu şekilleri eksiksiz olarak algılasak da, figürde yer alan hiçbir şekil tam



Şekil 4.4

WWF amblemi
Gestalt psikolojisine
örnek gösterilebilir.



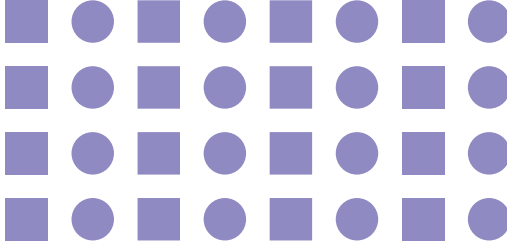
Şekil 4.5

Tamamlama.

değildir. Aynı şekilde bizler de bu eksik çizgileri kendimiz birleştirir ve sonuç olarak figürü bir bütün olarak algılarız.

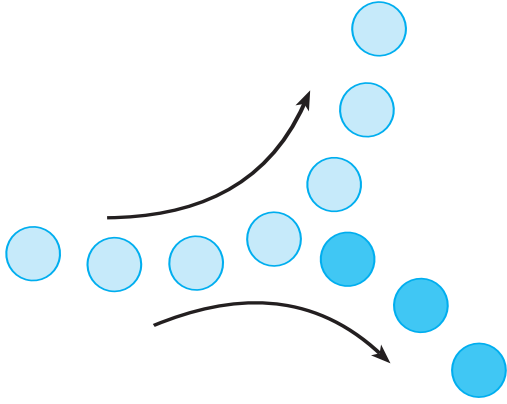
Şekil 4.6

Benzerlik.



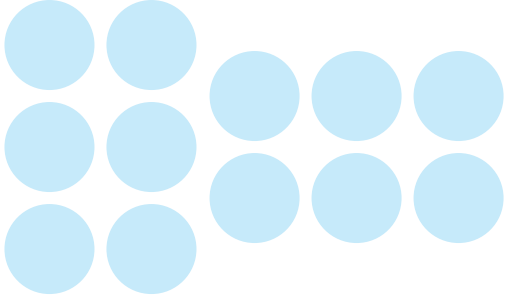
Şekil 4.7

Devamlılık.



Şekil 4.8

Yakınlık.



şeklin kendisinde bu dairelerin iki grup hâlinde algılanması için herhangi bir yönlendirici yoktur. Algısal sürecimiz, birbirine yakın olan nesneleri bir arada gruplayarak sonuca ulaşır.

YANILSAMA



Algıda yanılsama ile ilgili örnekleri sıralayabilmek.

Algı süreci, herkes için aynı ve değişmez bir süreç değildir. Kişiden kişiye farklılıklar gösterir ve hatta yanılsamaları beraberine getirir. Her algı sürecinde yaşanan deneyimlerden çıkarımsamalarımız kesin doğrular değildir. Ayrıca algı süreci salt ger-

Algısal etkinliklerimizi belirleyen bir başka etken ise, bizim *benzerlik* içinde olan nesneleri birbiriyle gruplamamızdır. Şekil 4.6.'da kare ve dairelerden oluşan bir görselde, ilk bakışta dörder kare ve dörder daireden oluşan kolonlar göreceksiniz. Oysa bu kare ve daireler birbirleriyle aynı mesafede ve birbirlerinden bağımsız bir şekilde yer alırlar. Algısal süreç içerisinde bizler, benzer nesneleri gruplayarak algılar ve bütünü bu gruplardan oluştururuz.

Algıyı etkileyen bir diğer etken ise devamlılık ya da süreklilik olarak adlandırılır. Belirli mantık çizelgesi içinde grupladığımız nesneler arasında algısal olarak bir süreklilik yaratır ve bu sürekliliği takip ederiz. Şekil 4.7.'de yer alan daireleri bir çizgi oluşturacak şekilde algılar ve hatta bu iki çizgisel sürekliliği akıcı bir biçimde de algılarız. Bu süreç içerisinde tabii ki yine benzerliklerden de yararlanırız.

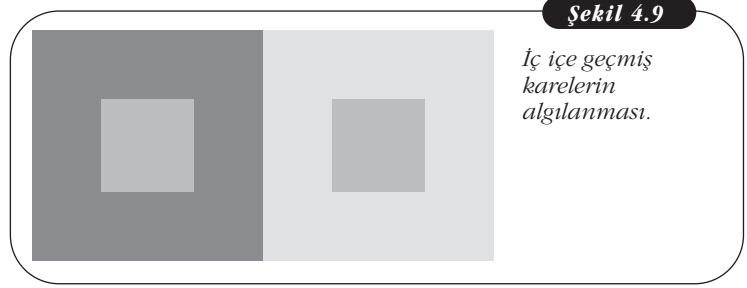
Şekil 4.8.'den de anlaşılacağı gibi, görsel öğelerin algısal düzeninde yararlandığımız bir başka öğe de yakınlık özelliğidir. Şekilde yer alan on iki daire, yatay ve dikeyde iki grup oluşturacak şekilde algılanırlar. Sağdaki grup yatay bir oryantasyon içindeyken, soldaki grup ise dikey oryantasyona sahiptir. Oysa

çeklikten farklı bir boyut taşır. Çevremizi saran birçok olgu, bir yandan bize algılanan gerçekler sunarken, diğer yandan da aslında algısal yanılsamalar olasılıkları sunar. Bizler birçok nesneyi ortak olarak aynı algılamak ve dış dünya üzerine bilgimizi bu algısal etkinlikler sonucunda edindiğimiz deneyimlere dayandırırken, algısal deneyimlerimiz de her an yanılsamalara düşme olasılığı taşır. Gegenfurtner'e göre yanılsamaların hepsinde ortak bir yön vardır: Görme sisteminin, dış dünyadan elde ettiği uyarılardan yola çıkıp ağ tabaka üzerinde ikiboyutlu bir resim oluşturmak için hangi algoritmaları kullandığını gösterirler. Bu durumda da beyin bu çok anlamlılıkları bir dizi akıllı süreç sonunda anlamlı ve mantıklı bir şekilde çözmekle görevlidir.

Görsel algı sürecinde yaşanan yanılsamalar da farklı örneklerle ortaya konulabilir. Örneğin, Şekil 4.9.'da bulunan karelere bakıldığında, koyu zeminli olan karenin içindeki kare, sağda bulunan kareden daha açık bir tonda görülecektir. Oysa içte bulunan iki kare de aynı renkte ve aynı gri tonundadır. Fakat bu kareler kendilerini çevreleyen renklerle ilişki içerisinde bizleri bir karşılaştırma yapmaya zorlar. Soldaki karenin koyu olan çevresi bu nedenle içinde bulunan karenin renk tonunu daha açık olarak görmemize neden olur.

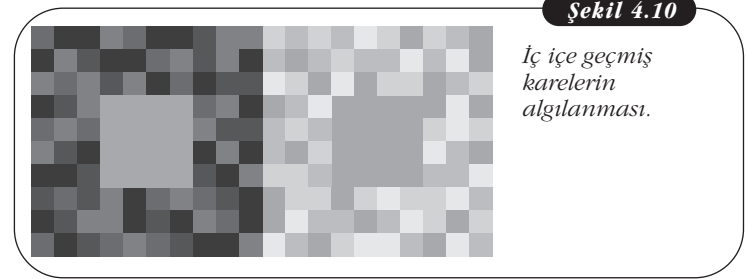
Aynı süreç Şekil 4.10. için de geçerlidir. Burada görünen kareler de bu nedenle birbirlerinden farklı tonlarda görülecektir. Fakat Şekil 4.11.'de kareleri çevreleyen diğer tonlarla ilişkisi ortadan kaldırıldığında iki karenin de aynı renk ve aynı tonda olduğu rahatlıkla algılanabilir. Tüm şekiller yeniden daha dikkatlice incelendiğinde, merkezde bulunan her iki karenin de aynı renk ve aynı tonda olduğu görülecektir.

Şekil 4.12.'deki A ve B kareleri incelendiğinde, ilk bakışta bu iki karenin de farklı renk ve tonda olduğu algılanır. A karesi B karesine göre oldukça koyu tondadır. Oysa hem A, hem de B kareleri aynı renk ve ton özelliklerini taşır. Sadece algı sürecinde A ve B kareleri tek başına değildir. Bu iki karenin de çevresinde bulunan diğer kareler ve silindirin gölgelendirme biçimi, aynı renk ve tonda algılanmasına neden olur. Şekil 4.13.'de, bu iki kare ara-



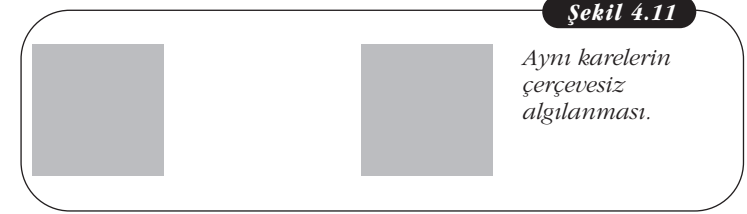
Şekil 4.9

İç içe geçmiş karelerin algılanması.



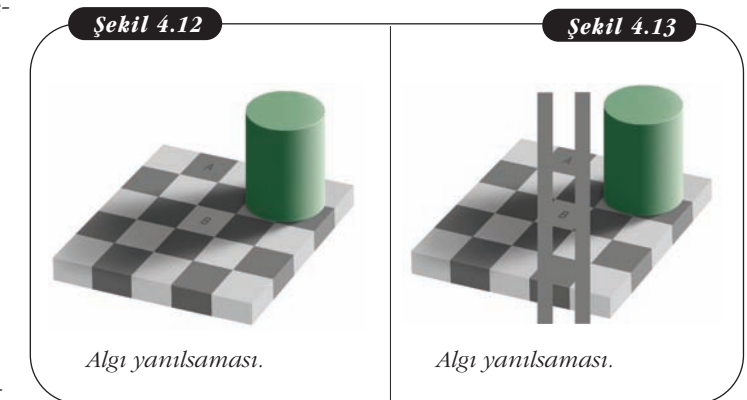
Şekil 4.10

İç içe geçmiş karelerin algılanması.



Şekil 4.11

Aynı karelerin çerçevesiz algılanması.

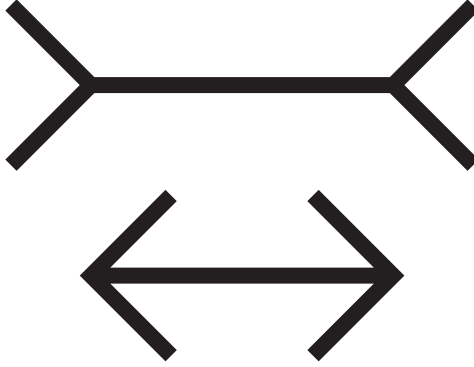
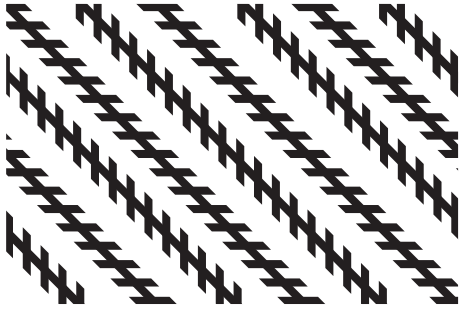
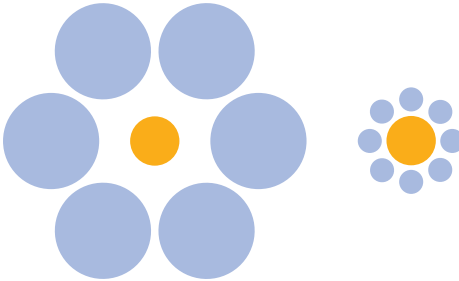


Şekil 4.12

Algı yanılsaması.

Şekil 4.13

Algı yanılsaması.

Şekil 4.14*Muller-Lyler yanılsaması.***Şekil 4.15***Poggendorff yanılsaması.***Şekil 4.16***Zollner yanılsaması.***Şekil 4.17***Titchener yanılsaması.*

sında yine kendileriyle aynı renk ve tonda birer çizgi eklenerek, birbiriyle ilişkilendirildiğinde aslında aynı renk ve tonu paylaştıkları görülecektir.

Bu örneklerin dışında, görsel algı yanılsamaları üzerine çalışmalar yapan kuramcıların bilindik örnekleri aşağıda sıralanmıştır:

Muller-Lyler yanılsaması, Şekil 4.14.'de görüleceği gibi, eşit uzunluk-taki iki çizginin uçlarında bulunan iç ve dış oklar birbirlerinden farklı uzunlukta algılanmalarına neden olmaktadır. Oysa her iki çizgi de eşit uzunluktur. Yine de birçok kişi, üstte bulunan çizgiyi, alttakine oranla daha uzun algılayacaktır.

Poggendorff yanılsaması ise birbirlerine paralel olarak duran iki dikey çizgiyi kesen çapraz çizginin sanki kırılmış izlenimi vermesi durumudur. Şekil 4.15. incelendiğinde çapraz çizginin düz bir çizgi olduğu görülecektir. Bunu denemek için gerekirse bir cetvel yardımıyla ölçümler yapabilirsiniz.

Zollner yanılsaması, yine birbirine paralel olan çizgilerin farklı yönlerde ke-silmesiyle, paralel değilmiş gibi algılan-masını göstermektedir. Şekil 4.16.'da yer alan çapraz çizgiler aslında birbirle-rine paralel olarak ve hatta eşit mesafe-de yer almaktadırlar. Oysa her çizgi üzerinde bulunan küçük çizgiler, farklı yönleri sayesinde üzerlerinde bulun-dukları büyük çizgileri de farklı yönde-lermiş gibi algılatırlar.

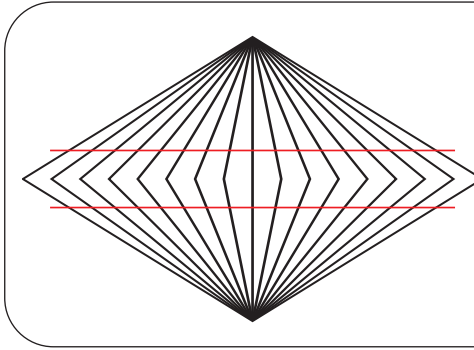
Titchener yanılsaması, nesnelerin gruplar hâlinde algılandıklarında bir-birlerinden bağımsız olarak nasıl fark-lı algılanabildiklerini göstermektedir. Şekil 17'de bulunan daire grupların-dan, etrafında büyük daireler olanı da-ha küçük gözükme-dedir. Oysa her iki iç daire de birbirleriyle aynı bü-yüklüktedir. Birbirlerinden daha bü-yük ya da daha küçük olarak algılan-malarının nedeni, çevrelerindeki di-ğer dairelerle olan büyüklük küçüklük ilişkilerinin sonucudur.

Wundt yanılsaması, birbirine paralel iki yatay çizginin, ortadan birbirlerine doğru eğimliymiş gibi algılanmasını içermektedir. Oysa bu iki yatay çizgi birbirine paralel bir şekilde konumlanmıştır. Fakat yaşanan algı yanılsamasının nedeni, bu iki çizginin diğer köşeli çizgilerle bir üçboyut yanılsaması yaratacak şekilde bir arada kullanılmasında yatmaktadır.

Ağ tabaka izlenimi ve algı yanılsaması; günümüz görsel dünyasının ve kitle iletişim araçlarının var oluşunun temel nedeni olarak gösterilebilir. Çünkü gerek sinema filmi, gerekse video, televizyon ve bilgisayar teknolojilerinin oluşturduğu hareketli görüntüler, aslında durağan olarak kaydedilmiş resimlerin art arda belirli bir hızla gösterilmesinden oluşur. Bu hız, saniyede 24 kare, 25 kare ya da 50 kare olabilir. Kaydedilmiş görüntüler bir film pelikülü, ya da bir video bant sinyali ve hatta bir bilgisayar veri dosyası olsa da, görüntünün oluşmasında ve oluşan görüntünün hareketli olarak algılanmasındaki dayanak noktası, gözün ağ tabakasındaki bir hatadan kaynaklanır. Gözümüzde ağ tabakasında oluşan görüntü, belirli bir süre hatırlama yapar ve retinada kalır. Saniyenin yaklaşık onda biri süresince retinada kalan bu görüntü bazı kuramcılar tarafından, kinayeli bir şekilde göz tembelliği olarak da adlandırılır. Böylelikle bizler saniyenin onda birinden daha hızlı akan durağan görüntüleri hareketli olarak algılarız. Bu görüntülerin art arda geçen durağan görüntüler olduğunu anlamamızın nedeni işte bu bahsi geçen, ağ tabaka izlenimidir.

Şekil 4.18

Wundt yanılsaması.



Resim 4.7

Hareketli film görüntüsü. Bir saniye içinde ardarda gösterilen 24 durağan kareden oluşur.



GÖRSEL ESTETİK ÖĞELER



Görsel estetik öğelerin neyi ifade ettiğini tartışabilmek.

“Sanat” adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır; yani bir zamanlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına becerebildiklerince bizon resimleri çiziktiren, bugünse boya satın alıp reklam afişleri yapan ve yüzyıllardan beri daha birçok şey üreten insanlar. Gombrich (1986), sanat tarihi derslerinin temel kitabı olan *Sanatın Öyküsü*’ne bu cümlelerle başlar. Temel olarak sanat kavramının ne anlama geldiğini sorgularken, sanat kelimesinin kullanımının kavramın hangi anlamlara yönlendirildiğinin farkına varılmasını ister. Sadece sanatseverler değil, sanatçılar için de beğenilerin, öngörülerin, algısal yanılsamaların sanat kavramının içini doldurmada farklılıklar gösterebileceğine işaret eder.

Gombrich'in bu duruşuna karşılık, sanat eserlerini algısal süreçlerine göre farklı özellikleri ile yorumlamak, değerlendirmek ve tartışmak elbette olası değildir. Her sanat eseri bir bütün olarak değerlendirilir ve bu değerlendirmeyi yaparken belirli estetik öğelere ayrılarak ele alınamaz. Bu nedenle herhangi bir yapıtın görsel estetik öğelerini ayrı ayrı ele alarak tartışmak, bu öğeleri birbirinden bağımsız olarak değerlendirmek, yapıtın bütününe ait biricikliği gözden kaçırmaya neden olabilir. Bu bakımdan, sanat yapıtlarının önemi ve anlamı, birbirinden ayrıştırılmış estetik öğelerinde değil, tüm görsel estetik özelliklerinin ahenk içinde oluşturduğu bütünde yatar. Sanat eserleri formüle edilebilen, formüller doğrultusunda değerlendirilebilen yapıtlar değildir.

Öte yandan, sanatçılar yanlarında yetiştirdikleri çıraklarına eğitimlerini yine bu estetik öğeler doğrultusunda vermişlerdir. Bir anlamda, sanat eserleri görsel estetik

Resim 4.8

Wassily Kandinsky.
"Composition VIII".
1923. Canvas
üzerine yağlı boya
Guggenheim
Müzesi New York



öğeler adı altında ayrımlara bölünerek değerlendirilemezler ama bir yandan da sanatçıların eğitimi için bu öğelerin bir sanat eserinde nasıl kullanıldığının öğretilmesine, kısacası sanatçı eğitiminde bu ayrımlardan yararlanmak sıklıkla rastlanan bir uygulamadır.

Bir Rus ressamı ve sanat kuramcısı olan Wassily Kandinsky de bu süreci yapıtlara ve parçalara ayırarak çözümlemeyi tercih eder. Görüntünün temel öğeleri olarak, noktalar, çizgi-

ler, dolu ve boş alanlar, renk ve denge gibi birçok farklı açıdan resimlerinin çözümlemesi yolunu seçer. Kandinsky'nin bu bakış açısı, görsel estetik öğelerin ayrı ayrı temel yapıtlar olarak incelenmesinde birçok kuramcıya yol gösterir. Bu bakış açısı, bir eserin farklı bakış açılarıyla farklı öğelerinin incelenmesini içerirken, aynı zamanda tümevarım mantığıyla o eseri oluşturan temel sanat öğelerinin bütüne kazandırdığı estetik değerleri de göz ardı etmez.



Bauhaus Okulu, 20. yüzyılın sanat ve tasarım dünyasında bir dönüm noktasıdır. Mimari, tasarım, görsel sanatlar ve uygulamalı sanatlar alanlarında yeni akımların kaynağı olmuştur. En seçkin ve çağdaş sanatçıları bir araya getiren Bauhaus, sadece bir eğitim kurumu yaratmamış, aynı zamanda zanaat ve sanatsal bir üretim merkezi hâline dönüşmüştür. Walter Gropius tarafından 1919 yılında kurulmuş olan okul, Nazi rejiminin emriyle 1933'te kapatılmıştır. Bauhaus'un kuruluşundaki ilk hedef kombi-

ne bir mimarlık okulu, zanaat okulu ve güzel sanatlar akademisi yaratmaktır. Savaş sonrası yeni bir mimari stil arayışında kurulan okul, daha işlevsel, ucuz ve kalıcı ürünlerin üretildiği bir stil geliştirmeyi amaçlamış, sanat ve zanaatı birleştirerek, fonksiyonel ve sanatsal ürünler yaratmaya çalışmıştır. Tekniğe karşı değil, teknikle beraber sloganını benimseyen bu yeni oluşum, endüstriyel ürünleri yaşamın her alanına bir zanaat yapıtı olarak sokmayı hedeflemiş ve temel tasarım dersi fikri ilk burada oluşmuştur. Bu nedenle endüstri ürünlerinin tasarımı ilk kez Bauhaus ile birlikte bu derece önem kazanmış, okulda gerçekleştirilen çalışmalar sadece Avrupa'da değil, Amerika'da da ses getirmiştir. Bauhaus okulunun eğitimcileri arasında Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Naum Gabo gibi isimler bulunmaktadır.

Ayrıca Kandinsky'nin bağlı olduğu Bauhaus Okulu, sanat eğitime getirdiği yaklaşımla bir ekol oluşturur. Topluma sadece sanatçı kazandırmak için değil, aynı zamanda tasarımcılar yetiştirmeyi hedeflerken, geliştirdikleri müfredatta ortaya koydukları tümevarımcı yaklaşımla ilklere imza atmışlardır.

Herbert Zettl, medya öğrencileri eğitimi için yazdığı “Applied Media Aesthetics” adlı kitabında ilk cümlelerini yaşamdan örnekler vererek kurar ve insan yaşamında çok basit kararların bile estetik seçimlerden oluştuğu örneğini verir. Zettl’a göre vizörden bakan gözün estetik seçim süreci neyse, satın aldığımız aracın rengini seçerken yaşanan seçim de aynı sürecin, yani algısal estetik eyleminin bir sonucudur. Zettl bu örneği, estetik algı ve deneyim sürecinin sadece sanatsal etkinliklerde değil, insan yaşamını çevreleyen her şeyde bulunabileceğini vurgulamak için verir ve öğrencilerine kazandıkları estetik deneyimi medyada yapacakları işlere aktarmaları konusunda öğütlerde bulunur. Zaten Zettl’ın amacı sanatçıları yetiştirmek değil, çevresine ve kullandığı araca duyarlı medya çalışanları kazandırmaktır. Biz de görsel estetik öğelerin incelenmesinde Kandinsky’nin yaklaşımından yola çıkarak, Zettl’ın yaptığı ayırlamanın izinden giderek, bu temel öğeleri yüzey, ışık, renk, yüzey ve kompozisyon, üçboyutlu görüntü boyutu ve zaman başlıklarında gözden geçireceğiz.

Fakat bu süreçte, hiçbir estetik öğenin tek başına bir sanat eserini oluşturmaya yetmeyeceğini, bu ayırlamanın sanat eserlerini tartmak için değil, eğitimimiz açısından bir çözümleme amacıyla gerçekleştirebileceğimizi gözden kaçırmayacağız.

Özet



Gözü ve görme işlevini tanımlayabilmek.

Bizler için ışık, görebildiğimiz dalga boylarından ibarettir ve 380 nm ile 780 nm arasındaki dalga boylarını “görülebilir” olarak belirlemiştir. Nesnelerin üzerlerinden yansıyan ışıklar önce gözdeki kornea tabakasına gelirler. Pupilden geçen ışınlar retinaya odaklanır ve lens adı verilen saydam yapıdan geçer. Lens sayesinde uzak ve yakın nesneler arasındaki net alan bilgisi oluşur. Lens, kornea ile birlikte görünür ışığın retinaya odaklanmasını sağlar. Retinaya gelen ışınlar elektrik enerjisine dönüşerek göz sinirleri tarafından beyne iletilirler.



Görsel algı süreci hakkında temel bilgilere sahip olmak.

Görsel algı sürecinde dış dünyadan duyumlar aracılığıyla gelen imgeler, bilinç sayesinde tasarımları ve anı duyumlar algısal bir bilgi hâline gelir. Bilincin anı duyumlara müdahalesi sadece imgelerin görülmesini içermez, daha önce gerçekleştirilen algı süreçlerinin deneyimleri de yorumlama sürecine dâhil olur. Algı nesnelerimizin her biri daha önceki algı süreçlerimizin sonuçlarını taşıyan, bizler için bir şeyler ifade eden ya da simgeleyen, olumlu ya da olumsuz tepkiler uyandıran, daha önceki algısal deneyimlerimizden süzülüp gelen öznel algı nesneleridir. Bu nedenle, her algı sürecinde yaşanan deneyimlerden çıkarımsamalarımız kesin doğrular değildir. Zihinsel edimler ve görsel algılama sürecinde anlamın parçalara ayrılarak ya da öğelere bölünerek değil, bütününlüğünden algısından ortaya çıktığını savunan kurama Gestalt Psikolojisi adı verilir. Görme duyumuzun şekillendirme eğilimine, parçaları bütünleştirerek algılamasına da Gestalt Etkisi denir.



Algılanan dünyaya ilişkin değişkenler ve Gestalt Psikolojisi yaklaşımını açıklayabilmek.

Algısal süreçler, kişilerden bağımsız olarak, iletişim içinde olduğumuz nesnelere, olaylara ve benzeri uyaranlara da bağımlı olarak ilerler. Bu uyaranların etkisi kişiden kişiye değişiklik gösterebilmekle birlikte, insan algısında, en az algılayan kişiye ait özellikler kadar önem taşır. Algıda uyarana ilişkin değişkenleri;

- Uyaranın şiddeti,
- Uyaranın frekansı,
- Hareket,
- Zıtlıklar ve
- Norm dışı durumlar olarak sıralamak mümkündür.



Algıda yanılsama ile ilgili örnekleri sıralayabilmek.

Çevremizi saran birçok olgu bir yandan bize algılanan gerçekler sunarken, diğer yandan da aslında algısal yanılsamalar olasılıkları sunar. Bizler birçok nesneyi ortak olarak aynı algılayarak ve dış dünya üzerine bilgimizi bu algısal etkinlikler sonucunda edindiğimiz deneyimlere dayandırırken, diğer yandan algısal deneyimlerimiz de her an yanılsamalara düşme olasılığı taşır. Bu yanılsamalar birçok bilim insanı tarafından belirli bir sistematikte ortaya konmuş ve görsel algının gerçekleşmesinde ne gibi öğelerin yanılsamalara neden olduğu araştırılmıştır.



Görsel estetik öğelerin neyi ifade ettiğini tartışabilmek.

Sanat eserleri görsel estetik öğeler adı altında ayrımlara bölünerek değerlendirilemezler ama bir yandan da sanatçıların eğitimi için bu öğelerin bir sanat eserinde nasıl kullanıldığının öğretilmesine, kısaca sanatçı eğitiminde bu ayrımlardan yararlanmak sıklıkla rastlanan bir uygulamadır. Wassily Kandinsky de bu süreci yapılar ve parçalara ayırarak çözümlemeyi tercih eder. Görüntünün temel öğeleri olarak, noktalar, çizgiler, dolu ve boş alanlar, renk ve denge gibi birçok farklı açıdan resimlerinin çözülmesi yolunu seçer. Kandinsky'nin bu bakış açısı, görsel estetik öğelerin ayrı ayrı temel yapılar olarak incelenmesinde birçok kuramcıya yol gösterir. Bu bakış açısı, bir eserin farklı bakış açılarıyla farklı öğelerinin incelenmesini içerirken, aynı zamanda tümevarım mantığıyla o eseri oluşturan temel sanat öğelerinin bütüne kazandırdığı estetik değerleri de göz ardı etmez.

Kendimizi Sınayalım

1. Görülebilir dalga boyları ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?

- İnsan gözü yaklaşık olarak 380 nm ile 780 nm arasındaki dalga boylarındaki ışıkları görebilir.
- İnsan gözü yaklaşık olarak 380 nm ile 780 nm arasındaki dalga boylarındaki ışıkları göremez.
- İnsan gözü yaklaşık olarak 280 nm ile 380 nm arasındaki dalga boylarındaki ışıkları görebilir.
- İnsan gözü yaklaşık olarak 280 nm ile 380 nm arasındaki dalga boylarındaki ışıkları göremez.
- İnsan gözü tüm dalgaboylarındaki ışıkları görebilir.

2. Görsel algı ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi yanlıştır?

- Görsel algı sürecinde dış dünyadan alınan arı duyumlar yorumlanır.
- Görsel algı sürecinde arı duyumlar bilinç sayesinde tasarlanır.
- Görsel algı ile duyum aynı süreci ifade eder.
- Bilinç sayesinde tasarlanan arı duyumlar algısal bir bilgi hâline gelir.
- Görsel algı sürecinde daha önce yaşanan deneyimler de yorumlama sürecinde yer alır.

3. Zihinsel edimler ve görsel algılama sürecinde anlamın parçalara ayrılarak ya da öğelere bölünerek değil, bütününlüğünden algısından ortaya çıktığını savunan kurama ne ad verilir?

- Görülebilir Işık Tayfı Kuramı
- Chiaroscuro Kuramı
- Gestalt Psikolojisi
- Bütünleştirici Resim Kuramı
- Soyut Sanat Kuramı

4. Misafir bekleyen birisinin kapı zilini diğerlerinden önce duyması, algıda kişiye özgü aşağıdaki özelliklerden hangisi ile açıklanabilir?

- Kişiye ait beklentiler
- Kişinin ilgi alanları
- Kişiye ait gereksinimler
- Kişinin sahip olduğu inançlar
- Kişinin önceki deneyimleri

5. Acıkmış bir kişinin yiyecekleri tok kişilere göre daha parlak ve canlı renklerde algılaması, algıda kişiye özgü aşağıdaki özelliklerden hangisi ile açıklanabilir?

- Kişiye ait beklentiler
- Kişinin ilgi alanları
- Kişiye ait gereksinimler
- Kişinin sahip olduğu inançlar
- Kişinin önceki deneyimleri

6. Algıda seçicilik ne demektir?

- Seçilen duyumu diğerlerinden öne çıkararak algılamadır.
- Seçilen duyumları bastırarak algılamaya karşı köreltmedir.
- Algılanabilecek en düşük duyum eşliğidir.
- Nesneleri birbiriyle gruplayarak algılamadır.
- Nesneleri birbirinden bağımsız olarak, bir duyuy organına bağlı olarak algılamadır.

7. Aşağıdakilerden hangisi görsel algıda, uyarana ait değişkenlerden biri **değildir**?

- Hareket
- Zıtlık
- Uyarının şiddeti
- İnançlar
- Norm dışı durumlar

8. Futbol sahasına koşarak giren çıplak bir adamın izleyicilerin dikkatini hemen çekmesi durumu, algıda uyarana ait aşağıdaki değişkenlerden hangisi ile açıklanabilir?

- Norm dışı durumlar
- Uyarının frekansı
- Kişiye ait inançlar
- Kişiye ait gereksinimler
- Beklentiler

9. İnsan gözünün durağan 24 kareyi bir saniye içinde hızla art arda gösterilmesinin hareketli görüntü olarak algılaması, aşağıdakilerden hangisi ile açıklanır?

- Pupil izlenimi
- Diyafram aralığı
- Ağ tabaka izlenimi
- Göz kayması
- Kornea bozukluğu

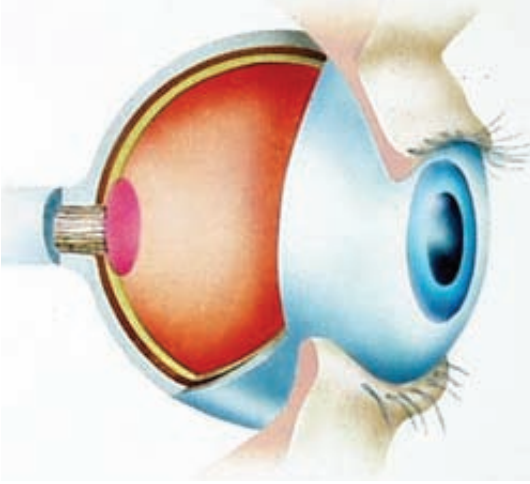
10. Görsel sanat öğelerini yapılarına ve görsel estetik öğelere ayırarak çözümleme ve bu tarzda bir sanat eğitimi anlayışı geliştirme tezini savunan Rus asıllı ressam aşağıdakilerden hangisidir?

- Sergei Eisenstein
- Vsevolod Pudovkin
- Wassily Kandinsky
- Konstantin Makovsky
- Vladimir Tatlin

Yaşamın İçinden

“

KÖR NOKTA



Pek çok kişi görsel olarak algıladıklarının gözleriyle gördüklerinin aynısı olduğunu düşünür. Oysa ki algı aşamasında beyin salt gözden gelen uyarımları değil, önceki deneyimlerden doğan beklentileri de hesaba katarak fizik dünyada var olmayan uyarımları sanki oradalmışçasına yorumlayabilir. Örneğin, çok sıcak bir günde araba yolculuğu sırasında biraz ötede asfalt üzerinde sanki su birikmiş gibi algıladığımız olmuştur. Oysa tam o bölgeden geçerken bir de bakarız ki aslında yol kupkuru. Bunun nedeni, sıcak dolayısıyla asfalt üzerinde buharlaşmanın olması ve bu buharlaşma nedeniyle de asfalt yüzeyinin yansıma oranının değişmesidir.

Bu noktada dikkatin önemini vurgulamamızda da fayda olacaktır. Bazen birşeye baktığımız halde onu göremeyebiliriz. Zihnimizden bambaşka şeyler geçiyordur, dalmışızdır... Yolda yürürken arkadaşımıza rastlayıp bir süre için onu tanıyamayabiliriz.

Ya da baktığımız bir nesneyi göremiyor oluşumuzun tamamen biyolojik kaynaklı bambaşka bir nedeni vardır: Kör nokta!

Gözlerimizin anatomisini incelediğimizde ön kısmının bir kamera lensi gibi iş görerek gelen ışık ışınlarının retina tabakasında net bir görüntü oluşturacak şekilde kırılmasını sağladığını görürüz. Retina tabakasında yer alan ışık alıcı hücreler ışık ışınlarını elektrik akımına dönüştürür ve sinyaller beyne doğru yol alırlar.

Bu elektrik sinyalleri beyne görme siniri tarafından iletilir. Ancak retinada, tam da görme sinirinin üzerine karşılık gelen noktada alıcı hücre bulunmaz. İşte bu

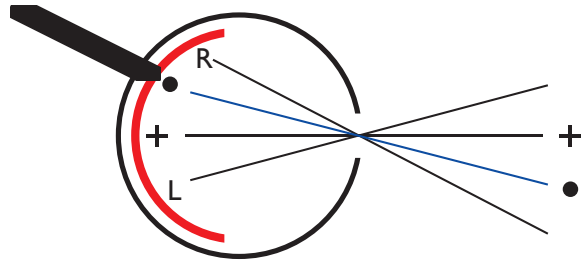
nokta kör nokta olarak adlandırılır. Bu noktada görme gerçekleşmez. Şimdi, hep beraber gözlerimizdeki kör noktanın ispatını yapalım istiyoruz.

Çevremize şöyle bir göz atalım. Görüş alanımızda hiç de öyle göremediğimiz noktalar yok gibi, ne dersiniz? Eğer ki gözümüzde ışık hücrelerinin bulunmadığı bir alan varsa bu alana düşen görüntüleri göremememiz gerekiyordu oysa. İşte bu konuda yanılıyoruz. Çünkü her iki gözümüzdeki kör noktalar farklı yerlerde bulunduklarından ve beynimiz her iki gözdeki bilgiyi birleştirerek işlemlediğinden yalnızca bu kör noktaların farkına varmıyoruz. Belki de çok küçükler, farkına varamayacağımız kadar küçükler diye düşünebilirsiniz. Hmm... Pek de öyle değiller aslında:

+

●

Sol gözümüzü elimizle kapatıp sağ gözümüzü yukarıdaki artı işaretine odaklayalım. Bu şekilde daha sonra yavaşça başımızı şeklin ortasına doğru ilerletelim. Bir miktar ilerledikten sonra sağdaki noktayı göremediğimizi fark edeceğiz. Çünkü bu anda nokta sağ gözümüzdeki kör nokta üzerine düşmüş olacak. Daha da fazla ilerlersek noktayı yine görmeye başlayacağız. Aşağıdaki figürde noktanın kör noktaya düştüğü an gösteriliyor:



Bu küçük deneyle gözümüzdeki kör noktayı ispatlamış olduk. Heyecan verici, ne dersiniz?

Kaynak: <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/algilab.htm#ucboyutluagi>

”

Okuma Parçası

Rengin Ruhsal İşlevi

Gözün pek çok renge bulanmış bir palet üzerinde gezdirilişi, ikili bir sonuç doğurur. Kişi ilk önce, değişik ve hoş renklerin yarattığı zevk ve memnuniyetle, tamen fiziksel bir izlenim edinir. Göz ya ısınmış ya da yatışmış ve serinlemiştir. Ama bu fiziksel duyular yalnızca kısa süreli olabilir. Sadece yüzeyseldirler ve hiçbir kalıcı etki bırakmazlar, çünkü ruh etkilenmemiştir. Renklerin etkisi göz başka bir yöne çevrildiğinde unutulsa da, değişik renklerin yarattığı bu yüzeysel izlenim bir duyum silsilesinin başlangıç noktası olabilir.

Herhangi biri için, yalnızca çok tanıdık nesnelerin doğurduğu izlenimler tamamen yüzeysel olacaktır. Yeni bir fenomenle ilk karşılaşma ruhta derhal bir etki oluşturacaktır. Bu, çocuğun dünyayı keşif deneyimidir; ona göre her nesne yenidir. Bir ışık görür, tutmak ister, parmağını yakar ve bundan sonra ateşe tam bir saygı duyar. Ama sonra ışığın nahos yüzünün yanısıra dostça bir yüzünün de olduğunu, karanlığı kovduğunu, günü uzattığını, sıcaklık, yemek pişirme ve oyun için gerekli olduğunu öğrenir. Bu deneyimlerin toplamından, zihninde silinmez bir biçimde sabit bir ışık bilgisi oluşur. Böylece dünya yavaş yavaş görünür hale gelir. Ağaçların gölge sağladığı, atların hızlı koştuğu, otomobillerin daha hızlı gittiği, köpeklerin ısırdığı, aynada görülen figürün gerçek bir insan olmadığı anlaşılır.

İnsan geliştikçe, farklı varlık ve nesnelerin yol açtığı deneyimlerden oluşan halka daha da genişler. Bu deneyimler içsel bir anlam ve nihayet ruhsal bir armoni kazanırlar. Duyarlılık bakımından az gelişmiş bir ruh üzerinde yalnızca geçici ve yüzeysel bir etki bırakan renk için de aynı şey söz konusudur. Ama bu yüzeysel etki bile nitelik açısından farklılaşmaktadır. Göz, açık ve duru renklerden cezbedilmekte ve hatta duruluklarının yanı sıra sıcak olan renklerden daha da kuvvetli bir şekilde onu çekmektedir. Parlak kırmızı insanları her zaman cezbetmiş olan ateşin cazibesine sahiptir. Uza-yan tip trompet sesinin kulağı incitişi gibi, keskin limon sarısı da gözü incitir ve izleyici, mavi ya da yeşilde ferahlık aramak üzere oradan uzaklaşır.

Fakat daha duyarlı bir ruh için, renklerin etkisi daha da derin ve yoğun bir şekilde etkileyicidir. Ve böylece renklerle bakmanın ikinci ana sonucuna ulaşırız: onların ruhsal etkileri. Kendileriyle uyumlu bir ruhsal titreşim meydana getirirler ve bu temel fiziksel izlenimin

önemli olduğu ruhsal titreşime doğru atılan bir adımdır. Rengin ruhsal etkisinin, son bir kaç satırın da belirttiği gibi doğrudan bir etki mi yoksa çağrışımın bir sonucu mu olduğu, muhtemelen soruya açıktır. Bedenle bir olan ruh, çağrışımın bedeni etkileyişi sonucu oluşan ruhsal bir sarsıntı geçirebilir. Sıcak bir kırmızı heyecanlanmaya yol açarken, kırmızının başka bir tonu, akan kanı çağrıştırdığı için acı ya da tiksintiye neden olabilir. Eğer durum her zaman böyle olsaydı, rengin göz dışındaki duyular üzerindeki etkisini çağrışım ile aktarmak kolay olurdu. Biri keskin sarının, limonun tadını anımsattığı için ekşi gözüktüğünü söyleyebilirdi.

Oysa bu tür tanımlar evrensel olarak mümkün değildir. Bu şekilde sınıflandırmayı reddeden pek çok renk çalışması örneği vardır. Dresden’li bir doktor, “fevkalade hassas bir insan” olarak nitelediği bir hastasının belirli bir sosu, “mavi” tatmadan, yani mavi renk görme hissi- ni yaşatılmadan yiyemediğini anlatmaktadır. Bunun açıklanış şekli-nden, hassas insanlarda ruha giden yolun doğrudan olduğu ve ruhun kendisinin aşırı duyarlı olduğu, herhangi bir tad etkisinin önce ruha, oradan da diğer duyu organlarına gittiği öne sürülebilir.

Bu, bazen hiç dokunulmadığı halde, o an çalınan diğer aletlerle uyum içinde tınlayan müzik aletlerinde olduğu gibi, bir yankı ya da yansımayı beraberinde getirecektir. Ama görmenin yalnızca tat alma duyusuyla uyum içinde olmadığı bilinmektedir. Pek çok renk, pürüzlü ya da yapışkan olarak tanımlanmıştır. Diğerlerininse, pürüzsüz ve muntazam olarak tanımlanmış olması insan- da onlara dokunma duygusu yaratır. Sıcak ve soğuk renkler arasındaki ayrım da bu ilişkiye dayanır. Bazı renkler yumuşak (gül kurusu) görünür. Sert gözükene diğer bazı renklerle (kobalt yeşili, yeşil oksit) tüpten yeni çıktığında bile kuru gibi gözükürler.

“Kokulu renkler” ifadesiyle sıkça karşılaşılır. Ve sonuç- ta renklerin sesleri öylesine bellidir ki, parlak sarıyı bas veya göl mavisini tiz seslerle ifade etmeye çalışan biri- ni bulmak güç olacaktır. Çağrışım yoluyla açıklama, pek çok önemli durumda bize yeterli gelmeyecektir. Kromoterapiden haberdar olanlar, renkli ışığın tüm be- den üzerinde çok belirgin etkiler yapabileceğini bilirler. Çeşitli sinir hastalıklarının değişik renklerle tedavisi için girişim yapılmıştır. Kırmızı ışığın kalbi uyurup, he- yecanlandırıldığını, mavi ışığınsa geçici felce bile neden olabileceğini göstermişlerdir. Ancak hayvanlar, hatta

bitkiler üzerinde deneyler yapıldığında, çağrışım teorisi suya düşer. Böylece kişi sorunun şimdiki haliyle keşfedilmemiş olduğunu; fakat rengin fiziksel bir organizma olan beden üzerinde muazzam etkileri olabileceğini kabul etmek zorunda kalır.

Çağrışım teorisi ruhsal dünya açısından yeterli değildir. Genel olarak renk, doğrudan ruhu etkileyen bir güçtür. Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh telli piyanodur. Sanatçıysa, çalan ellerdir. Ruhta titreşimler yaramak üzere tuşlara dokunur.

Bu yüzden, renk armonisinin, insan ruhundaki uygun bir titreşime dayanması gerektiği açıktır ve bu, içsel ihtiyacın yol gösterici ilkelerinden biridir.

Bu makale ilginizi çektiyse, devamını okumak için;

Kaynak: Kandinsky, Wassily. (2001) **Sanatta Ruhsallık Üzerine**. Çev: Gülin Ekinci, İstanbul: Altkırkbeş Yayınları. ss. 75-79.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. a Yanıtınız yanlış ise, "Nasıl Görürüz" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. c Yanıtınız yanlış ise, "Görsel Algı Süreci" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. c Yanıtınız yanlış ise, "Görsel Algı Süreci" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. a Yanıtınız yanlış ise, "Görsel Algı Süreci" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. c Yanıtınız yanlış ise, "Görsel Algı Süreci" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. a Yanıtınız yanlış ise, "Görsel Algı Süreci" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. d Yanıtınız yanlış ise, "Algılanan Dünyaya İlişkin Değişkenler ve Gestalt Psikolojisi" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. a Yanıtınız yanlış ise, "Algılanan Dünyaya İlişkin Değişkenler ve Gestalt Psikolojisi" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. a Yanıtınız yanlış ise, "Algılanan Dünyaya İlişkin Değişkenler ve Gestalt Psikolojisi" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. c Yanıtınız yanlış ise, "Görsel Estetik Öğeler" konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

İnsan gözünün nesneleri net olarak görmemizi sağlayan bölümü kornea tabakasıdır. Bu tabakanın üzerine gelen ışınların çoğu, kornea tarafından kırılır ve nesneleri net olarak görmemiz sağlanır.

Sıra Sizde 2

Gözümüze gelen ışığın yoğunluğuna göre açılıp kapanarak, retina üzerine düşen ışığın miktarını belirleyen bölüme pupil denir. Kimi durumlarda diyafram olarak da adlandırılır ve fotoğraf makinesinin objektiflerinde bulunan diyaframla aynı mantıkla çalışır. Temel amaç, ışığın miktarını denetlemektir.

Sıra Sizde 3

Her gün geçtiğimiz caddede ilk kez açılan bir mağazayı görüp, algılamamız, yenilik ilkesine dayanır. Çünkü hergün rutin hâlinde geçtiğimiz caddede bizi uyaran, yeni açılan bir mağazadır.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Arbib, M.A. ve Hanson, A.R. eds. (1987). **Vision, Brain and Cooperative Computation**. Cambridge MA: MIT Press.
- Arnheim, Rudolf. (2004). **Art and Visual Perception: A Psychology of The Creative Eye**. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, Rudolf. (2007). **Görsel Düşünme**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, Walter. (1992). **Pasajlar**. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Cücenoglu, Doğan. (1999). **İnsan ve Davranışı: Psikolojinin Temel Kavramları**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Farago, France. (2006). **Sanat**. Çev: Özcan Doğan, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1986). **Sanatın Öyküsü**. (3. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Kandinsky, Wassily. (2001). **Sanatta Ruhsallık Üzerine**. Çev: Gülin Ekinci, İstanbul: Altkırkbeş Yayınları.
- Kılıç, Levend. (2003). **Görüntü Estetiği**. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2005). **Algılanan Dünya**. İstanbul: Metis Yayınları.

- Merleau-Ponty, Maurice. (2006). **Algının Önceliği**. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1996). **Göz ve Tın**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Read, Herbert. (1974). **Sanatın Anlamı**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Schirato, Tony ve Jen Webb. (2004). **Understanding the Visual**. London: Sage Publications.
- Seylan, Ali. (2005). **Temel Tasarım**. Ankara: Dağdelen Kitap.
- Vardar, Bülent. (2006). **Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri**. İstanbul: Beta Yayınları.
- Wölfflin, Heinrich. (1995). **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Zettl, Herbert. (1999). **Sight, Sound and Motion: Applied Media Aesthetics**. Belmont CA: Wadsworth Publishing.

5

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Işık kavramının önemini ifade edebilecek,
- Işık kavramını tanımlayabilecek ve ışığın özelliklerini sıralayabilecek,
- Işığın estetik özelliklerini betimleyebilecek,
- Renk kavramını ve renk algısını açıklayabilecek,
- Rengin işlevlerini sıralayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Işık
- Renk
- Temel Renk
- Gölge
- Toplamsal Renk Sentezi
- Çıkarımsal Renk Sentezi
- Doygunluk
- Parlaklık

İçerik Haritası

Görsel Estetik



Işık ve Renk

- Giriş
- Kavram Olarak Işık
- Kavram Olarak Renk

Işık ve Renk

“Caravaggio, ismini doğduğu kasabadan almıştır. Michelangelo Merisi Caravaggio gerçek ismidir. Caravaggio güçlü ışık-gölge kullanımı ve resimsel düzenlemeyi dramatik bir açıdan ele alışıyla barok sanatının en özgün uygulayıcılarından biri olmuştur. 1584'te Bergamololu bir ressam olan Simone Peterzano'nun yanına 4 yıllığına çırak olarak girmiş, ilk deneyimlerini Lotto ve Giovanni Girolama Savoldo (1480-1548) gibi sanatçıların yaptıklarını incelemekle kazanmış, Tiziano'nun öğrencisi iken Venedik Okulu'yla da ilişki kurmuştur. Roma'da çalıştığı dönem yapıtları dramatik bir anlatım sunmayan kendi portreleri ve ölü doğa resimleridir. Bunlarda güçlü bir ışık gölge kullanılmış ve ayrıntıları özenle betimlemiştir.

Caravaggio'nun gerçekçi doğalcılığının ilk kez bütünüyle ortaya çıktığı yapıt Roma'daki S. Luigi dei Francesci Kilisesi'nin Contarelli Şapeli'ndeki Aziz Matta'nın yaşamını konu alan bir dizi resimdi. Bu, Aziz Matta ve Melek, Aziz Matta'ya Çağrı ve Aziz Matta'nın Şehit Edilmesi konulu üç resimden oluşan görkemli bir tasarıydı. Altarın üzerine yerleştirilmesi düşünülen Aziz Matta ve Melek'in ilk biçimi S. Luigi dei Francesci'nin o güne değin bir azizin böyle canlandırıldığını görmemiş rahiplerine o kadar ters geldi ki, resmin yeniden yapılmasını istediler. İncil yazarlarından biri olan Aziz Matta resimde sıradan bir işçi ya da rençber görünümündeydi; ayağını resmin dışına çıkıp insanın yüzüne gelecekmiş gibi uzatmış, kaba bir biçimde bacak bacak üstüne atmış olarak betimlenmişti. İncelikten yoksun melek figürü ise cahil birisine yol gösterircesine azizin elini zorla kitaba doğru bastırır gibiydi. Kilise ileri gelenleri Caravaggio'nun sıradan bir kişiyi yüceltirken gerçekte Aziz Matta'yı sokaklardan kurtaran İsa'ya öykündüğünü kavrayamamışlardı.”

Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Caravaggio> [08 Nisan 2006]



GİRİŞ



Işık kavramının önemini ifade edebilmek.

Resim 5.1

*John Constable.
"The Hay Wain".
1821. National
Gallery, Londra*



Resim 5.1'de John Constable'nin The Hay Wain isimli yapıtı vardır. Kanvas üzerine yağlı boya ile gerçekleştirilmiş bu yapıt, Constable'nin başlıca eserleri arasında sayılır. İngiliz romantik ressam olarak bilinen Constable, önce çevresini resmetmeyi tercih eder ve resimlerinin konusu olarak yakın çevresindeki doğayı seçer. Constable, daha sonra verdiği resim derslerinde ise resim sanatının aslında bir bilim olduğunu, doğanın yasalarını konu alan bir araştırma olarak görülmesi gerektiğini vurgular ve resim sanatı konusunda yapılan çalışmaların bu temel üzerine yapılması gerektiğini savunur. Constable'ye göre peyzaj resimler bu nedenle doğa felsefesi içerisinde değerlendirilmeli ve bu tür resimler birer bilimsel deney olarak sayılmalıdır. Bir sanat tarihçisi olan Gombrich ise Constable'nin doğa felsefesi olarak adlandırdığı alanı, günümüzde kullanılan fizik kavramı olarak tanımlar. Ayrıca, böyle bir tanımın yadırgatıcı olabileceğini kabul etmekle birlikte, bu bakış açısıyla aslında Batı geleneğinde resim sanatının bir bilim gibi uygulandığını vurgular (Gombrich, 1992).

Jan van Eyck ise, Flaman sanatının en önde gelen isimlerinden biri olarak, yağlıboya resmin keşfinin atfedildiği ressam olarak bilinir. Henüz keşfedilmiş olan yağlıboyanın kullanımı ile ahşap ve kumaşlardaki detayları başarıyla işlemiştir. Bu detaylarda ışık bir derinlik algısı oluşturabilecek şekilde kullanılmış ve gölgelerin oluşturduğu kompozisyon ile başarılı bir gerçekçilik algısı yaratılmıştır.

Rönesans döneminde ise resim sanatında ışık kullanımı bir yenilikçi duruş olarak ortaya çıkmaktadır. İdealleştirilmiş figürler, matematiksel perspektif kurallarına uygun olarak tasarlanmış kompozisyonlar dikkat çekicidir.

Örneğin Leonardo da Vinci, bu konuda kendine özgü bir teknik geliştirmiştir. Figürlerinin dış hatlarını fon ile kaynaştırmış, ışıklı kısımları daha net bırakırken, gölgeli bölümleri ise bulanık, belli belirsiz ve deformasyona uğramış olarak çizmiştir. Bu yöntem, İtalyanca'da buharlaşıp yok olmak anlamına gelen *sfumato* olarak anılmaktadır. Resimde de görüleceği üzere, nesnelerin konturlarını belirleyen çizgiler gölgeli yerlerde gitgide yok olur.

Georg Hirth de renkli ışık izlenimlerinden ressamın boyalarıyla bir resim yaratabilmek için gerekli dönüştürme sürecini *ışık denklemi* terimini kullanarak açıklamaya çalışmıştır. Bu konuyu yalın bir açıklıkla soru hâline getiren isim ise şaşırtıcı bir şekilde, boş zamanlarını dolduracak bir hobi olarak resim yapmayı seçen Sir Winston Churchill'dir. "...bütün dikkatimizi toplayarak bakışlarımızı önce betimlenecek nesnenin, sonra paletin, en sonunda da tuvalin üstünde yoğunlaştırırız. Böylece tuval, çoğunlukla birkaç saniye önce betimlemenin nesnesince gönderilmiş bir mesaj almış olur. Ancak bu mesaj kendisini (bir telgraf gibi) kodlayarak ileten bir postaneden geçer. Işık sinyalleri pigmentlere dönüşür ve mesaj da böylece şifrelenmiş olarak, bir "kriptogram" niteliğiyle tuvale ulaşır. Bu mesaj, ancak tuvalin üstündeki başkaca şeylerin bütününüyle doğru bir bağlama oturtulabileceği takdirde çözülebilir ve anlaşılabilir; salt pigment olan, yeniden ışığa dönüşür; fakat bu, doğanın ışığı değil, sanatın ışığıdır (Gombrich, 1992).

Resim 5.2



Jan van Eyck.
"Arnolfini'nin Evlenmesi". 1434.
The National Gallery, London.

Resim 5.3



Leonardo da Vinci.
"Aziza Anne Meryem ve İsa".
1500. The National Gallery, London.

Churchill'in sanatın ışığı olarak adlandırdığı bu yeni durum, Constable'nin "doğa felsefesi" içinde ele aldığı ışığın, sanatçının yorumundan sonra kazandığı yeni konumdur. Gerek tuvalde, gerekse fotoğraftan yansıyan sanatın ışığı bu nedenle sanatta da bir bilimsel öge olarak ele alınmalıdır ki, zaten ışık kavramı fiziğin temel konularından biridir.

Resim 5.4

Giovanni Paolo Panini.
"Panttheon'un İçi (Roma)". 1740.
National Gallery of Art, Washington.



İbnü'l Heysem:

İslam dünyasının yetiştirdiği en önemli fizikçilerden biri olarak bilinen bilim adamının tam adı Ebû Ali el-Hasan İbnü'l Hasan İbnü'l Heysem'dir ve Ortaçağ Avrupa'sında al-Hazen ya da al-Hacen olarak bilinir. 965'te Basra'da doğmuştur. Basra'da doğmuş olmasından dolayı en-Basrî olarak anılır. Mısır'da yaşadığı dönemlerde ise el-Mısırî olarak bilinir. Optik konusundaki çalışmaları ile tarihte önemli bir yer edinmiştir. Bu konuda gerçekleştirdiği çalışmalar

Newton'un ışığın niteliğine ve rengin doğasına yönelik ilk özgün açıklamalarını gerçekleştirdiği Optics (1704) adlı eseri yayınlanıncaya kadar, bu disiplinde ortaya konulan doğrular olarak kabul edilmiştir. Günümüzde Ayasofya Müzesi kayıtlarında bulunan Koni Kesitleri adlı eser, Apollonios'un İbnü'l Heysem tarafından çoğaltılmış bir kopyasıdır. Kitâb el-Menâzır adlı eseri; doğrudan görmenin oluşabilmesini sağlayan koşulları sıralaması, göz ve ışık arasındaki ilişkinin temellerini saptayan ilk eserlerden biri olması açısından önem arz eder. Bu koşullar İbnü'l Heysem tarafından aşağıdaki şekilde sıralanmıştır:

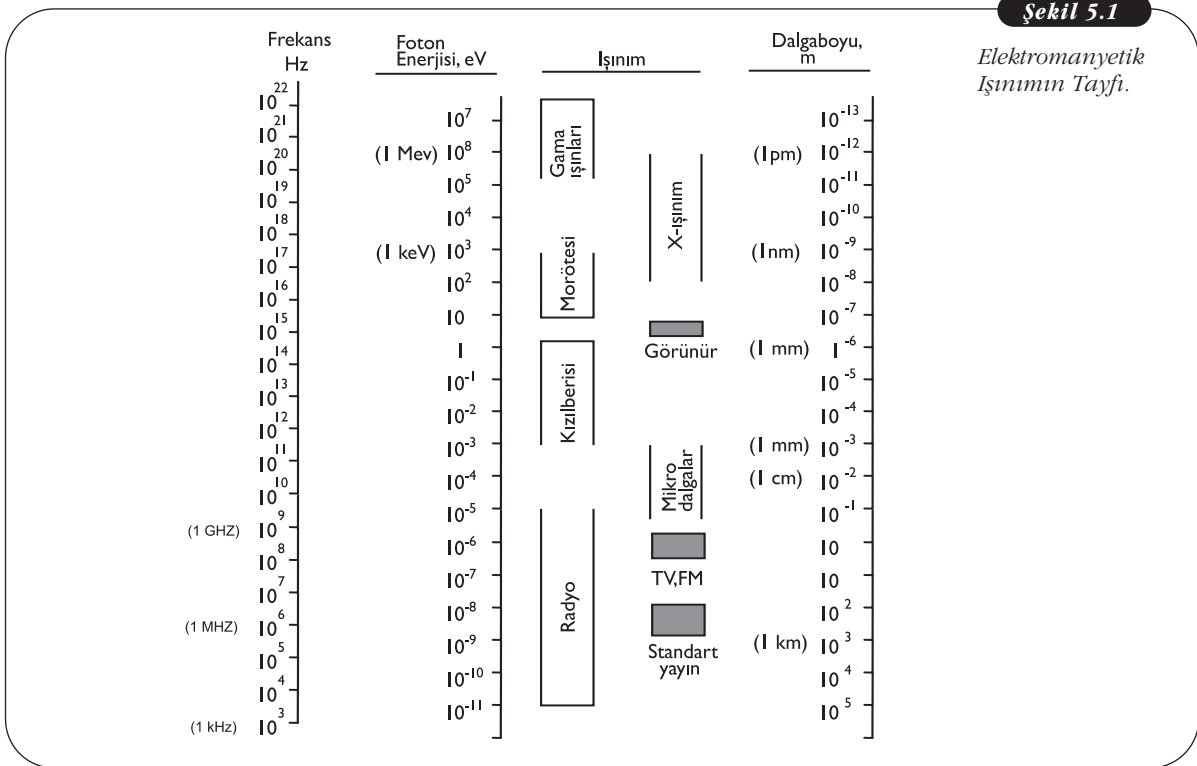
- Göz ve nesne arasında uygun bir mesafe olmalıdır.
- Göz ve nesne arasında uzadığı varsayılan çizgiler opak bir nesne tarafından kesilmemelidir.
- Göz, ancak kendisi ışık kaynağı olan ya da ışıklandırılmış nesneleri algılar.
- Nesnelerin görülebilirlik uzaklığı büyüklüklerine, aydınlanma derecelerine, renklerine ve gözlemcinin görme gücüne bağlıdır. (Topdemir: 2002)

KAVRAM OLARAK IŞIK



Işık kavramını tanımlayabilmek ve ışığın özelliklerini sıralayabilmek.

Işık, düz dalgalar hâlinde yayılan elektromanyetik dalgalara verilen addır. Serbest kalmış foton tanecikleri olarak saniyede 300.000 kilometre hızla yayılan enerji biçimidir. İnsan gözünün göremediği dalga boyları da mevcuttur. İnsan gözünün yapısı ancak görülebilir ışık tayfıyla sınırlıdır. Görülebilir ışık tayfı ise renklerden oluşur. CIE (Commission Internationale de l'Eclairage) 380 nm ile 780 nm arasındaki dalga boylarını “görülebilir” olarak belirlemiştir. Işığın özellikleri, radyo dalgalarından gamma ışınlarına kadar gidebilen, elektromanyetik dalganın boyuna göre değişir.



Işığın ve tüm diğer elektromanyetik dalgaların temel olarak üç özelliği vardır:

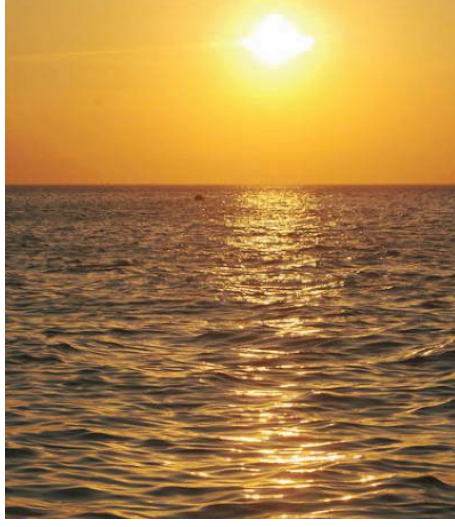
- Frekans: Dalgaboyu ile ters orantılıdır, insan gözü bu özelliği *renk* olarak algılar.
- Şiddet: Genlik olarak da geçer, insan gözü tarafından *parlaklık* olarak algılanır.
- Polarite: Titreşim açısidir, normal şartlarda insan gözü tarafından algılanmaz.

Işık, sadece görsel estetik ögesi değil, insan bedeninin ve insan algısının en önemli öğelerinden biridir. Işık olmadan nesneleri, renkleri, hareketleri göremeyiz. Çevremizdeki dünyayı algılayışımızın en önemli verileri görsel bilgilere dayandığından, bu işlevi yerine getirebilmek için gören bir göze ve ışığa ihtiyaç duyarız.

İbnü'l Heysem, 12. yüzyılın sonlarında Batı'ya geçtiği düşünülen Kitâb el-Menâzır adlı eserinde, doğal ışık kaynaklarını Birincil Işık, yapay ışık kaynaklarını ise İkincil Işık kavramlarıyla tanımlayarak, bu konudaki ayırımın temellerini ortaya koymuştur.

Resim 5.5

Güneş temel doğal ışık kaynağıdır.



Işık denince öncelikle bir ışık kaynağı akla gelir ve en temel ışık kaynağı olan güneş, bizlerin görme edimimizi yerine getirmemizi sağlar. Tıpkı güneş gibi, geceleri Ay ve yıldızlar da, en azından önümüzü görebileceğimiz aydınlatmayı sağlayacak kadar ışıktı bizlere yansıtırlar. Güneş, Ay ve yıldızlar gibi, doğada var olan ve üretmek için fazladan bir çaba harcamadığımız ışık kaynakları doğal ışık kaynakları olarak adlandırılırlar.

Bunların yanında, elektrik ya da pille çalışan ampuller, lambalar, otomobil farkları, farklı teknolojilerle çalışan aydınlatma kaynakları ise, yapay ışık kaynakları olarak adlandırılırlar.

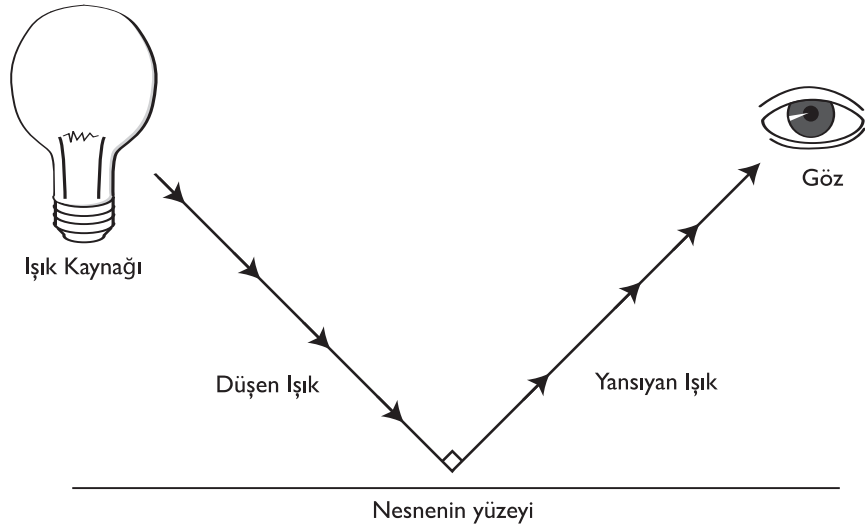
Doğal ışık kaynaklarının kontrolü ve

yönlendirilmeleri oldukça güç ve zahmetli süreçler gerektirirken, yapay ışık kaynakları ise hâlihazırda bir yönlendirme ve kontrol amacıyla üretilmişlerdir.

Örneğin, gün ışığının yatak odamıza yansımalarını istemediğimiz durumlarda, binamızın önüne ağaç dikerek gölge yaratmasını ya da karşımıza bu ışığı kesecek başka bir fiziksel engel oluşturmayı sağlayabilecek çözümler insanoğlunun doğa ile birebir mücadelesini gerektirir. Oysa yapay ışık kaynakları ise zaten istendik bir durumda ve istendik özellikleri içerisinde barındırarak üretilirler. Bir otomobil farı ile salonumuzu aydınlatmayacağımız gibi, büyük bir stadyumu ışıklandırmak için de el fenerleri kullanmayız. Yapay ışık kaynakları, belirli bir amaca yönelik olarak yine insan eliyle üretilen ve kontrol edilebilen ışık kaynaklarıdır. Buna karşılık doğal ışık kaynakları ise, kontrol edilmesi çok mümkün olmayan ya da sınırlı bir kontrol olanağı sağlayan ışık kaynaklarıdır.

Şekil 5.2

Işık ve Görme Süreci.



Tüm bunların yanında, bizler nesneleri ışık aracılığı ile görürüz. Bir nesnenin görülebilmesi için öncelikle üzerine ışık düşmesi ve düşen ışığın insan gözüne yansması gerekir. Bu nedenledir ki, bizler sadece ışığı değil, nesnelerin üzerinden yansıyan ışığı görürüz ve bu süreci gündelik hayat içerisinde tanımlarken de, “otomobilden yansıyan ışığı gördüm” demez ama kısaca “otomobili gördüm” deriz. Aslında gördüğümüz, otomobilden yansıyan ışıktır. Bu süreç içerisinde oluşabilecek bir kesinti, nesne ile insan gözü arasındaki görsel iletişimin de kesintiye uğraması anlamını taşır. Nesnenin üzerine görülebilir ışık tayfı içerisinde bir ışık düşmemesi ya da nesnenin üzerine gelen ışığı yansıtması veya bizlerin gözlerimizi kapamamız gibi birçok fiziksel etki, göz ile nesne arasındaki görsel iletişimin kesilmesine neden olabilir.

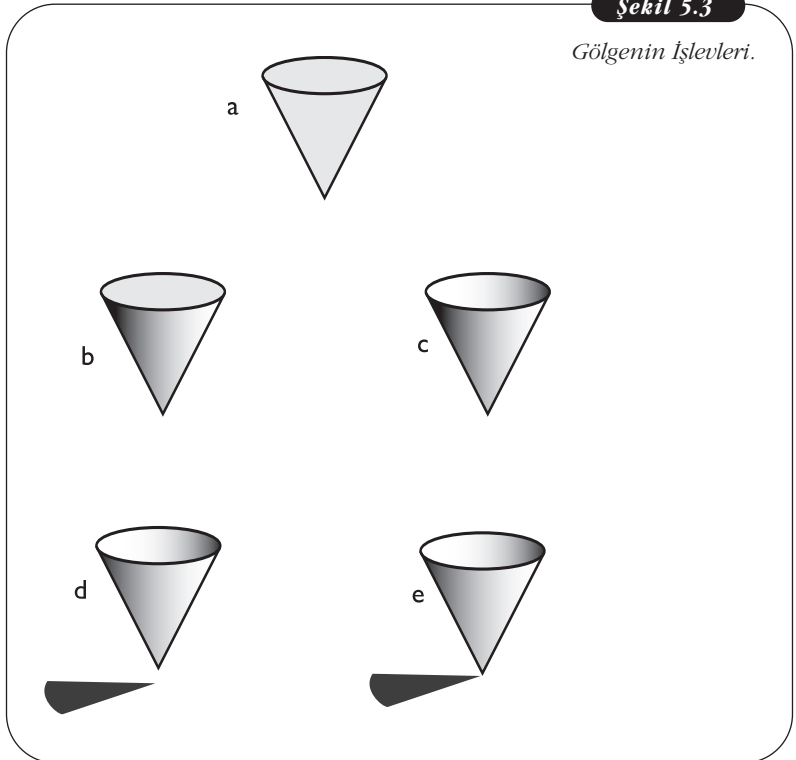


Işığın estetik özelliklerini betimleyebilmek.

Etrafımızı çevreleyen nesnelere baktığımızda, çok farklı ve çok çeşitli ışık yansımaları görürüz. Her yansımanın kendine özgü bir ışık yoğunluğu ve niteliği vardır ve bu yoğunluk ile nitelik tanımlarının belirli değerleri vardır. Farklı yoğunluktaki ışık yansımaları bize aydınlık ve karanlık (ışık ve gölge) alanlar olarak, farklı nitelik değerleri ise renk çeşitliliği olarak yansır. Hatırlayacağınız gibi, Görsel Algı bölümünde, farklı ışık tayflarının farklı renklere karşılık geldiği konusunu işlemiştik.

Işığın yarattığı aydınlık karanlık alanlar ise, görsel sanatlarda gölge yaratmak amacıyla kullanılır. Gölge, temel aydınlatmanın en işlevsel ögesidir. Görsel bir kompozisyonda gölge üçboyutlu görüntü oluşturma sürecinin temel basamağı olarak karşımıza çıkar. Çünkü gölge şekli forma, iki-boyutluluğu üçboyutluluğa dönüştüren temel görsel öğedir.

Yandaki şekle bakıldığında, (a) olarak ifade edilen çizim sadece bir şekilden ibarettir. Şeklin hacmi, uzaydaki durumu ve boyutu hakkında herhangi bir görsel bilgi edinmek olanaksızdır. (b) çizimi ise bizlere şeklin bir koni olduğu bilgisini verir. Bu bilgiyi koninin sol dış yüzeyindeki gölgelendirmeden anlarız. Artık karşımızdaki görsel malzeme bir şekil olmaktan çıkıp, bir form hâlini almıştır. (c) çizimi ise koninin içinin boş olduğunu gösterir ve bunu da koninin sağ iç yüzeyindeki gölgelendirme aracılığıyla kavrarız. (d) çizimi koninin tabana göre havada olduğu bilgisini verir. Çünkü koni ile zemine vuran gölgesi birleşmemektedir. (e) çiziminde, koni ile gölgesinin birleşmesi ise, koninin uzaydaki konumunu net olarak belirler: Koni zemine dokunur şekilde durmaktadır.



Görsel bir düzenlemede ışığın işlevlerini kısaca maddeleştirecek olursak:

- Ortamın algılanabilmesi için nesneleri görülebilir kılar.
- Nesnelerin dokusunu ortaya çıkarır.
- Zaman ve uzam yaratır.
- Üçüncü boyut oluşturur.
- Duygusal ve estetik etkiler yaratır.

Görsel bir düzenlemede gölgenin işlevlerini kısaca özetleyecek olursak:

- Nesnenin formunu açığa çıkarır.
- Nesnenin uzamdaki yerini belirler.
- Nesnenin zaman boyutu hakkında ipuçları verir.

Resim 5.6

Yüz üzerinde oluşan gölgeler bağlı gölgedir.



Resim 5.7

Kadın vücudunun zemine yansıyan gölgesi atılan gölgedir.



Işık ve gölge ilişkisinde nesnelerin uzaydaki konumlarının belirlenmesinde iki farklı gölge oluşumu vardır. Bunlardan ilki, tıpkı konilerin üzerlerindeki gölgeler gibi, nesnenin kendi üzerine düşen gölgesidir. Nesnenin yine kendi üzerine düşen gölgesine *bağlı gölge* adı verilir. Bazı kaynaklarda bu gölge çeşidinin *gerçek gölge* olarak anıldığına rastlamak da mümkündür. Nesnenin kendisinin bir uzantısı ya da başka bir nesne üzerine düşen gölgesine ise, atılan gölge denir. Yine bu gölge çeşidi kimi kuramcılar tarafından *düşen gölge* olarak da adlandırılmıştır. *Atılan gölge* nesnenin uzam içerisindeki yerini belirler, dış hatlarını yansıtır ve nesnenin silüet görüntüsünün ışık kaynağının yerine ve konumuna bağlı olarak deforme olmuş hali olarak tanımlanabilir.

Bir önceki şekilde konilerin üzerlerindeki gölgeler *bağlı gölge*, konilerin altındaki zemine vuran gölgeler ise *atılan gölge* olarak kabul edilir. *Bağlı gölgeler* nesnenin formunu açığa çıkarmada önemli rol oynarken, *atılan gölgeler* ise, nesnenin uzaydaki konumu ve diğer nesnelerle olan ilişkisi hakkında bizlere bilgi verir.

Resim sanatında ışık ve gölgenin yetkin olarak kullanıldığı, aydınlık karanlık zıtlıklarından yararlanıldığı aydınlatma tarzına Chiaroscuro adı verilir. Chiaroscuro aydınlatma

tarzı ile yapılmış resimlerde, aydınlık-karanlık kontrastlıkları çok yüksektir ve resimdeki dramatizasyon bu zıtlığın vurgulanması üzerine kurulur. Resimde gösterilmek istenen bölümler aydınlıktır ve ana tema bu aydınlık bölgelere yerleştirilir. Karanlık bölümler ise kimi zaman bütünüyle siyah, kimi zaman ise dereceli geçişlidir. Geçişlerde renk bilgisi kaybolur ve bu alanlarda ya yan temalar yerleştirilir ya da ikincil karakterlere yer verilir. Rembrandt'ın *Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi*, ve Caravaggio'nun *Saint Thomas'ın Kuşkuculuğu* adlı resimleri bu tarzın en önemli örneklerini sunarlar. Her iki tablo da Chiaroscuro aydınlatmanın bütün özelliklerini çarpıcı bir şekilde bünyelerinde barındırır. Caravaggio'nun aydınlık ve

Resim 5.8

*Caravaggio.
"The Incredulity of
Saint Thomas".
1601-1602.
Sanssouci,
Potsdam.*

karanlık bölgeleri arasında yüksek kontrast gösteren görselleştirmesi koyu gölge tekniği olan Tenebrist stil olarak da anılır. Bir gölge oyununu hatırlatan bu teknikle yapılan çalışmalar fantastik bir görsel hissiyat uyandırarak; objeler ve figürler sanki karanlık bir odaya kapatılmış ve sonra birden bire mumlarla aydınlatılmış gibi güçlü ve dramatik bir yapı sergiler. Rembrandt ise, resimlerinde kullandığı ışık biçimi ile sinemada kendi adı ile anılan bir aydınlatma tarzı oluşmasına neden olabilecek nitelikte eserler ortaya koymuştur. Işıklı alanlardan gölgeli alanlara gerçekleştirilen yumuşak geçişler Rembrandt'ın en belirgin özelliğidir. Işığı yoğun ve altın renklidir. Amaç nesneleri aydınlatmaktan çok, nesneleri ışıkla bezemek ve bir ölçüde canlandırmaktır (Parramon, 1997).

Resim 5.9

*Rembrandt.
"Anotomy Lesson of
Dr. Nicolaes Tulp".
1632.
Kanvas üzerine
yağlı boya
Mauritsbuis Müzesi
Lahey.*



Rembrandt Harmenszoon van Rijn

(15 Temmuz 1606 – 4 Ekim 1669): Hollandalı ressam ve baskı ustası. Avrupa ve Hollanda sanat tarihinin en önemli ressamlarından biridir. Hollanda'nın ticaret, bilim ve sanatta atılım yaptığı Hollanda Altın Çağında yaşamıştır. "Işığın ve gölgelerin ressamı" olarak da anılır. Cornelia ve Harmen Gerritsz'in oğlu olarak Leiden,

Hollanda'da dünyaya gelmiştir. Babası varlıklı bir değirmenci, annesi ise yine iyi ballı bir fırıncının kızıdır. Leiden Üniversitesi'nde okuyan Rembrandt, ressam Jacob van Swannenburg'un takdirini kazanmış ve 1621'de onun öğrencisi olmuştur. 1624 yılında kısa bir süreliğine de olsa Pieter Lastman'ın yanında Amsterdam'da çıraklık yapmış, 1625'de ise Leiden'de, arkadaşı ve meslektaşı Jan Lievens ile paylaştığı stüdyosunu kurmuştur. 1627'de öğrenci kabul etmeye başlamıştır ki bunlarında arasında Gerrit Dou da bulunur. 1629'da matematikçi Christiaan Huygens'in babası, devlet adamı ve şair Constantijn Huygens tarafından keşfedilmesi ona fayda sağlamıştır; bu bağlantısının bir sonucu olarak Prens Frederik Hendrik 1646'ya kadar Rembrandt'an tablo satın almaya devam etmiştir. 1630'da babası ölen Rembrandt, üç yıl sonra Amsterdam'da Hendrick van Uylenburg'un evini kiralamıştır ki bu adamın kuzeni olan Saskia van Uylenburg ile de sadece bir yıl sonra 1634'te evlenmiştir. 1656 yılında Rembrandt'ın iflâs ettiği ilan edilmiştir ve bunun sonucu olarak birçok eseri ve antika koleksiyonu açık arttırmaya çıkmış, evi dahil bütün mal varlığı da borçlarını kapatmak için satılmıştır. 1660 yılında Hendrickje, Titus ile birlikte iş kurmuş, Rembrandt'ı da işe almış böylece onu alacaklılarından korumuştur. Bundan üç yıl sonra, 1663'te vefat eden Hendrickje Stoffels Westerkerk'e gömülmüştür. Bu ölümü beş yıl sonra, 1668'de Titus'un ölümü takip etmiştir. Kısa bir süre sonra, 4 Ekim 1669'da da Rembrandt vefat etmiştir. Amsterdam'da vefat eden Rembrandt 8 Ekim'de, Westerkerk'te bilinmeyen bir mezara gömülmüştür.

Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Rembrandt>

Işığın bir yüzey ya da yüzeylerin kombinasyonu üzerindeki etkileri üç etken üzerine değişim gösterir. Bu etkenler;

- ışığın miktarı
- ışığın türü ve
- ışığın yönü başlıklarında özetlenebilir.

Işığın miktarı, yüzey üzerine ne kadar ışık düştüğü ile ilgilidir. Aydınlatma kaynağının aydınlatma gücü ve yüzeye yakınlığı, yüzey üzerinin ne kadar ışıklandırıldığı belirleyen iki temel etkindir.

Işığın türü ise doğrudan aydınlatma kaynağı ile ilişkilidir. Bu noktada bilinmesi gereken en önemli öğelerden biri de ışığın renk ısıdır. Renk ısı Kelvin değeri ile ifade edilir ve adını İngiliz fizikçi W.T. Kelvin'den alır. Işığı renk ısı türünden ölçmeyi amaçlar. Kelvin Skalasının başlangıç noktası mutlak "0" yani -273 °C'dir. Bir demir parçası ısıtıldığında ısıya bağlı olarak ışık yaymaya başlar. 1000 °C'ye kadar ısıtılmış bir demir parçasının yaydığı kırmızımsı ışık 1273RK derecesi ile ifade edilir. Işığın renk ısı, siyah gövde radyatörü adı verilen ve bir tarafında bir delik bulunan içi boş metal bir kürenin tanımlanacak ışık ile aynı renge gelene kadar ısıtılıp santigrat cinsinden ölçülen derecesine 273 rakamının ilave

edilmesi ile bulunur. Bulunan bu rakam incelenen ışığın “K” derecesidir. Renklerin psikolojik özelliklerini konu alan birçok sanat kuramcısı kırmızı ve kırmızıya yakın renkleri sıcak olarak tanımlar ve mavi ve maviye yakın renkleri ise soğuk olarak ifade eder. Oysa Kelvin Skalasında kırmızı grubu 1000 K civarındayken, maviye yakın ışık kaynakları 27.000 K civarına kadar ulaşabilmektedir. Işığın Kelvin değeri, ışık kaynağının niteliksel özellikleri ile doğrudan ilişkilidir.

Şekil 5.4

Farklı Işık Kaynaklarının Kelvin Ortalama Değerleri.

Işık kaynağı	Renk ısısı (K cinsinden)
Mum alevi	1500
100 Watt ampul	2850
500 Watt tungsten ampul	3200
El Flaşı	6200-6800
Sabah ve öğleden sonra gün ışığı	5000-5500
Öğlen güneşi, mavi gök, beyaz bulutlar	6000
Mavi gökyüzü ışığı	10000-12000
Berrak mavi kuzey göğü	15000-27000

Işığın yönü ise, nesnenin ışığa göre konumundan oluşabilecek farklılıkları belirler. Nesnenin yüzey özellikleri ışığın konumuna göre farklı şekilde görünebilir. Aynı nesne, aynı fiziksel özellikleri ile ışığın yönüne göre farklı fiziksel özellikler taşıyan bir nesneymiş gibi görünebilir. Algısal yanılmaya neden olabilecek bu durum, ışık ile nesnenin yüzeyi arasındaki ilişkinin sonucundan kaynaklanır.

KAVRAM OLARAK RENK



Renk kavramını ve renk algısını açıklayabilmek.

Şekil 5.5

Renkler ve Dalga Boyları.

Renkler	Dalga boyları
Kırmızı	625–780
Turuncu	590–625
Sarı	565–590
Yeşil	500–565
Camgöbeği	485–500
Mavi	440–485
Mor	380–400

Çevremizdeki nesneler, gördüğümüz eşyalar, giysilerimiz, odamızda yer kaplayan her eşya sadece hacimler ve yüzeyler değil aynı zamanda gözümüze yansıyan farklı renklerdir. Çevremizi kuşatan her nesnenin kendine ait bir rengi vardır ve bu nesnelerin yüzeylerinden yansıyan ışıkların dalga boyları bizim onları renkli olarak görmemizi sağlar. Her dalga boyu bir renge karşılık gelir ve renk, ışığın değişik dalga boylarının gözün retinasına ulaşması ile ortaya çıkan bir al-

CIE (Commission Internationale de l'Eclairage) 380 nm ile 780 nm arasındaki dalga boylarını “görülebilir” olarak belirlemiştir.

gılamadır. Bu algılama, ışığın maddeler üzerine çarpması ve kısmen soğurulup kısmen yansması nedeniyle çeşitlilik gösterir. Algılanan bu süreç renk tonu veya renk olarak adlandırılır.

Renk algısı, gözün belirli dalga boylarını ya da bu dalga boylarının karışımının sonucunu algılayabilmesi demektir ve bu süreç üç farklı aşamada gerçekleşir:

- Fiziksel Algı: Işığın göze ulaşması ve pupilden içeri girmesi sürecidir.
- Fizyolojik Algı: Gözde gerçekleşen işlemlerin sürecidir.
- Psikolojik Algı: Cismin beyinde algılanması sürecidir.

Rengin üç farklı niteliği vardır ve bu nitelikler rengin fiziksel algısında temel belirleyiciler olarak kabul edilir. Bunlar:

Hue (temel renk): Rengin kendisi anlamını taşır ve temel renk karakteristiğidir. Mavi, kırmızı, yeşil dediğimizde, renk skalası içerisinde bu renklere karşılık gelen dalga boylarıdır.

Satürasyon (doygunluk): Rengin doygunluğudur ve renklerin saflık derecesini belirler. Temel renk üzerine ne kadar beyaz ışık aldığında ilgilidir. Tamamen doymuş bir renk, temel renktir ve diğer renklerden hiç etkilenmemiştir.

Parlaklık: Rengin üzerine gelen ışığı ne derece yansıttığı ile ilgilidir. Nesnenin üzerine düşen ışık ve nesnenin bu ışığa tepkisiyle doğrudan orantılıdır. Renklerin parlaklıkları gri tonları değerini de ifade eder. Yani her renk parlaklığının bir gri ton değeri vardır. Ayrıca renk parlaklığının, rengin üzerine düşen ışıkla da doğrudan ilişkisi vardır. Işık seviyesi arttığında renk bilgisi de artar ve düştüğünde ise renk bilgisi de azalır.

Yüzey sanatları açısından renk iki farklı yöntemle ele alınır. Bunlardan ilki **pigment** yani boya renkleri olarak renk çözümlemesidir. Bu yöntem daha çok resim gibi boyaya dayalı yüzey sanatlarında önem taşır. Fakat fotoğraf ve video gibi araçların kullanıldığı sanat alanlarında ise renkler ışık değerleri olarak anlam taşır ve renk kavramından söz ederken gelen ve yansıyan ışığın renk değerlerine atıfta bulunulur.

Temel renk bilgisi dâhilinde, kırmızı, yeşil ve mavi ana renkler olarak adlandırılır. Macenta, cyan ve sarı ise ara renklerdir.

Toplamsal renk sentezi yani RGB (toplamsal - ışık karışımı):

RGB modelinde harfler 'Red' (Kırmızı), 'Green' (Yeşil), 'Blue' (Mavi) anlamındadır. Toplamsal renk sentezi farklı ışık dalga boylarının göz retinasında bu renklere rastgelen sensorlar vasıtasıyla algılanmasıdır. Yani gözdeki kırmızı, yeşil ve mavi sensorlar renk algısının temelini oluşturur ve ana renkler olarak kabul edilir. Ana renkler arasında kalan farklı renkler de yine bu üç sensorun bir arada farklı tepkiler vermesiyle renk algısını yaratır.

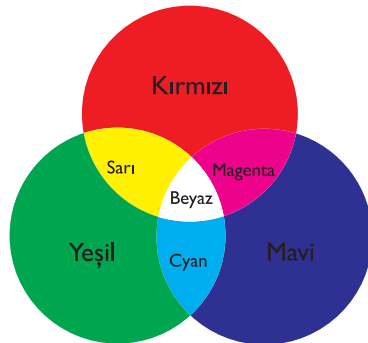
Kırmızı bir nesneye baktığımızda gözümüzdeki 'kırmızı' sensorların uyarılmasıyla, nesneyi kırmızı görürüz. Mavi ve yeşil renkleri algılamamız da aynı süreçle gerçekleşir. Fakat ara renklerde ise, farklı

sensorlar bir arada çalışarak nesnenin tam rengine ulaşır. Bu süreç de toplamsal renk sentezi ile açıklanabilir.

Pigment: İnsan gözünde ve nesnelerin genellikle dış yüzeylerinde bulunarak renklerin oluşmasını sağlayan özel moleküldür.

Şekil 5.6

Toplamsal Renk Sentezi.



Bu sentezde:

Kırmızı ve yeşilin birleşiminden sarı, kırmızı ve mavi birleşiminden macenta ve yeşil ile mavinin birleşiminden ise cyan renkleri elde edilir. Kırmızı, mavi ve yeşilin aynı anda ve aynı oranda birleşmesinden ise beyaz elde edilir.

$$\begin{aligned} R (\text{kırmızı ışık}) + G (\text{yeşil ışık}) &= Y (\text{sarı}) \\ R (\text{kırmızı ışık}) + B (\text{mavi ışık}) &= M (\text{macenta}) \\ G (\text{yeşil ışık}) + B (\text{mavi ışık}) &= C (\text{cyan}) \\ R (\text{kırmızı ışık}) + G (\text{yeşil ışık}) + B (\text{mavi ışık}) &= W (\text{beyaz}) \end{aligned}$$

Çıkarımsal renk sentezi yani, CMY/CMYK (Çıkarımsal - boya karışımı):

Çıkarımsal renk sentezinde ise, beyaz ışıktan diğer renkleri çıkararak istenilen renge ulaşma biçimidir. 'Cyan' (cyan, siyan), 'Magenta' (Eflatun, macenta), 'Yellow' (Sarı) çıkarmalı renk sentezinin temel renkleridir ve birleştirilmesiyle siyah elde edilir. Siyah tüm renk değerlerinin sıfırlanması durumudur. CMY baskı tekniğinde beyaz elde etmek için boş kâğıdın rengi kullanılır. Temelde renkli mürekkeplerin daha pahalı olması ve üç renk karışımının pratikte tam siyah-tan biraz daha soluk bir renk oluşturması nedenleriyle kullanılan siyah mürekkepli versiyonuna K harfi eklenerek CMYK ifadesi oluşur.

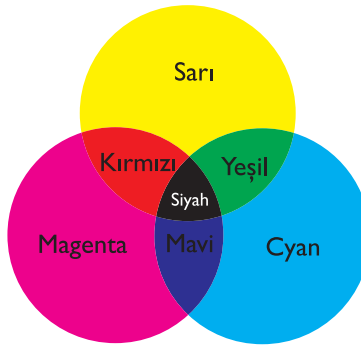
Çıkarımsal renk sentezinde, cyan, macenta ve sarının birleşiminden siyah elde edilir. Çünkü beyaz ışıktan macenta yeşili filtreler, sarı maviyi filtreler ve cyan ise kırmızıyı filtreler. Yine bu yöntemle doğru rengi bulmak için, istenilen rengin dışında kalan renkler beyaz ışıktan filtrelendir.

$$\begin{aligned} W (\text{beyaz ışık}) - R (\text{kırmızı}) - B (\text{mavi}) &= G (\text{yeşil}) \longrightarrow W (\text{beyaz ışık}) - M (\text{macenta}) = G (\text{yeşil}) \\ W (\text{beyaz ışık}) - G (\text{yeşil}) - B (\text{mavi}) &= R (\text{kırmızı}) \longrightarrow W (\text{beyaz ışık}) - C (\text{cyan}) = R (\text{kırmızı}) \\ W (\text{beyaz ışık}) - R (\text{kırmızı}) - G (\text{yeşil}) &= B (\text{mavi}) \longrightarrow W (\text{beyaz ışık}) - Y (\text{sarı}) = B (\text{mavi}) \\ W (\text{beyaz ışık}) - M (\text{macenta}) - C (\text{cyan}) - Y (\text{sarı}) &= B (\text{siyah}) \end{aligned}$$

Görsel estetik öğeler içerisinde rengin en az ışık ve yüzey kadar önemli işlevleri vardır. Renk fiziksel özelliği itibarıyla hem yüzey hem de ortamdaki ışıkla doğrudan ilişkilidir, bu nedendir ki, renk kavramı ne yüzey kavramından ne de ışık kavramından bağımsız düşünülemez.

Şekil 5.7

Çıkarımsal Renk Sentezi.





Rengin işlevlerini sıralayabilmek.

Görsel estetik öğelerin düzenlenmesinde rengin üç önemli işlevi öne çıkar:

- Rengin bilgilendirme işlevi,
- Rengin kompozisyon işlevi,
- Rengin vurgulama işlevi.

Resim 5.10

Kablolar rengin bilgilendirme işlevine göre tasarlanmıştır.

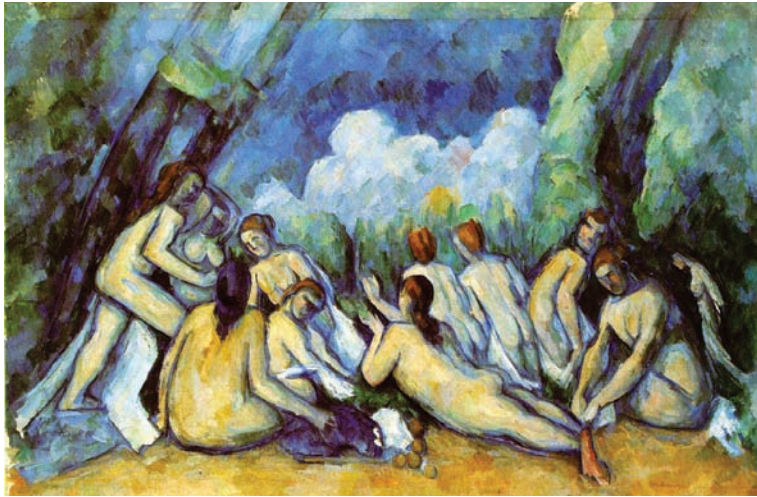


Rengin bilgilendirme işlevi dendiğinde, çoğunluk için aynı olan ve aynı anlamları ifade eden renk kodlamaları akla gelmelidir. Örneğin, elektrik kablolarının farklı renklerde üretilmesi ve bu renklerin faz, nötr ve topraklama gibi farklı işlevlere yönelik olarak kullanılması ya da her gün yolda karşılaştığımız trafik ışıklarının yine renk kodları kullanılarak düzenlenmesi, Kızılay ya da Kızıllaç gibi örgütlerin amblemlerinin kırmızı olarak seçilmesi ve bu amblemleri gören herkesin bu kuruluşları algılayabilmesi gibi birçok algısal süreç, rengin bilgi verme işlevi üzerine kuruludur. Bu süreç içerisinde renkler en önemli belirleyici olarak rol oynarlar. Elektrik kablolarının ya da trafik ışıklarının aynı renk olduğunda yaşanacak karmaşayı ve kazaları düşündüğümüzde, rengin bilgi verme işlevinin insan yaşamının ne kadar önemli bir bölümünü düzenlediği görülecektir.

Görsel bir iletişim aracı olarak sadece renklerin kullanıldığı renk sembolizmi de, rengin bilgilendirme işlevi en önemli örnekleri sunar. Bu yöntemler renkler birer sembol olarak kullanılarak, bu renkler karşısında ortak duygu, tutum ve davranışların gösterilmesi amaçlanır. Resimde rengin sembolik kullanımı konusunda ise Read, Paul Cezanne'yi örnek gösterir. Read'e göre, Cezanne'nin renk kullanışı ne Turner kadar doğal ne de noktacılık akımı kadar bilimseldir. Cezanne'nin renk kullanımı daha çok semboliktir ve renk zenginleştikçe biçim doygunluk kazanır.

Resim 5.11

*Paul Cezanne.
"Bathers". 1900-1906.
Kanvas Üzerine
Yağlı Boya
National Gallery
Londra.*



Rengin kompozisyon işlevi ise, daha çok rengin bir enerji olarak kullanılmasını içerir. Görsel bir kompozisyonda seçici algının oluşturulmasında renk zıtlıklarından yararlanılır ya da renkler kompozisyonun temel yapı taşı olarak kullanılır. Bu noktada bir-biriyle uyumlu ve zıt renklerin belirlenmesi önem taşır. Böylelikle şekil zemin ilişkisinden de yararlanılarak, görüntüde boş ve dolu alanlar oluşturulur. Boş ve dolu alanların oluşturulmasında ise renklerin temel özelliklerinden yani parlaklık, doymuşluk ve temel renk değerlerinden yararlanılır. Modern resmin en büyük ustalarından biri olan Matisse'in resimlerinde rengin bu işlevi ön plandadır. Matisse'in resimlerinde renkler hep ön plandadır. Renklerin kapladığı alanlar, renklerin doymuşluğu arasındaki zıtlıklar kompozisyonda bir denge oluşturacak şekilde dağılır. Belirgin konturlarla sınırlanmış nesne ve figürler, saf renklerle tanımlanmıştır. Read'e göre Matisse'in amacı resmederken aslına benzetmekten çok, tuvali estetik bir şekilde süslemektir.

Rengin vurgulama işlevi ise rengin bir nesne ya da olgunun duygusal yapısına olan etkisidir. Spor araba denince akla kırmızı rengin gelmesi bunun en iyi örneklerinden biridir. Aynı model iki otomobilden kırmızı olanı hiçbir zaman diğerlerinden daha hızlı değildir. Fakat kırmızı bir spor araba diğerlerinden daha hızlı gidecekmiş izlenimi verir. Bunun nedeni ise, kırmızının ateşleyici ve heyecan verici bir renk olmasında yatar. Yine renk bilgisi, yaşanan bir deneyime farklı heyecanlar katarken rengin vurgulama işlevinden yararlanır. Lunaparklar ve sirklerde kullanılan canlı renkler bu kullanım tarzına örnek oluşturabilir. Lunaparklar hiçbir zaman askerlerin kullanıldığı haki yeşil olarak tek tip boyanmazlar. Aksine canlı renklerle bezenmiş çarpışan otolar, dönme dolaplar, atlıkarıncalar bizlerin lunapark deneyimimizi daha heyecanlı ve daha eğlenceli kılar. Bu süreç içerisinde renkler duygularımızın yönlendirilmesinde belirleyici olarak öne çıkarlar.



Resim 5.12

Henri Matisse.
"Decorative Figure
on an Ornamental
Ground". 1925 -
1926.
Kanvas Üzerine
Yağlı Boya
National d'Art
Moderne Müzesi
Paris.

Özet



Işık kavramının önemini ifade edebilmek.

Işık kavramı hem fizik biliminin hem de görsel sanatların sınırları içerisinde bulunan bir kavramdır. Gerek tanımı, gerekse oluşum koşulları ve fiziksel özellikleri bakımından fizik biliminin uğraşı alanı içine girer ve bu bilim dalı ile ışık konusunu pozitif bilimlerin kurallarıyla açıklamaya çalışırız. Öte yandan ışık görsel sanatlar için bilimsel açıklamalardan daha farklı algılanan bir kavramdır. Kısaca ışık görsel sanatların dayandığı gözle görmek için gerekli olan ilk koşulu oluşturan kavram olarak önem taşır.



Işık kavramını tanımlayabilmek ve ışığın özelliklerini sıralayabilmek.

Bizler için ışık, görebildiğimiz dalga boylarından ibarettir ve 380 nm ile 780 nm arasındaki dalga boylarını “görülebilir” olarak belirlemiştir. Nesnelerin üzerlerinden yansıyan ışıklar önce gözdeki kornea tabakasına gelirler. Pupilden geçen ışınlar retinaya odaklanır ve lens adı verilen saydam yapıdan geçer. Lens sayesinde uzak ve yakın nesneler arasındaki net alan bilgisi oluşur. Lens, kornea ile birlikte görünür ışığın retinaya odaklanmasını sağlar. Retinaya gelen ışınlar elektrik enerjisine dönüşerek göz sinirleri tarafından beyne iletilirler.

Işığın temel olarak üç özelliği vardır:

- Frekans: Dalga boyu ile ters orantılıdır, insan gözü bu özelliği renk olarak algılar.
- Şiddet: Genlik olarak da geçer, insan gözü tarafından parlaklık olarak algılanır.
- Polarite: Titreşim açısidir, normal şartlarda insan gözü tarafından algılanmaz.



Işığın estetik özelliklerini betimleyebilmek.

Işık görsel bir düzenlemede öncelikli olarak nesnelerin görülmesini sağlar. Daha sonra ise nesneleri şekil olmaktan çıkarıp bir form hâline dönüştüren görsel bilgileri verir. Ayrıca ışık, nesnenin uzaydaki konumu ve diğer nesnelerle olan ilişkisi konusunda da bilgilendirici öğelere sahiptir. Görsel bir düzenlemede ışığın işlevlerini kısaca maddeleştirecek olursak:

- Ortamın algılanabilmesi için nesneleri görülebilir kılar.

- Nesnelerin dokusunu ortaya çıkarır.
 - Zaman ve uzam yaratır.
 - Üçüncü boyut oluşturur.
 - Duygusal ve estetik etkiler yaratır.
- Görsel bir düzenlemede gölgenin işlevlerini kısaca özetleyecek olursak:
- Nesnenin formunu açığa çıkarır.
 - Nesnenin uzamdaki yerini belirler.
 - Nesnenin zaman boyutu hakkında ipuçları verir.



Renk kavramını ve renk algısını açıklayabilmek.

Çevremizi kuşatan her nesnenin kendine ait bir rengi vardır ve bu nesnelerin yüzeylerinden yansıyan ışıkların dalga boyları bizim onları renkli olarak görmemizi sağlar. Her dalga boyu bir renge karşılık gelir ve renk, ışığın değişik dalga boylarının gözün retinasına ulaşması ile ortaya çıkan bir algılamadır. Rengin üç farklı niteliği vardır: Hue (temel renk): Rengin kendisi anlamını taşır ve temel renk karakteristiğidir. Satürasyon: Rengin doygunluğudur. Parlaklık: Rengin üzerine gelen ışığı ne derece yansıttığı ile ilgilidir. Temel renk bilgisi dâhilinde, kırmızı, yeşil ve mavi ana renkler olarak adlandırılır. Macenta, Cyan ve Sarı ise ara renklerdir. Renk algısı, gözün belirli dalga boylarını ya da bu dalga boylarının karışımının sonucunu algılayabilmesi demektir ve bu süreç üç farklı aşamada gerçekleşir:

- Fiziksel Algı: Işığın göze ulaşması ve pupilden içeri girmesi sürecidir.
- Fizyolojik Algı: Gözde gerçekleşen işlemlerin sürecidir.
- Psikolojik Algı: Cismin beyinde algılanması sürecidir.



Rengin işlevlerini sıralayabilmek.

Görsel düzenlemelerde renk sadece estetik bir haz duygusu yaratma amacıyla değil, aynı zamanda nesnenin farklı özelliklerini ortaya koymada da yararlanılan öğelerden biridir. Bu durumda renk, tıpkı diğer görsel öğeler gibi işlevsel bir amaçla kullanılabilir. Görsel estetik öğelerin düzenlenmesinde rengin üç önemli işlevi öne çıkar:

- Rengin bilgilendirme işlevi,
- Rengin kompozisyon işlevi,
- Rengin vurgulama işlevi.

Kendimizi Sınayalım

1. Leonardo da Vinci tarafından kullanılan ve figürlerin dış hatlarını fon ile kaynaştırarak, ışıklı kısımları daha net bırakırken, gölgeli bölümleri bulanık ve belli belirsiz bırakan tekniğe ne ad verilir?
 - a. Yağlı boya tekniği
 - b. Sfumato
 - c. Guaj boya tekniği
 - d. Çizgisel üslup
 - e. Kuru boya tekniği
2. Jan van Eyck'in keşfettiği resim türü aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Kara kalem
 - b. Kuru boya
 - c. Yağlı boya
 - d. Yontma resim
 - e. Ahşap boyama
3. Çalışmaları Newton'un Optics (1704) adlı eseri yayınlanıncaya kadar, bu disiplinde ortaya konulan doğrular olarak kabul edilen bilim adamı aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. İbnü'l Heysem
 - b. İbn-i Sina
 - c. Farabi
 - d. İbn Rüşd
 - e. İbn Arabi
4. Görülebilir dalga boylarına ilişkin aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?
 - a. İnsan gözü yaklaşık olarak 380 nm ile 780 nm arasındaki dalga boylarındaki ışıkları görebilir.
 - b. İnsan gözü yaklaşık olarak 380 nm ile 780 nm arasındaki dalga boylarındaki ışıkları göremez.
 - c. İnsan gözü yaklaşık olarak 280 nm ile 380 nm arasındaki dalga boylarındaki ışıkları görebilir.
 - d. İnsan gözü yaklaşık olarak 280 nm ile 380 nm arasındaki dalga boylarındaki ışıkları göremez.
 - e. İnsan gözü tüm dalga boylarındaki ışıkları görebilir.
5. İnsan gözünün renk olarak algıladığı ve dalga boyu ile ters orantılı olan ışığın özelliği aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Işığın şiddeti
 - b. Işığın genliği
 - c. Işığın polaritesi
 - d. Işığın dalga boyu
 - e. Işığın frekansı
6. Aşağıdakilerden hangisi yapay ışık kaynaklarından biri **değildir**?
 - a. Otomobil farları
 - b. Ay ışığı
 - c. Sokak lambaları
 - d. Stadyum ışıkları
 - e. El fenerleri
7. Işığın **temel** özellikleriyle ilgili olarak aşağıdaki ifadelerden hangisi **yanlıştır**?
 - a. Frekans dalga boyu ile ters orantılıdır.
 - b. Işığın frekansı, ışığın genliğidir.
 - c. Işığın şiddeti insan gözü tarafından parlaklık olarak algılanır.
 - d. Polarite ışığın titreşim açısıdır.
 - e. Polarite normal şartlarda insan gözü tarafından algılanamaz.
8. Temel renk (hue) bilgisi aşağıdakilerden hangisini ifade eder?
 - a. Rengin saflık derecesini
 - b. Rengin ne kadar beyaz ışık aldığını
 - c. Renk skalası içerisinde dalga boylarına karşılık gelen temel renkleri
 - d. Rengin üzerine gelen ışığı ne derece yansıttığı
 - e. Rengin parlaklığı
9. Toplamsal renk sentezinde kırmızı ve yeşil ışık karışımından aşağıdaki renklerden hangisi elde edilir?
 - a. Macenta
 - b. Mavi
 - c. Sarı
 - d. Pembe
 - e. Beyaz
10. Toplamsal renk sentezinde kırmızı, yeşil ve mavi ışık karışımından aşağıdaki renklerden hangisi elde edilir?
 - a. Macenta
 - b. Mavi
 - c. Sarı
 - d. Pembe
 - e. Beyaz

Yaşamın İçinden

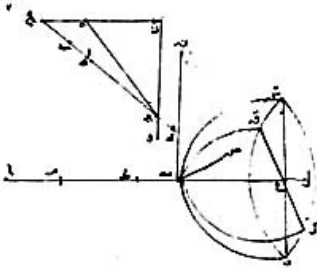
“

Newton'u tahtından eden Iraklı bilim adamı!

Pek çok kişi modern bilimin babasını tartışmasız Isaac Newton kabul eder. Ancak bu görüşe itirazlar var, hem de Newton'un anavatanı İngiltere'den...

İngiltere'nin Surrey Üniversitesi'nden fizikçi Prof. Jim el Halili, BBC'nin internet sitesinde yayınlanan makalesinde, Newton'dan yedi yüz yıl önce yaşayan, Irak doğumlu Hasan İbnü'l Heysem'in, ilk gerçek bilim adamı olduğunu ve Newton'ın özellikle optik alanındaki buluşlarının Haysem'in çalışmaları üzerinden yükseldiğini yazdı.

AVRUPA'NIN KARANLIK İSLAM DÜNYASININ ALTIN ÇAĞI



هذه الصورة توضح كيف أن الضوء ينتشر من مصدره على شكل أشعة. بعض الأشعة تنعكس مرة أخرى، والبعض الآخر ينكسر عند انتقاله من وسط إلى وسط آخر، مما يؤدي إلى تكوين نقطة بؤرية. هذا المبدأ هو الأساس لفهم البصريات في الفيزياء الحديثة.

“Bilim tarihindeki popüler açıklamalar tipik olarak Antik Yunanlılar ile Avrupa Rönesansı arasındaki dönemde hiçbir büyük bilimsel gelişme olmadığını öne sürer. Ancak Batı Avrupa'nın karanlık çağlarda yaşadığı gerileme, dünyanın kalanının da durguluk yaşadığı anlamına

gelmez. Gerçekte, 9. ve 13. yüzyıl arasındaki dönem İslam bilimini altın çağı olarak nitelendirilebilir.

Bu dönemde matematik, astronomi, tıp, kimya ve felsefe büyük ilerlemeler yaşandı. Bu dönemdeki pek çok dehanın yanında İbnü'l Heysem öne çıkmaktadır.

İLK BİLİM ADAMI

İbnü'l Heysem, modern bilimsel metodun babası unvanını hak ediyor. Genel tanımıyla, modern bilimsel metod, deney ve gözleme dayalı bilgilerin kullanılması ve formüller ve testlerle ortaya konulan hipotezlerin takip edilerek bilinmeyen açıklanması, yeni bilgilerin ortaya konması ya da varolanların düzeltilmesi olarak tanımlayabiliriz. Bilim bugün bu şekilde yapılıyor ve bilimsel gelişmelerin temelinde de bu yöntem yatıyor.

Genellikle bilimsel metodun, 17. yüzyılda Francis Bacon ve Rene Descartes'e kadar ortaya konmadığı iddia edilir. Ancak benim, bu konuda İbnü'l Heysem'in ilk

olduğuna hiçbir kuşku yok. Deneyssel bilgi ve sorgulanabilir sonuçlar söz konusu olduğunda Haysem genellikle 'ilk gerçek bilim adamı' sayılmaktadır.

GÖRME OLAYINI AÇIKLADI



İbnü'l Heysem'in optik üzerine yaptığı çalışmalar yüzyıllar sonra Avrupa'da da yayınlandı.

İbnü'l Heysem, cisimleri nasıl gördüğümüze ilişkin soruya ilk doğru açıklamayı getirmiştir. Örneğin İbnü'l Heysem, Platon, Öklit ve Ptolemy gibi düşünürlerin inandıkları yayılma teorisinin (bu teoriye göre gözümüzden çıkan ışınların, bakılan cismi aydınlatması ile görüyoruz) deneyssel verilerle yanlış olduğunu kanıtladı.

Ayrıca, daha önce hiç kimsenin yapmadığı biçimde iddialarını kanıtlamak için matematiği kullandı. Bu nedenle de onu ilk teorik fizikçi olarak nitelendirebiliriz. Belki de buluşları arasında en çok tanınanı 'iğne deliği kamerası'dır, bu nedenle de onun yansıma kanunlarını keşfettiğine inanılmaktadır. Ayrıca ışığın yayılmasında, renk bileşenlerine ayrılması üzerine ilk deneyleri yapmış, gölgeler, gökkuşakları ve güneş tutulması üzerine çalışmış ve güneş ışınlarının kırılması üzerinden atmosfer yüksekliğinin yaklaşık 100 km. olduğunu hesaplamıştır.

Kaynak: <http://www.fizikportali.com/2009/01/newtonu-tahtindan-eden-irakli-bilim-adami/>

”

Okuma Parçası

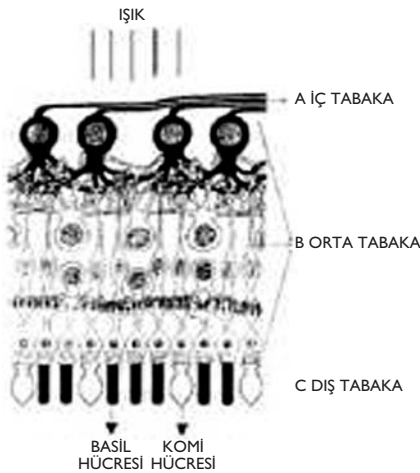
Renk Görme Genleri:

Renkleri görmemizi sağlayan şey, ağ tabakada yer alan üç ayrı tip koni hücredir. Bu koni hücreler birbirinden farklı spektral absorpsiyonlara (emilme) sahiptirler. Tiplerden biri öncelikle 350-450 nm arasındaki kısa dalga boyunda ve azami 420 nm'lik değerdeki ışığı emer. Bu dalga boyundaki ışık nötr bir şekilde bakıldığında mavi renkte görüldüğü için bu reseptörlere “mavi koni hücre” denir (GEGENFURTNER Karl R, 2005, 53).

Diğer iki tip koni hücrenin emme eğrileri birbirlerine çok benzemektedir. Azami değerler arasındaki fark yalnızca 30 nm civarındadır. Bu benzerliğin nedeni söz konusu kırmızı ve yeşil koni hücrelerin yaklaşık 35 milyon yıl önce bir mutasyon sonucu birbirlerinden gelişmiş olmalarıdır (renk görme genleri). Bu yüzden gözde birbirine komşu olan kırmızı ve yeşil renk koni hücreler birbirlerine çok benzemektedir.



Renkleri görmemizi sağlayan üç ayrı tipteki koni hücreler



Retina Tabakası

Amerikalı psikolog ve optikçi David Williams en son teknolojik aygıtları kullanarak, canlı gözde temsil edilen resimleri ortaya çıkarttı. Üstelik bu resimlerde kırmızı ve yeşil hücreler işaretlenebiliyordu. Sonuç biraz hayal kırıklığına uğrattı. Kırmızı ve yeşil koni hücrelerin birbirine oranı kişiden kişiye değişiyordu. Oran 0.5:1 ile 10:1 arasında değişse de ilginç olan şey, tüm insanlar kırmızı ve yeşili aynı karışımla sarıya dönüştürüyorlardı. Anlaşılan, kırmızı ve yeşil koni hücrelerin birbirine oranı rastlantısaldır. Fakat görme sistemimiz karşı renk kanallarında bu rastlantısal etkileri yeniden düzenlemektedir.

Bazı insanlarda ise kırmızı ya da yeşil koni hücreler tamamıyla eksiktir ya da hiç yoktur. Bu nedenle de bu insanlar renkleri göremezler. Bu neredeyse tamamıyla erkeklerde görülen bir durumdur. Çünkü kırmızı ve yeşil pigmentlerin genleri X kromozomunda bulunur. Erkeklerde bir tane X kromozomu vardır. Erkeklerin yaklaşık %8'i renk körlüdür. Bu çeşit renk körlüğü ya çok geç yaşlarda ya da rastlantısal olarak fark edilir. Üçüncü tip koni hücrenin sağladığı evrimsel avantaj henüz açığa kavuşturulmamıştır. Genetik analizler göstermiştir ki kırmızı ve yeşil koni hücreler yaklaşık 35 milyon yıl önce tek bir koni hücrenin genetik mutasyona uğraması sonucu oluşmuştur. Güney Amerika'daki maymunların çoğu renk körlüdür. Afrika'daki maymunların çoğunda ise üç tip koni hücre bulunmaktadır. Amerika ve Afrika kıtalarının birbirlerinden ayrılmalari ise yine 35 milyon yıl önce olmuştur. Üçüncü tip koni hücrenin neden önemli olduğuna dair ilginç spekülasyonlar var. Örneğin onun sayesinde kırmızı olgun meyveler ile yeşil yapraklar arasında ayırım yapılabilmektedir. Yapraklarla beslenmek daha çok özümleme enerjisi gerektirir. Meyveler ise daha kolay sindirilmektedir. Bu sayede geriye kalan enerji beyni büyütmek için harcanmıştır. Bu iddialı spekülasyona bakarsak, homo sapiens'in ortaya çıkışını renk görme yetisine borçlu olduğunu söylemek mümkündür. Bu iddianın doğru ya da yanlış olması bir yana, memeliler arasında sadece primatlarda (insanın ataları, 40 milyon yıl önce ortaya çıkan iki ayak üzerinde duran omurgalı ve memeli türler) üç tip koni vardır. Köpek, inek, boğa gibi diğer memelilerde ise iki tip koni hücre vardır. Sanıldığı gibi boğa kırmızıya saldırmaz. Yeşil bir pelerin de aynı işi görür. O sadece harekete tepki verir (GEGENFURTNER Karl R, 2005, 113-115). Renk körleri genellikle kırmızı ve yeşili ayırt edemezler ve bunun eksikliğini de yaşamazlar. Ama ender bir grup ise hiçbir rengi algılayamaz. Onlar dünyayı siyah, beyaz ve gri olarak algırlarlar.

Bu rahatsızlığın tedavisi yoktur. Nedeni de bilinmemektedir. Ancak retina üzerindeki koni hücrelerin ren-

gi algıladığından yola çıkarak bu hastaların koni hücrelerinin (reseptör) gelişmediği ya da doğru çalışmadığını söyleyebiliriz.

Renk körleri genellikle yeşil, kırmızı, sarı ve turuncuyu algılayamazlar. Bunları farklı tonlarda griler olarak görürler. Renk körlerinin zamanla görüşleri de bozulur. O nedenle sık sık göz doktoruna gitmeleri gerekmektedir. Şoför ve denizci olamazlar. Bazı meslekleri kesin olarak yapamazlar.

Tüm renkleri görebiliyorsak üç ayrı cins koni hücre (reseptör) birbiri ile uyum içinde çalıştığını söyleyebiliriz. İşte görme ve renkleri algılamak böyle olur...

O halde;

Üçüncü tanım: Cisimlerden yayılan ışığın göz üstünde bıraktığı etkiye RENK denir.

Tüm bu bilgilerden sonra şunu yazsam; "Aslında biz renkleri düşündüğümüz gibi görürüz " ne dersiniz?

İnsanlar bir objeyi gün ışığında hangi renkte görürlerse sonradan onu o şekilde hatırlarlar. Böylece sürekli değişen ışık altında objeler daha bildik ve daha kolay seçilebilir biçimde algılanır. Mevcut renkleri doğru görmemizden bizi alıkoyan şey nedir biliyor musunuz? O inatçı renk hafızamız! Oysa kar her zaman bembeyaz değildir. Gündüz maviyi, akşamüzeri kırmızıyı yansıtır. Eğitilmiş göz bunu fark eder. Usta ressamı mavi ağaç yaparlar. Bunu onlar fark edebilirler. Eğitilmemiş bir göz ise ağacı ille de yeşile boyar.

Bu yazıyı şöyle bir toplamak gerekirse; Rengi belirlemek için mutlaka ışık olmalı, görünen bir yüzey, onun dokusunda pigment ya da boyar madde bulunmalı ve bunları gören sağlıklı bir göz ile gözden gelen sinyalleri algılayan beyin gerekmektedir. Bu şartlar bir araya geldiğinde sağlıklı bir biçimde renkleri görebiliriz.

Bu yazıda rengin fiziksel ve fizyolojik yapısından söz ettim. Bundan sonraki yazımda ise renklerin psikolojik yapısından ve psikolojik etkisinden söz edeceğim. Sadece fizyolojik yapısını bilmekle rengi sanat ortamına taşıyamayız. Bu bilgi daha çok fiziğin, optiğin, tıbbın konusu. Disiplin alanımız olan sanatta rengin ağırlıklı olarak psikolojik yapısından, görsel bellekten söz etmek; kısaca algı psikolojisinde rengin yerini bilmemiz gerekiyor.

Gelecek yazımıza şöyle bir renk tanımıyla merhaba desek...

Dördüncü tanım: Renk, beynimizin içinde renge karşı oluşan psikolojik cevaptır.

Kaynak: Soyguder, Şebnem (2006).

<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=135,0,0,1,0,0>

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|---|
| 1. b | Yanıtınız yanlış ise, "Giriş" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. c | Yanıtınız yanlış ise, "Giriş" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. a | Yanıtınız yanlış ise, "Giriş" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. a | Yanıtınız yanlış ise, "Kavram Olarak Işık" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. e | Yanıtınız yanlış ise, "Kavram Olarak Işık" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. b | Yanıtınız yanlış ise, "Kavram Olarak Işık" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. b | Yanıtınız yanlış ise, "Kavram Olarak Işık" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. c | Yanıtınız yanlış ise, "Kavram Olarak Renk" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. c | Yanıtınız yanlış ise, "Kavram Olarak Renk" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. e | Yanıtınız yanlış ise, "Kavram Olarak Renk" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Arnheim, Rudolf. (2004). **Art and Visual Perception: A Psychology of The Creative Eye**. University of California Press, Berkeley.
- Benjamin, Walter. (1992). **Pasajlar**. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1992). **Sanat ve Yanılsama**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Kılıç, Levend. (2003). **Görüntü Estetiği**. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Parramon, Jose M. (1997). **Işık ve Gölge**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Read, Herbert. (1974). **Sanatın Anlamı**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Topdemir, Hüseyin Gazi. (2002). **Modern Optiğin Kurucusu: İbnü'l-Heysem Hayatı, Eserleri ve Teorileri**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 286.
- Wölfflin, Heinrich. (1995). **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Zettl, Herbert. (1999). **Sight, Sound and Motion: Applied Media Aesthetics**. Belmont CA: Wadsworth Publishing.

6

Amaçlarımız

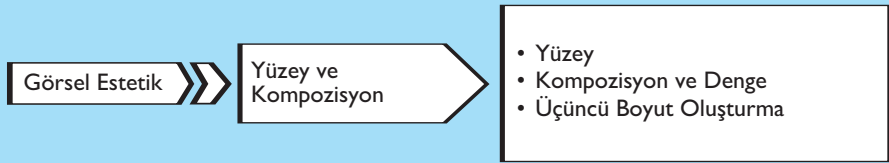
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- 👁️ Görsel estetik bir öge olarak yüzey kavramını tanımlayabilecek,
- 👁️ Görsel düzenlemelerde kompozisyon bilgisi ve denge kavramlarının önemini açıklayabilecek,
- 👁️ Görsel düzenlemelerde üçüncü boyut oluşturma kavramının önemini ve yöntemlerini ifade edebileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Yüzey
- Tuval
- Pelikül
- Piksel
- İkiboyutlu Yüzey
- Üçüncü Boyut Oluşturma

İçerik Haritası



Yüzey ve Kompozisyon

Gustav Klimt (14 Temmuz 1862 – 6 Şubat 1918), Avusturyalı sembolist ressam. Viyana Sezession grubunun önemli üyelerindendir. Tablolarının yanı sıra duvar resimleri, eskizleri ve diğer eserleriyle de tanınır. Klimt'in birincil resim konusu kadın bedenidir ve eserlerinde ince dekoratif süslemelerle beraber zarif bir erotizm göze çarpar.

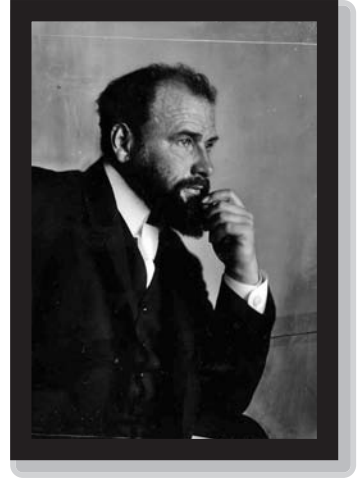
1876-1882 yılları arasında Viyana Uygulamalı Sanat Okulu'nda okuyan Klimt, mezun olduktan sonra kardeşi Ernst Klimt ve arkadaşı Franz Matsch ile birlikte duvar resimleri yaparak hayatını kazanmaya başladı. Kısa sürede ünü yayılan üçlü, pek çok kilise, müze, tiyatro ve devlet binasının iç süslemelerini yaptı. 1888'de Avusturya İmparatoru I. Franz Josef tarafından liyakat madalyasıyla ödüllendirilen Klimt, 1892'de hem babasını, hem de kardeşi Ernst'i kaybetti. Aynı sıralarda tanıştığı genç moda tasarımcısı Emilie Flöge, Klimt'e hayatının sonuna kadar eşlik edecekti.

1894'te Klimt Viyana Üniversitesinin büyük salonunun tavanını süslemekle görevlendirildi. Klimt'in 1900-1903 arasında tavan için sunduğu Medizin (Tıp), Philosophie (Felsefe) ve Jurisprudenz (Hukuk) adındaki üç resim, üniversite yetkililerince fazla "radikal", "karamsar" ve "pornografik" bulundu ve resimler tavana asılmadı. Büyük hayal kırıklığına uğrayan Klimt, bir daha devlet için iş yapmama kararı aldı. Bu arada Philosophie, 1900 Uluslararası Paris Fuarı'nda altın madalyaya layık görüldü.

1897 yılında Klimt, bir grup sanatçı ile birlikte, zamanın akademik sanat anlayışına karşı çıkan Viyana Sezession grubunu kurdu ve grubun ilk başkanı seçildi. Sezessioncular, kendi sergi sarayları ve Ver Sacrum (Kutsal Bahar) adındaki dergileri aracılığıyla, Art Nouveau anlayışını Viyana'da yaymaya çalıştılar. Klimt'in 1902'de Sezession Sergi Sarayının duvarı için yaptığı Beethoven Frizi, zengin sembolizmi ve zarif süslemeleriyle Klimt'in tarzını en iyi yansıtan eserlerdendir. Klimt, 1905'te bazı Sezession üeleriyle anlaşamayarak gruptan çekildi.

1900'dan itibaren Klimt, yazlarının çoğunu Salzburg yakınlarındaki Attersee gölünün kıyısında manzara resimleri yaparak geçirdi. En meşhur eserlerinden biri olan Öpücük resmini de 1907-1908 arasında burada yaptı.

Klimt, 6 Şubat 1918'de beyin kanaması sonucu hayatını kaybetti ve Viyana'daki Hietzing mezarlığına gömüldü. Klimt'e ait beş resim, 2006 yılında açık artırma-ya çıkarılmış ve çok yüksek fiyatlarla alıcı bulmuşlardır. Bunlardan Adele Bloch-Bauer I adlı portre, Haziran 2006'da 135 milyon dolara satılarak, dünyanın en pahalı resimlerinden biri olmuştur.



Kaynak: wikipedia.org

YÜZEY



Görsel estetik bir öge olarak yüzey kavramını tanımlayabilmek.

Etrafımızı çevreleyen ve görüp dokunduğumuz çoğu nesne bir yüzeye sahiptir ve biz bu nesneler hakkındaki bilgilerimizi o nesnelerin yüzeyleri görerek ve dokunarak tanımlarız. Örneğin, havanın belirli bir yüzeyi yoktur. Bu nedenle havayı tanımlarken bir masayı tanımladığımızdan fazla zorluk çekeriz. Çünkü havaya dokunma ve bir yüzey olarak görme deneyimimiz görsel, işitsel ve dokunsal bir deneyime dayanmaz. Ama havanın var olduğunu ve ne işe yaradığını hepimiz biliriz.

Dış dünya üzerine görsel bilgilerimiz bizim nesneler ve nesnelerin yüzeyleri ile olan ilişkimizle biçimlenir. Kimi zaman nesnelerin yüzeyleri algı yanıltmasına yol açar ve nesneleri fiziksel gerçekliklerinden farklı görürüz. Bu süreç bizim nesneye nereden, hangi koşullarda ve hangi durumlarda baktığımızla doğrudan ilişkilidir.

Örneğin, Hollandalı bir ressam ve grafik sanatçısı olan Escher, eserlerinin çoğunu insan gözünün algı yanıltmalarını üzerine kurar. Escher, farklı boyutlardaki yüzeyleri birleştirerek optik yanıltmalar oluşturur ve perspektif duygusunu bozar.

Bir sanatçı için yüzey iki farklı anlam taşır. İlki sanat ortamı olarak seçeceği nesnenin yüzeyi ve ikincisi ise bu sanat ortamında ortaya çıkarmayı amaçladığı kompozisyonda yer alan, resmedilen nesnelerin yüzeyleridir. En önemli seçim ise bunlardan ilkinde yatar, yani resmedeceği, imgeleri oluşturacağı yüzeyin seçimi... Bu seçim sıradan bir seçim değildir. Bu seçim hem sanatsal edimleri hem de zanaatsal becerileri bir arada gerektiren, özgün bir seçimdir. Görsel bir eserin ortaya çıkabilmesi için öncelikle görüntünün oluşturulacağı yüzeye ihtiyaç vardır. Bu sadece sanatçılar için değil, herhangi bir görüntünün oluşturulmak istendiği durumlar için de geçerlidir. Bu yüzden görüntünün oluşturulacağı yüzeyin seçimi, görsel estetik öğelerin oluşturulmasında öncelik taşır.

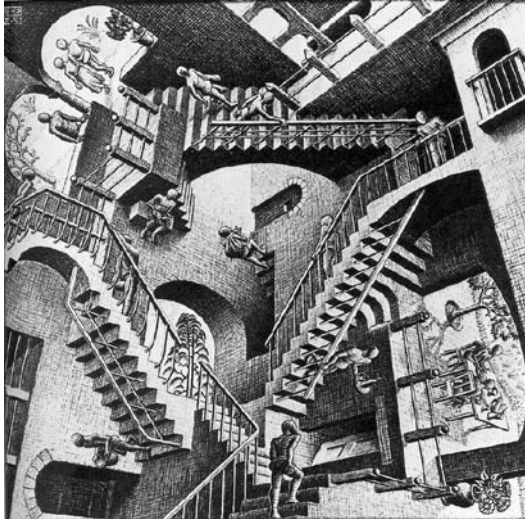
Yüzey seçimi, uygulanan resmin boyutlarını, dokusunu, renk özelliklerini ve izleyicisiyle buluşma mekânlarında da belirleyici bir rol oynar. Yüzey kavramının sözcük anlamı, bir cismi uzaydan ayıran dış ve yaygın bölüm, satıh, yüz olarak belirtilir. Oysa bir sanat eseri için yüzey, bundan çok daha anlamlı ve önemli bir konuma sahiptir. Yüzey seçimi, uygulanan resmin boyutlarını, dokusunu, renk özelliklerini ve izleyicisiyle buluşma mekânlarında da belirleyici bir rol oynar. Yüzey kavramının sözcük anlamı, bir cismi uzaydan ayıran dış ve yaygın bölüm, satıh, yüz olarak belirtilir. Oysa bir sanat eseri için yüzey, bundan çok daha anlamlı ve önemli bir konuma sahiptir.

Yüzey seçimi, uygulanan resmin boyutlarını, dokusunu, renk özelliklerini ve izleyicisiyle buluşma mekânlarında da belirleyici bir rol oynar. Yüzey kavramının sözcük anlamı, bir cismi uzaydan ayıran dış ve yaygın bölüm, satıh, yüz olarak belirtilir. Oysa bir sanat eseri için yüzey, bundan çok daha anlamlı ve önemli bir konuma sahiptir.

Bu yüzey bir kilise duvarı da olabilir, bir film perdesi de ya da bir video monitörü de. Sanatçının bu seçimi gerçekleştirilecek sürecin, zanaatsal edimin ve hatta sanat dalının belirlenmesinde ilk aşama olarak karşımıza çıkar. Bu seçim sonucunda tuvale resmetmeyi seçene ressam, film perdesini seçene yönetmen ya da fotoğraf karesini seçen sanatçılara da fotoğraf sanatçısı gibi isimler veririz ve sanatı fark-

Resim 6.1

Maurits Cornelis Escher. "Relativity". 1953. Litografi National Gallery of Art Washington.



Resim 6.2

Raffaello Sanzio.
"Madonna of the
Meadows". 1506.
Tabta üzerine yağlı
boya
Kunsthistorisches
Müzesi
Vienna
(Yeniden üretim
süreci).

lı alanlara ayırırız. Bu ayrımın temelinde ise, sanat ortamı olarak seçilen yüzey, öncelikli bir belirleyici olarak ortaya çıkar.

Bir Alman estetik kuramcısı ve kültür tarihçisi olan Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağında Sanat Yapıtı" adlı makalesinde bu konuyu tartışır ve resmedilen yüzeyin yeniden üretilebilirliğinin sanat eserine etkisini inceler. Benjamin'e göre, resmedilen yüzeyin yeniden üretilebilirliği o eserin biricikliğini bozmaya çalışır. Asıl olan ile kopya olan arasındaki belirgin ayrım burada başlar. Bir müzede orijinal resmin karşısına geçerek bakmakla, o resmin fotoğrafik bir kopyasına bakmak arasındaki temel farkı burada bulur. Orijinal resim biriciktir ve bu biriciklik orijinal resmin kendi aurasına sahip olması ile açıklanabilir. Oysa yeniden üretim ve çoğaltım tekniklerinin bu denli gelişmediği dönemlerde, resimler ancak el emeğiyle çoğaltılabilmekte, orijinalle kopya arasında -ne kadar iyi bir kopya olursa olsun- belirgin farklılıklar kalabilmektedir.

Günümüz çoğaltım ve kopyalama teknikleri göz önüne alındığında ise, orijinal resimle birebir benzeyen kopyalar üretilebilmektedir. Neredeyse, kopya ile orijinal arasındaki farklılıklar gitgide ortadan kalkmaktadır. Fakat yine de bazı örnekler hâlâ Benjamin'in biriciklik kuramına atıfta bulunabilecek özellikleriyle dikkat çekebilmektedir. Örneğin, *Klimt'in Adele Bloch-Bauer Portresi I* adlı eserini ne kadar gelişmiş teknolojilerle yeniden üretilsin, eserin sadece yağlı boya değil, altın ve gümüş kullanılan bir boyama tekniğiyle yapılmış olması, orijinalini görmekle fotoğrafını görmek arasındaki ayrımın sürekli korumasına neden olur. Bu eserin en mükemmel kopyası bile, gerçek altın ve gümüşün vereceği ışık yansımalarını ve parlaklarını vermeye yetmeyecektir.

O hâlde bir sanatçı için yüzey seçimi, aslında kullanacağı aracın, ortamın ve zanaat tekniğinin seçimiyle eş anlamlıdır. Bir duvar resminin gerektirdiği yaratıcı süreç ile zanaatsal yetiler, fotoğraftan, filminden ve videodan çok farklıdır. Sanatçı, kul-

Resim 6.3

Gustav Klimt.
 "Portrait of Adele
 Bloch-Bauer I".
 1907.
 Kanvas üzerine
 yağlı boya gümüş
 ve altın
 Neue Galerie
 New York.



landığı yüzeye bağlı olarak bu yüzeyin sınırlılıklarıyla mücadele eder, yüzeyde görünümlü üretme sürecinin tüm zanaatsal yetilerini geliştirir ve bu yüzey üzerinde bir ifade bırakır. Her yüzey kendine özgü zanaatsal edim gerektirir.

Resim 6.4

Orlan'ın
 gerçekleştirdiği
 performanslardan
 bir sahne.

**Resim 6.5**

Dövme, yüzyıllar boyu insan bedenini bir yüzey olarak resmetme tekniğidir.



Belki de bunun en uç örneklerini Carnal Art sanat akımının kurucularından olan Orlan vermiştir. Orlan, patriarkal güzellik kavramını ve modern batı toplumunda kadın kavramının yapılandırılmasındaki çarpıklıkları eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirir. Orlan, sanat ortamı olarak kendi vücudunu, yüzey olarak ise yine kendi tenini kullanır. Fakat Orlan'ın amacı sadece sanatta yeni yüzeylerin denenmesi sonucunda gelinmiş radikal bir uygulama olmaktan öte, hayata bakış açısı ve felsefesiyle bütünüyle biçim-içerik uyuşmasını amaçlayan performanslardır. Orlan'ın gerçekleştirdiği bu performansların çıkış noktasını dövme sanatına, çeşitli takı sanatlarına kadar götürmek hiç de zor değildir.

Herbert Read'e göre, bir sanat eserinin kullanıldığı yüzeyin özelliklerinden yeterince yararlanmasının yanında, aynı zamanda bu yüzeyin imkânsızlıklarını da aşması gerekir. Film ve video, birer sanat ortamı olarak Read'in geliştirdiği bu tanıma en uygun sanat ortamları olarak öne çıkar. Film, yüzey olarak iki farklı boyutta vuku bulur. Bunlardan ilki, görüntünün ilk oluştuğu yüzey olan film pelikülüdür. Film kamerasının, objektifin karşısındaki görüntüleri saniyede 24 kare olarak film üzerine zapt etmesiyle, görüntü üretim sürecinin ilk aşaması gerçekleşir. Böylelikle, film üzerindeki her bir kare, bir saniyenin 24'te 1'inin kaydı olarak film pelikülü üzerinde kaydedilmiş olur. Oysa film tekniği sürecinin bütünü, film pelikülünün yüzeyinde oluşan görüntüler oluşturmaz. Bu görüntülerin yine saniyenin 24'te 1'i hızında beyaz bir perde üzerine film projeksiyon cihazları tarafından yansıtılması gerekir. Film gösterim süreci ancak, pelikül üzerine zapt edilen görüntülerin, karanlık bir ortamda beyaz bir perde üzerine yansıtılmasıyla sonuçlanır.

Film gösterimi sonlandırıldığında ya da salonun ışıkları açıldığında, beyazperdede filmin görüntüsünü görmek mümkün olmaz. Bu süreçten dolayı, film tekniği için yüzey, hem görüntülerin zapt edildiği pelikülleri, hem de görüntülerin yan-

Resim 6.6

Resmedilen yüzey olarak film pelikülü.

**Resim 6.7**

Resmedilen yüzey olarak beyazperde.

**Resim 6.8**

Beyazperde üzerine ışık düşürülerek görüntü oluşturulur.



sıtıldığı beyazperdeyi ifade eder. Fakat nihai görüntünün elde edildiği beyaz perde, bir tuvalden farklı olarak, ancak film yansıtıldığı sürece bir görüntü yüzeyidir. Oysa bir tuval, resmetme gerçekleştikten sonra fiziksel bir müdahaleye maruz kalmadığı sürece aynı resmi taşıyacaktır. Bu örnekten de anlaşılacağı üzere, bir film görüntüsü, bir resim ya da fotoğraf görüntüsünden, oluştuğu yüzey bağlamında bütünüyle farklıdır. Film yüzeyine resmetme, tuval üzerine resmetmeden gerek sanatsal gerekse zanaatsal açıdan büyük ayrımlar içerir.

Bu noktada filmi bir sanat ortamı hâline dönüştüren temel ögenin, yüzeyden öte, kullandığı dil, anlatım yapısı yani kısaca sinematografik özellikleri olduğunun da gözden kaçırılmaması gerekir. Aynı şekilde, diğer sanat ortamları da sanatsal edimlerini sadece kullandıkları yüzeye dayandırmazlar. Read'in deyiimi çerçevesinde, aynı zamanda kullandıkları yüzeylerin imkânsızlıklarını da aşması gerekmektedir. Film örneğinden yola çıkarak, film sanatının dayandığı prensiplerin yine film görüntüsünün oluşturulduğu yüzeyle olan ilişkisinin farkında olmak önem taşır.

KOMPOZİSYON VE DENGİ



Görsel düzenlemelerde kompozisyon bilgisi ve denge kavramlarının önemini açıklayabilmek.

Günlük yaşamımızda çevremizdeki dünya ile olan ilişkilerimizi kurarken, nesneleri içinde bulunduğu ortamdan koparıp ayrılarak ilişki kuramayız. Bu nedenle, bizi çevreleyen nesnelerle olan ilişkilerimiz hep diğer nesnelerin yardımıyla olur ya da diğer farklı nesneler arasındaki ilişkilerden yararlanırsınız. Örneğin, uzak kelimesi bulunduğumuz uzamla, hedeflediğimiz uzam arasındaki mesafeyi tanımlar. Fakat bu tanım göreceli bir tanımdır ve algı sürecinin netleşmesi için bu tanıma eklemeler yapmak durumunda kalabiliriz. Oturduğumuz yerden ufka baktığımızda gördüğümüz her şeyi ve hatta göremediklerimiz şeyleri de dâhil olmak üzere, uzak kavramıyla ifade edebiliriz. Evden çarşıya yürüyerek gitmek uzak olarak ifade edilebilir. Belki de arada sadece 5-6 blok vardır ve yürümek en fazla 20 dakika sürebilir. Fakat uzak kavramını kullandığımız ortam, fiziksel ve hatta psikolojik koşullar bizim iki uzam arasındaki mesafeyi uzak olarak algılamamıza yol açabilir. Oysa farklı koşullarda, otomobilimizle gideceğimiz 100 km mesafeyi yakın olarak da tanımlayabiliriz.

Bu karşılaştırmada uzak kavramını belirlerken, öncelikle kendi bulunduğumuz uzamı tespit ederiz ve ulaşılacak olan uzam ile olan mesafeyi tahayyül ederken, diğer nesneleri, kat edilecek yolu ve geçecek zamanı sorgularız. Örneğin yürüme planı yaparken kaç bloğun yanından geçeceğimiz, kaç caddeden karşıya geçeceğimiz ve bu sürecine kadar süreceği bizim için belirleyicilik taşır.

Aynı karşılaştırma, büyük-küçük, uzun-kısa, dar-geniş gibi kavramları kullanırken de sıkça uyguladığımız bir algısal süreçtir. Bir nesneye büyük derken, neye göre büyük olduğunu sorgularız farkımızda olmadan. O an büyük diye nitelediğimiz şeyi yine daha sonra küçük olarak nitelemek de mümkündür. Bir bardağı masaya göre küçük bulabiliriz ama bir başka karşıtlıkta, bardak bir kesme şekere göre çok daha büyüktür. İşte bu süreç, görsel algılama dinamizmi olarak tanımlanır. Çünkü çevremizde gördüğümüz nesnelerle olan ilişkilerimiz başka nesnelerle olan ilişkilerimizin etkisinde ve sürekli değişim içerisinde gelişir.

Bu bakış açısından yola çıkarak görsel düzenlemelerin oluşturulmasında ve algılanmasında aynı süreci yaşarız. Denge ve kompozisyon bilgisi, sürekli değişim içerisinde olan bir dünyanın bir yüzey üzerine resmedilmesinde karşımıza çıkan

iki önemli olgudur. Devinin içerisindeki yaşamdan seçilen bir kare, deneyimlerimizden koparıp kaydettiğimiz bir andır. Örneğin resim yaşamın değişkenliğine karşı sabitlenmiş bir durağanlıktır ya da bir film sahnesi yine zamanın bir bölümünün filme aktarılmış düzenlemesidir.

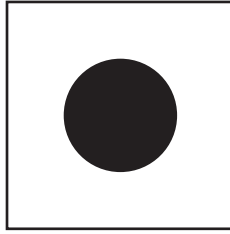
Bu noktada durağan ya da hareketli alanlarda oluşan görüntülerde oluşan denge öne çıkar. Çünkü denge kavramı olarak, kinetik enerjinin potansiyel enerjiye dönüştüğü noktada gerçekleşir. O halde görsel güç kavramı neyi ifade eder? Görsel bir düzenlemede hangi öğeler görsel bir güç oluşturur?

İşte bu sorunun yanıtı bir bakıma görsel algımızı yönlendiren denge ve kompozisyon öğelerinin açıklanmasında yatar. Görsel güç kavramı, sınırlandırılmış bir yüzey içerisinde yer alan tüm çizgi, renk, ışık, gölge gibi görüntüyü oluşturan tüm öğelerin algı sürecini yönlendirmeleri ve psikolojik olarak kompozisyonda oluşturdıkları devinin izlenimlerini ifade eder.

Örnek olarak, yandaki kare ve dairelerin birbirleri ile olan ilişkilerine baktığımızda, Şekil 6.1.'de daire karenin içinde merkezdedir ve simetrik bir denge oluşturur. Daire hiç hareket etmeyecekmiş gibi durur ve herhangi bir devinin izlenimi yoktur. Ayrıca dairenin kare içerisinde tam merkezde durduğuna dair de herhangi bir şüphemiz de yoktur. Gözümüz dairenin tam merkezde durduğunu tek bir bakışta algılar ve ölçmeye bile ihtiyaç duymadan bunu algılarız.

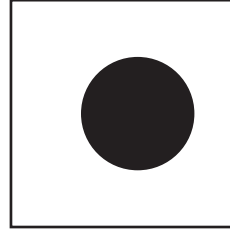
Şekil 6.1

Dairenin tam ortada olduğunu, ölçmeye gerek duymadan algılarız.



Şekil 6.2

Dairenin merkezden kaydığını algılamamız için, yine sadece bir göz atmamız yeterlidir.



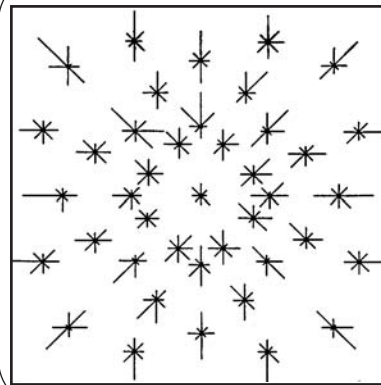
Oysa Şekil 6.2.'de ise, daire ilk şekle göre sağ tarafa yaklaşmıştır. Daire artık merkezde değildir. Dairenin merkezden uzaklaşması, onu kare ile sınırlandırılmış alanın en güçlü olan merkezinden uzaklaştırır ve karenin sağ tarafındaki sınırına yaklaştırır. Artık daire merkezin çekim gücünden çok, karenin sağ tarafındaki sınırlarının çekim güzüne yaklaşmıştır. Şekil 6.1.'de nasıl dairenin tam ortada olduğunu ilk bakışta anlayabiliyorsak, Şekil 6.2.'de aynı süreci yaşar ve dairenin merkezde olmadığını hemen anlayabiliriz. Çünkü sınırlandırılmış bir yüzeyde en güçlü çekim gücü, merkeze aittir.

Stockholm Üniversitesi'nden Gunnar Goude ve Inga Hjortzberg'in 1967'de "En Experimentell Prövning" (Deneyisel bir Sınama) adlı çalışmasında, karenin içindeki en güçlü görsel alanları Şekil 6.3.'deki gibi belirlemişlerdir. Görüleceği gibi merkez en güçlü görsel alan olarak ortaya çıkar kenar ve köşelere doğru gidildiği sürece bu güç azalır.

Şekil 6.4.'de ise, bir kare olarak sınırlandırılmış bir alanın merkezi, kenarları ve köşelerinin manyetik çekim güçleri gösterilmektedir. Yine bu şekilde gösterildiği gibi manyetik çekim gücü en yüksek alan karenin merkezindedir. Fakat kare-

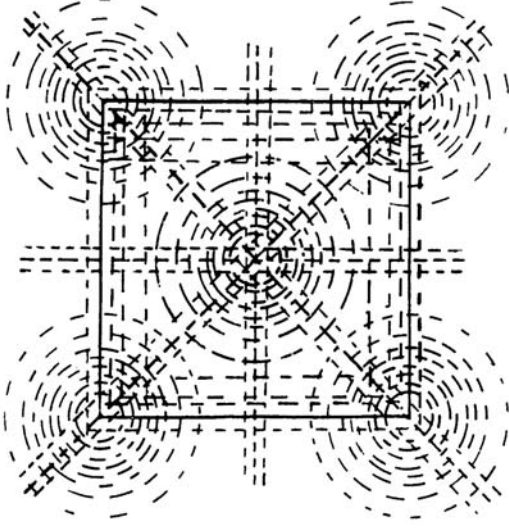
Şekil 6.3

Çerçeve içindeki görsel güç dağılımı merkeze yaklaştıkça yoğunlaşır.



Şekil 6.4

*Çerçevenin
merkezi ve
köşeleri en
güçlü
bölümleridir.*



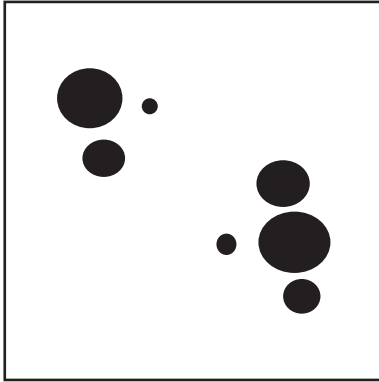
nin kenar ve köşelerinde ise, merkeze göre ciddi bir azalma göstermekle birlikte hâlâ manyetik alanlar bulunur. Dairelerle belirtilen manyetik alanlar, daha önce bahsi geçen görsel güçlerin oluşturdukları psikolojik yakınlık ve algı sürecine dayanır ve bu bakış açısı sadece kare ile sınırlandırılmış alanlar için değil, belirli bir şekilde sınırlandırılmış tüm alanlar için de geçerlidir. Görsel manyetizma, yani görsel çekim gücü olarak adlandırılan bu süreç sınırlandırılmış alanlar içerisinde yer alan şekiller, lekeler ya da renklerde de gözlemlenebilir. Şekil 6.5.'de yer alan lekeleri incelediğimizde, merkezin solunda birbirinden farklı büyüklüklerde üç farklı daire görürüz ve merkezin sağ

alt kısmında ise yine birbirinden farklı büyüklüklerde dört farklı daire vardır. İnsan gözü bu şekilleri algımlarken önce kendi aralarında gruplar ve iki farklı grup olarak algılar. Oysa bu daireler birbirinden bağımsız olarak kare içerisinde yer alırlar.

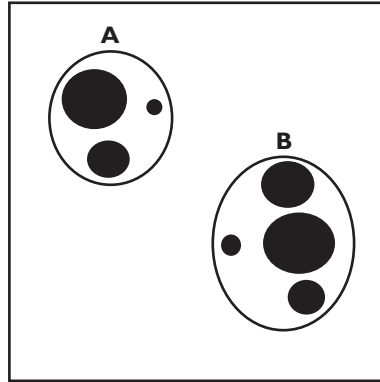
Fakat büyük dairelerin oluşturdukları manyetizma, küçük daireleri kendisine çeker ve psikolojik bir yakınlık oluşturur. Şekil 6.6., insan gözünün kare içerisinde yer alan yedi farklı daireyi psikolojik yakınlık kurarak nasıl grupladığını göstermektedir.

Şekil 6.5

*Birbirinden
bağımsız
lekeler...*

**Şekil 6.6**

*Bu bağımsız
lekeleri
gruplayarak
algılarız.*

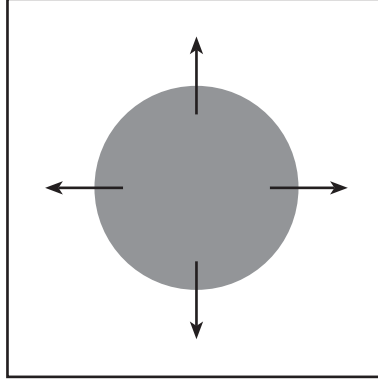


Şekil 6.7. ve 6.8. ise, insan gözünün algı sürecinde sınırlandırılmış alan ile bu alan içerisinde yer alan büyüklüklerin arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Görselleştirilen şekiller toplam alanın sınırlarına yaklaştıkça, bu sınırların çekim gücünün etkisi altına girerler. Şekil 6.7.'deki daire karenin sınırlarına çok yakındır ve bu sınırların çekim gücüyle hem olduğundan daha büyüktür hem de neredeyse karenin dışına taşacakmış izlenimi verir. Şekil 6.8.'deki daire ise bütünüyle merkezin etkisindedir. Dairenin karenin sınırlarından uzak kalması nedeniyle kenar ve köşelerin çekim gücünden çok uzaktır ve merkezin çekim gücünün büyüklüğü, daireyi olduğundan daha küçük olarak algılamamıza yol açar.

Anlaşılabileceği üzere, sınırlandırılmış bir alanın en durağan ve manyetik olarak en güçlü bölümü, o alanın merkezidir. Merkez dışında alanın sınırlarının da kendine

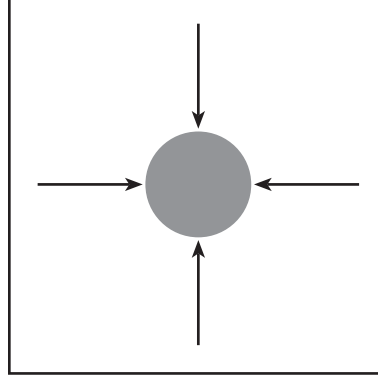
Şekil 6.7

Kare içindeki dairenin oranca büyüklüğü, daha büyük algılanmasına neden olur.



Şekil 6.8

Karenin sınırlarından uzaklaşan daire, olduğundan daha küçük algılanır.



özgü bir manyetik çekim gücü vardır fakat bu daha güçsüzdür. Merkez ve sınırlar arasındaki ilişki sınırlandırılmış alan içerisinde belirli bir görsel denge oluşturulmasında önem taşır. Denge durağan ve devingen alanların bir ada var olmasından oluşur. Yani görsel bir düzenlemede, birbirlerini çekmeye çalışan iki güç arasında gerçekleşen eşitlik hâlidir. Çoğu zaman yanlış anlaşıldığı gibi, görsel düzenlemlerde denge kavramı, bütünüyle durağan bir düzenleme olarak algılanmamalıdır. Denge, durağanlık ve devingenlik arasındaki görsel eşitliktir.

Durağanlık ve devingenlik arasındaki bu ilişki, üç farklı görsel denge yapısını açıklarken daha net ortaya çıkacaktır. Görsel denge oluşumları genel olarak, durağan denge, nötr denge ve devingen denge olarak üç farklı grupta toplanabilir.

Durağan denge; sınırlandırılmış alan içerisinde yer alan görsel güçlerin tam anlamıyla eşitliğidir. Çoğunlukla simetrik bir yapı taşıyan bu düzenlemede tüm görsel öğeler durağan bir oluşum içerisinde ve görüntüdeki dolu ve boş alanlar tıpkı bir binanın temelleri ya da taşıyıcı kolonları gibi eşit dağılımdadır.

Nötr dengede ise, görsel öğeler sınırlandırılmış alan içerisinde asimetrik olarak dağılmıştır. Görüntüdeki dolu ve boş alanlar arasında farklılıklar bulunur. Ayrıca, sınırlandırılmış alanın sağ ve sol, alt ve üst bölümleri eşit dağılmamıştır.

Görsel öğelerin manyetik güçleri arasında önemli eşitsizlikler oluşurken tüm kompozisyon ise denge durumundadır. Nötr dengenin en anlamlı örneği, sanat tarihi içerisinde önemli bir yeri olan altın oran uygulamalarıdır. Altın oran kısaca, bir doğrunun ikiye bölünmesinde, kısa olan kısmın uzun olan kısma oranının, uzun kısmın büyüğüne olan oranına eşit olması durumudur.

Bu mantıkla matematik olarak altın oran kabaca $5/8$ 'e ve bu oranın $(8/13, 13/21)$ gibi katlarına ulaşır. Temellerinin Leonardo da Vinci'nin "İnsan Bedeninin Oranları" adlı çalışmasına dek uzandığı bu uygulama, sanat tarihinde uzun bir dönem etkisini sürdürmüştür.

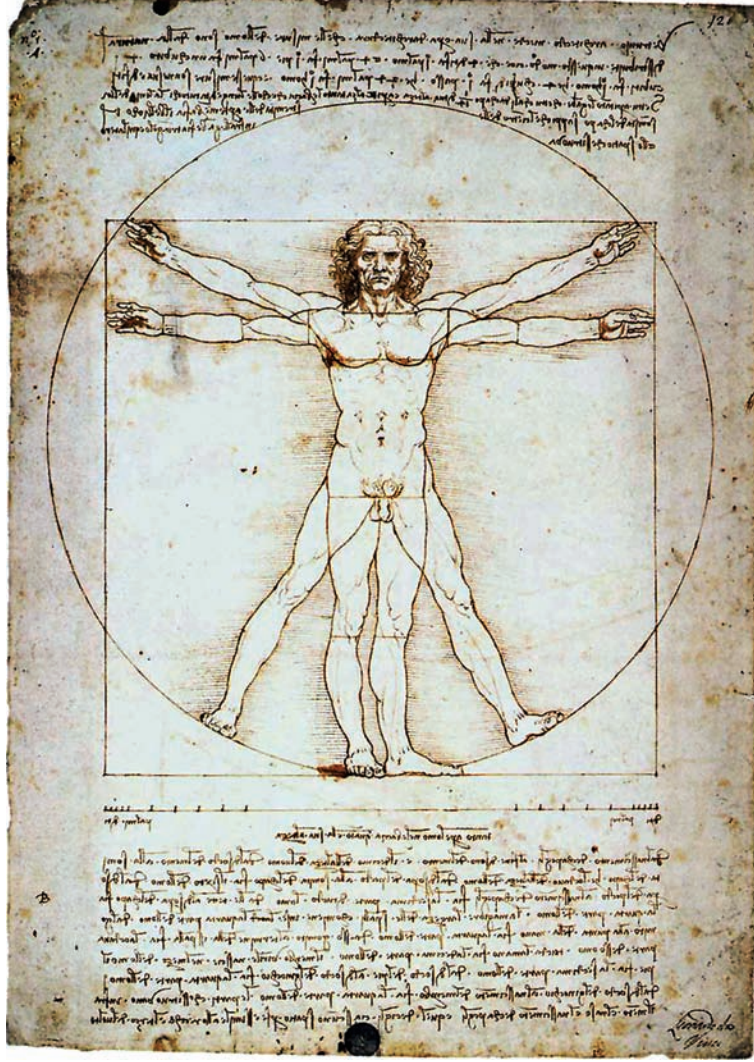
Şekil 6.9

Durağan denge.



Resim 6.9

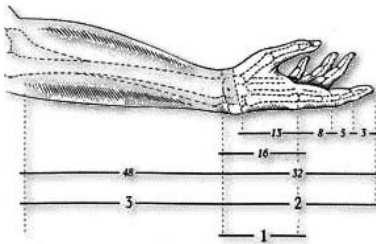
Leonardo da Vinci.
"Vitruvian Man".
1492.
Gallerie dell'Accademia
Venedik.



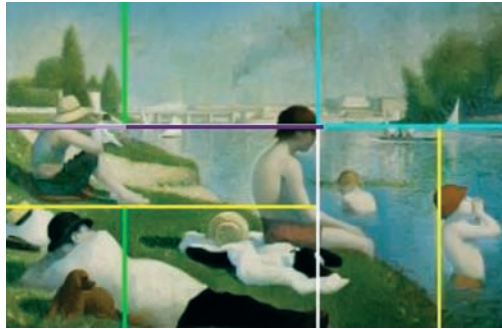
Öte yandan kimi sanat kuramcıları ise, altın oranı görsel bir düzenlemenin temel belirleyicisi gibi görmeyi akıl dışı olarak nitelemiş, altın oranı matematik bir değerden çok mistik bir değer olarak görmüştür. Fakat yine de birçok sanat eğitimcisi, sanat ve estetik derslerinde altın oranı ilk ders olarak öğretmeye devam etmektedir.

Şekil 6.10

Altın oran.

**Resim 6.10**

Georges Seurat'ın
Bathing at Asnières adlı
resminin
altın orana
bölünüşü.



Resim 6.11*Devingen denge.*

Devingen dengede; grafik ağırlıkların dağılımı ve çekim güçleri denge sınırındadır ve her an dengesizlik durumuna dönüşebilme eğilimi gösterir. Görsel düzenleme içerisinde yer alan yapıda oluşabilecek en küçük bir değişimde tüm denge bozulacakmış hissi verir. Bu da kompozisyonadaki gerilimi ve enerjiyi en üst noktaya çıkarır.

ÜÇÜNCÜ BOYUT OLUŞTURMA



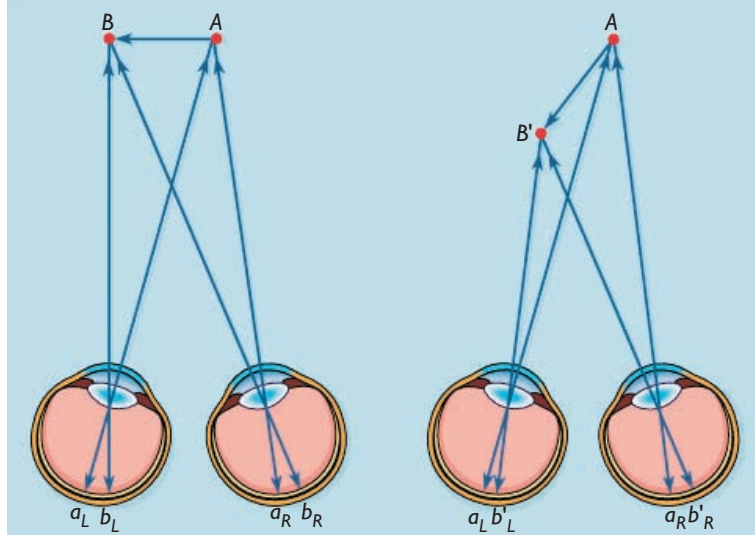
Görsel düzenlemelerde üçüncü boyut oluşturma'nın önemini ve yöntemlerini ifade edebilmek.

Üçboyutlu Görme

İnsanların nesneleri üçboyutlu olarak görmelerinin temelinde yüzlerinde iki farklı gözün olması yatar. Eğer iki yerine bir gözümüz olsaydı, nesneleri üçboyutlu olarak algılamamızın en temel kaynağından yoksun olacaktık. Birbirlerinden yaklaşık 5-6 cm mesafede bulunan iki gözden beyne ulaşan görsel bilgiler, nesneleri üçboyutlu olarak algılamamıza neden olur. Bu nedenle bir gözle görme durumuna tıp dilinde monoküler görme, iki gözle görme durumuna ise binoküler görme adı verilir. İki gözle bakıldığında her göz aynı cismi başka doğrultulardan ve değişik açılarda görür. Cismin iki ayrı görüntüsü beyinde birleşerek üçboyutlu görüş ortaya çıkar. Sağ ve sol gözün gördüğü görüş alanları birbirinden farklı açılardadır. Örneğin şu an okuduğunuz kitabın satırlarını sağ gözünüz sol gözünüzden farklı olarak görecektir. Beyin bu görüntülerdeki farklı bakış açılarını derinlik algılaması olarak değerlendirir. İki farklı boyutta gerçekleşen görüntülemeyi beyin birleştirir ve stereopsis adı verilen bu süreç sonunda üçboyutlu algılama gerçekleşir.

Şekil 6.11

Binoküler görme.



DİKKAT



Bu kitap sayfasına önce sağ gözünüzü kapatarak sol gözünüzle, sonra da sol gözünüzü kapatarak sağ gözünüzle bakmaya çalışın. Birbirinden farklı açılarda gerçekleşen iki farklı görüntüyü duyumsamaya çalışın. Bahsi geçen görsel algılama sürecini bizzat kendiniz deneyimleyin.



Stereoskop (derinlikli fotoğraf), Sir Charles Wheatstone tarafından 1840 yılında keşfedilen bir fotoğrafılama tekniğidir. Sağ ve sol gözün duyum farklılıklarından ortaya çıkan derinlik algısını, ikiboyutlu bir yüzey olan fotoğraf kartında oluşturmayı amaçlar. Bir nesnenin sağ ve sol göz tarafından görüldüyormuş gibi, göz mesafesi kadar mesafeden farklı uzaklıklarda aynı anda çekilmiş iki fotoğraf ve bu fotoğrafın üçboyutlu olarak görülmesine olanak sağlayan optik bakış düzeneğinden oluşur. Bu düzeneğe, iki fotoğrafın, iki gözün bakış açısına tam oturacak şekilde görülmesini sağlar. Sağ tarafta bulunan fotoğraf sağ göz tarafından, sol taraftaki fotoğraf ise sol göz tarafından duyumsanmalı ve ortalarında bu görüntülerin diğer göz tarafından görülmesini engelleyecek bir ayırım bulunmalıdır. İki farklı göz, iki farklı fotoğraftan gelen görüntüleri farklı açılardan gerçek görüntülermiş gibi duyumsar ve bu süreçte sinir sistemine iletilen görüntüler perspektif algısıyla çözümlenir. Böylelikle bu teknik sayesinde ikiboyutlu görüntüler, üçboyutlu gibi algılanır.

Resim, fotoğraf, film ve video gibi birçok çoğaltım tekniği aynı zamanda yüzey sanatlarında kullanılırlar ve bu nedenle de yüzey sanatları altında kategorileştirilir. Yüzey ise temelde ikiboyutlu bir çoğaltım ortamıdır ve bu ortamda üretilen sanat eserlerinin en büyük sorunu ikiboyutlu bir ortamda üçüncü boyutu oluşturmak adına gerçekleşir. Çünkü gerçek yaşam üçboyutludur ve gerçek yaşamın yansıtıldığı, yeniden üretildiği yüzeylerin de üçboyutluymuş gibi resmedilmesi beklenir. Bir bakıma yüzey sanatlarının tarihi, sanatçıların ikiboyutlu yüzeylerin sınırlılıkları ile mücadelesinin tarihi olarak da anılabilir.

2000'li yıllara gelindiğinde ise üzerinde çalışılan üçboyutlu görüntü teknolojileri, hologramlar henüz birer sanat ortamı olarak yaygınlık kazanamadı. Günümüz sanatçılarının da en çok tercih ettikleri ortamlar yine ikiboyutlu yüzeyler olarak bir geleceği devam ettirmektedir. Tarihsel bir mirasın günümüze kadar ulaşan tüm olanakları hâlihazırda günümüz sanatçıları tarafından da yoğun olarak kullanılmaktadır.

Birçok sanat kuramcısı, görsel sanatlarda ortaya konan üçüncü boyut yanılsamasını “perspektif” kavramıyla tanımlar ve bu kavram görsel sanatlarda derinlik yanılsamasının herhangi bir grafiksel yöntem ya da boyama tekniğiyle elde edilmesini ifade eder. Fakat yine de, perspektif kavramı biraz daha bilimsel bir anlama sahip olduğu için bu metinde üçüncü boyut yanılsaması kavramı kullanılmıştır. Bu öznel bir tercih olarak da kabul edilebilir.

İkiboyutlu yüzey üzerinde üçüncü boyut izlenimi elde etmek için tarihsel olarak bizlere aktarılan örneklerde çeşitli tekniklerin kullanıldığı rahatlıkla görülebilir. Bu tekniklerin bazılarını inceleyerek, resmetme geleneğinde üçüncü boyut oluşturma biçimlerini kısaca özetlersek, ışık ve renk kullanımı, şekil zemin ilişkisi, büyüklük-küçüklük ve uzaklık-yakınlık karşılaştırmaları, z ekseninin oluşturulması, gibi tekniklerin sıklıkça başvurulan çalışmalar olduğunu görürüz:

Işık ve Renk İle Üçüncü Boyut Oluşturma

Işık ve renk bölümlerinde de bahsi geçtiği gibi, resmetme tekniğinde ışık-gölge ilişkisi yaratmak üçboyutlu görüntü oluşturmada sıkça kullanılan bir tekniktir. Üçboyutlu izlenim yaratmada ışığın işlevi konusunda Heinrich Wölfflin'in “çizgisel ve gölgesel” üslubu açıklarken yaptığı, Albrecht Dürer - Harmenszoon van Rijn Rembrandt karşılaştırması bir ders niteliğindedir. Çizgisel ve gölgesel üslup resim sanatında resmetme tekniği açısından iki farklı teknik olarak önemli yer tutarlar. Çizgisel üslup çizgileri, gölgesel üslup ise kitleleri görür. Gölgesel üslubu çizgisel üsluptan ayıran en önemli öge **kontur**larda ortaya çıkar. Çizgisel üslupta konturlar resmin algılanmasında bir kılavuz işlevi görerek göz yönlendirecek şekilde yüzeyler arasında belirgin ayrımlar yaratır. Fakat gölgesel üslupta kontur yine vardır fakat belli belirsizdir. Gölgesel üsluptaki konturlar yüzeyler arasında sınırları vurgulamaktan çok, kitleler arasındaki geçişi kolaylaştırmak amacıyla kullanılır.

Örneğin, Dürer'in Havva figüründe keskin konturlar şekli ortaya çıkarır ve Havva'yı zemindeki diğer nesnelerden ayırır. Arkada bulunan hayvan figürlerinden kopuktur ve ancak resim çok iyi incelendiğinde bu figürler görülebilir. Fakat Havva'nın bedeni, saçları, elinde tuttuğu dal ve hatta yüzü bile birbiriyle minimum ilişki içindedir. Yapılan gölgelendirmeler figürün üçboyutlu olarak algılanmasında yetersiz kalır. Öte yandan, Rembrandt'ın kadın figüründe ise, konturlar ve gölgelendirmeler birbirinin içine girmiş durumdadır. Rembrandt'ın belli belirsiz konturları izleyeni yönlendirmeden uzaktır ve gölgelendirmelerle keskin hatlar değil lekeler oluşturur. Bu leke-

Monoküler görme bir gözle görmedir, iki gözle görme ise binoküler görme olarak tanımlanır.

Kontur: Resimde yüzeylerin, şekillerin ve betimlemelerin sınırlarını belirleyen çizgi.

Resim 6.12

*Albrecht Dürer,
Havva Figürü.*

**Resim 6.13**

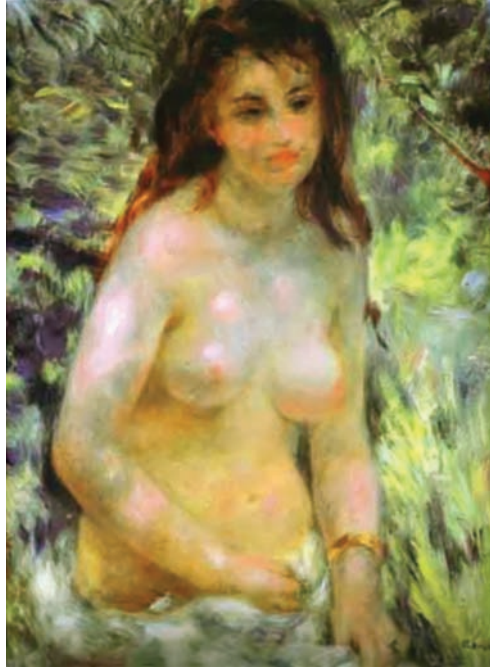
*Rembrandt,
Kadın Figürü.*



ler konturlar tarafından belirgin olarak birbirinden ayrılmadığı için birbiriyle ilişki içindedir ve bu kompozisyona devinim kazandırır.

Bu noktada Wölfflin, çizgisel ve gölgesel üslup arasındaki ayrımın sadece bir teknik olmaktan öte, sanata ve dünyaya bakıştaki farklılıkları da içerdiği sonucuna varır. Çünkü çizgisel üslup, nesnelerin nasıl olduklarıyla ilgilenirken, gölgesel üslup ise nasıl göründükleriyle ilgilenir. Çizgisel üslup katı şekil anlayışıyla kendi başına nesneler yaratırken daha çok dokunma duyusuna hitap etmeyi hedefler ve çizgisel üslubun güzellik anlayışının bir nesnesi vardır. Oysa gölgesel üslup değişken ve devingen tekniğiyle nesneleri ilişkiler içerisinde tutarken daha çok optik bir görme duyusuna hitap eder. Gölgesel üslubun güzellik anlayışı daha çok öznel ve bu nedenle bu tarzın güzellik nesnesi çizgisel üslup kadar kavranabilir nesnellikte değildir.

Renoir'ın gün ışığı altında resmettiği çıplak kadın figürü ise rengin üçüncü boyut izlenimi yaratmada kullanımına en yetkin örneklerden birini oluşturur. Işık etkilerinin şiirsellikle canlandırılması üzerinde yaptığı çalışmalarla bilinen Renoir'ın kadın figürü; tuval üzerinde renkleri karıştırarak gerçekleştirilmiştir. Kolay kolay ayırt edilemeyen renkli virgülleri anımsatan aydınlık küçük fırça vuruşları, figür üzerinde sanki ağaç yaprakları arasından sızarak gelen bir güneş ışığı izlenimi yaratır. Ne belirgin konturlar vardır, ne de tonlamaya bağlı bir gölgelendirme mevcuttur. Resmettiği kadın figürünün üçboyutluluğunu kullandığı farklı renklere ve kendine özgü fırça darbelerine borçludur.

**Resim 6.14**

Pierre Auguste Renoir.
"Study for Nude in Sunlight".
Musee d'Orsay
Paris.

Şekil Zemin İlişkisi İle Üçüncü Boyut Oluşturma

İkiboyutlu bir yüzeyde derinlik etkisi yaratan en işlevsel öğelerden biri, şekil zemin ilişkisi oluşturmaktır. Genel olarak sınırlandırılmış alan üzerinde oluşturulan lekeler şekil ve arta kalan alanlarsa zemin olarak adlandırılır. Fakat bu sınırlı alanın yüzeyinin zemin olacağı anlamına gelmez. Neyin şekil neyin zemin olacağını hangi alanın vurgu alanı ve hangi alanınsa fon olarak seçileceği ile ilişkilidir. Beyaz bulutlar mavimsi gökyüzüne göre zemin oluşturabileceği gibi, bulutlarının önünden geçen kuşlar, bulutları zemin; kuş görüntülerini de şekil hâline dönüştürebilir. Bu nedenle şekil olarak kabul edilen lekeler pozitif hacim, zemin olarak kabul edilen alanlar da negatif hacim olarak anılır.

Görsel bir düzenlemede pozitif hacim, negatif hacme göre daha önde algılanır. Negatif hacim-pozitif hacim karşıtlığı, derinlik algılamasının, üçboyutlu algı yanılsamasının ilk adımını oluşturur. Başarılı bir kompozisyon sadece bir değil, birçok şekil zemin ilişkisinin bileşimin-

**Resim 6.15**

Henri Matisse.
"Blue Nude". 1952
Matisse Museum
Nice.

den oluşur. Böylelikle resmedilen yüzeydeki negatif ve pozitif hacimler birbirleriyle sürekli ilişki içindedir ve bu ilişki üçüncü boyut yanılsamasına katkıda bulunur. Matisse, Mavi Çıplak adlı tablosunu çok basit bir negatif hacim-pozitif hacim ilişkisi üzerine kurmuştur. İlk bakışta sadece mavi ve beyazın zıtlığı üzerine kurulmuş gibi görünen bu kompozisyonda, kadın motifinin bacağındaki birleşimde değişen şekil zemin ilişkisi, en temel şekliyle üçüncü boyut izlenimine örnek oluşturur.

Büyüklik-Küçüklük, Yükseklik-Alçaklık ve Uzaklık-Yakınlık Karşılaştırmaları

Çevremize baktığımızda kimi nesnelerin büyük, kimilerinin ise küçük olduklarını görürüz. Bu karşılaştırmayı yaparken de temel olarak insan vücudunu yani kendi vücudumuzu ölçüt alırız. Küçük olarak adlandırdığımız nesneler insan bedeninin oranlarına göre küçük, büyük nesneler ise yine bu orana göre büyüktür. Fakat bu ölçütlendirme süreci sadece yakın çevremizle sınırlıdır. Görüntü olarak düşündüğümüzde ise durum biraz farklıdır. Bize göre çok büyük olan bir ağaç uzaktan küçük görünür. Hemen omzumuzda duran küçücük bir böcek ise artık bizler için büyüktür. O hâlde mesafe, nesnelerin büyük ya da küçük görünmeleri açısından önemli bir ölçüt olarak karşımıza çıkar.

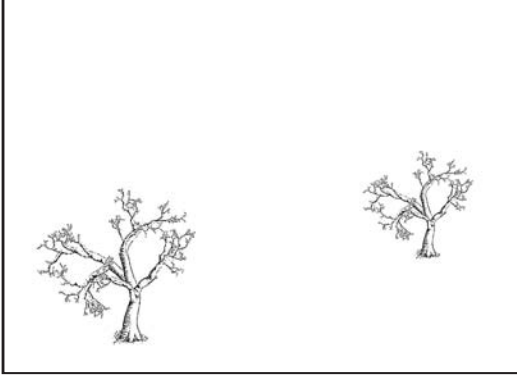
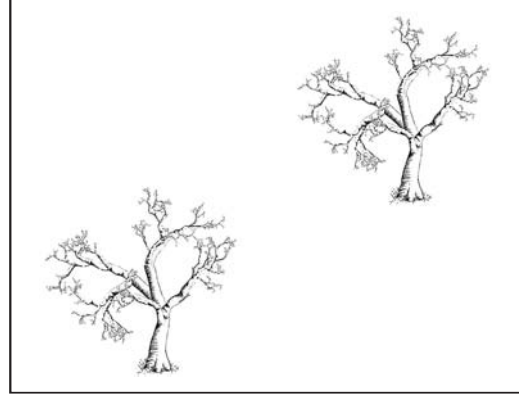
Bu süreç resmetme tekniğine de aynı şekilde yansır. Görsel bir düzenlemede yakın olan nesneler daha büyük, uzak olan nesneler ise daha küçük resmedilirler. Böylelikle büyüklik-küçüklük karşılaştırması bizlerin derinlik algısını yönlendirerek üçboyutlu bir yanılsama oluşturur.

Örneğin fotoğraftaki heykel figürü fiziksel olarak Eiffel Kulesi'ne göre oldukça küçük olmasına karşın, resmedilirken kompozisyonda daha büyük bir alan kaplar. Fakat bu görüntüyü biz heykelin kuleden daha büyük olduğu şeklinde algılamayız.

Resim 6.16

Karşılaştırılabilir büyüklükler.



Şekil 6.12*Karşılaştırılabilir büyüklükler.***Şekil 6.13***Karşılaştırılabilir uzaklıklar.*

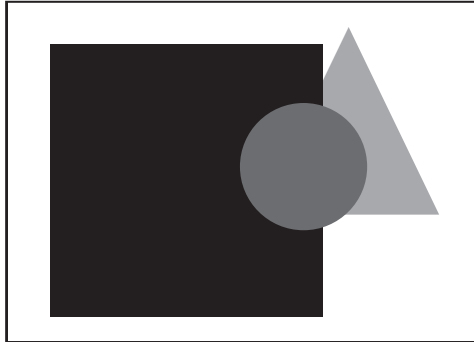
Eiffel Kulesi'nin fiziksel boyutları hakkındaki daha önceki bilgilerimiz bu görüntüyü algılama sürecimizi doğrudan etkiler ve heykel figürünü yakın, Eiffel Kulesi'ni ise uzak olarak algılarız.

Ayrıca, karşılaştırdığımız iki figür de hem fiziksel, hem de imaj olarak birbiriyle eşdeğer büyüklüklerde olabilir. Tıpkı şekilde görünen ağaç figürleri gibi eşit büyüklükteki nesnelerin karşılaştırılmasında bu kez farklı bir algı süreci yaşarız. Bu süreçte ise sınırlandırılmış alanın aşağısında ve yukarısında konumlandırılan figürlerden, aşağıda olan figür bize daha yakın görünecektir. Yukarıda bulunan ağaç figürü ise görel olarak uzak olarak algılanır. Bu durumda, sadece büyüklük küçüklük değil, yükseklik alçaklık bilgileri de nesnelerle olan mesafemizin algısında, üçüncü boyutu oluşturan öğelerden biri olarak işlev kazanır.

Kesişen Konturlar

Görsel bir düzenlemede, yer alan lekeler her zaman sınırlandırılmış alan içine dağılmış bir şekilde yer almazlar. Çoğunlukla bu lekeler birbirleriyle kesişirler. Tıpkı gerçek dünyayı algılamamız gibi bu kesişme bizim bakış açımızla ilgilidir. Bakış açımızı değiştirdiğimizde bu nesnelerin birbirinden ayrık olduğunu görürüz. Fakat resmedilen bakış açısı ise sabittir. Böyle bir görsel düzenlemede hangi nesnenin daha önde, hangi nesnenin ise daha arkada olduğu bilgisini, nesnelerin resimde bıraktığı lekelerin konturlarından alırız. Şekil

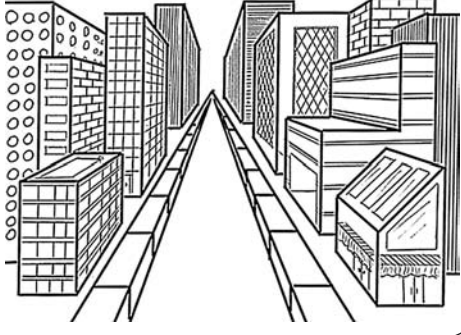
6.14.'de kare, üçgen ve daire iç içe konumlandırılmıştır. Dairenin şeklindeki herhangi bir kesilme yoktur ve konturları kesintisiz olarak yer alır. Bu bilgi, bize dairenin en önde olduğu izlenimini verir. Karenin konturları ise daire tarafından kesintiye uğrar, kare dairenin arkasındadır. Üçgenin konturları ise hem daire hem de kare tarafından kesilir. Böylelikle biz üçgeni hem dairenin hem de karenin arkasında olduğu izlenimini ediniriz.

Şekil 6.14*Kesişen konturlar.*

Çizgisel Perspektif

Şekil 6.15

Çizgisel perspektif.

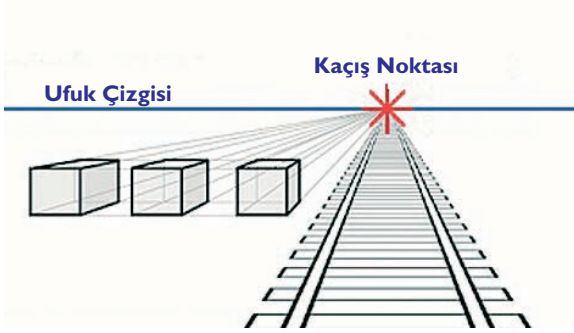


Çizgisel perspektif, ikiboyutlu yüzeylerde üçüncü boyut izlenimi oluşturmada yararlanılan temel yaklaşımlardan biridir. Nesnelerin üçboyutlu görünüşleri, kağıt, fotoğraf, film ve ekran gibi yüzeylere ikiboyuta indirgenerek, üçboyutlu izdüşümlerinin aktarılmasıdır. Nesnenin kişiye göre pozisyonu, uzaklığı ve açısı gibi diğer etkenlere göre değişim gösterir. Ufuk çizgisi, görüş noktası ve kaçış noktası çizgisel perspektifin temel öğeleridir.

Ufuk çizgisi, göz hizasını belirleyen yatay çizgidir ve görenin yerden yükseliğine göre değişim gösterir. Görme noktası, bakış noktasıdır. Nesneye hangi açıdan ve nereden bakıldığı ile ilgilidir. Genellikle ufuk çizgisinin üzerinde ve tam karşısındadır. Kaçış noktası ise, ufuk çizgisinin üzerinde gözden sonsuza doğru uzaklaşan çizgilerin birleşim noktasıdır. Perspektif çizimlerinde bir, iki ve üç kaçış noktalı uygulamaları görmek mümkündür. Örneğin Şekil 6.17.'da yer alan iki kaçış noktalı uygulamada, göz seviyesinin kaşısında bulunan ufuk çizgisinde birbirinden bağımsız iki kaçış noktası vardır. Her kaçış noktası nesnenin bir yönündeki yüzeyle ilişkilendirilir ve o yüzeye ait perspektif bilgisini verir. Kaçış noktasına yaklaştıkça, yüzeylerin kapladığı alan küçülür.

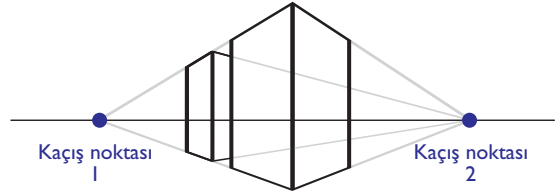
Şekil 6.16

Ufuk çizgisi ve kaçış noktası.



Şekil 6.17

İki kaçış noktalı uygulama.



Atmosferik (aerial) Perspektif

Çevremizde yer alan nesneler ve bu nesnelere ait bilgiler kimi durumlarda sadece geometrik bilgilerle tanımlanamaz. Bazı durumlarda nesnelerle olan ilişkimiz, atmosferde oluşan sis, bulut, nem gibi meteorolojik olgulara göre de değişim gösterir. Nesneler bizden uzaklaştıkça bu tür nedenlerden dolayı bizlere daha bulanık görünürler. Örnek olarak, deniz kıyısından baktığımızda kimi zaman karşıda bulunan ada, adadaki yerleşim yerleri ve hatta otomobil ışıkları seçilebilir olarak görünürken, atmosferik koşullara göre kimi zaman adaya ait konturleri, hatta adanın

gölgesini bile görmek mümkün olmayabilir. Oysa ada orada, yerindedir. Değişen şey, farklılaşan atmosfer koşullarında bizim adayı daha net olarak göremeyecek kadar uzak oluşumuzdur. Oysa deniz kıyısında durup baktığımızda, kıyıda bulunan iskeleyi her türlü hava koşulunda görebilmemiz mümkündür, çünkü iskele bize atmosferik koşulların etki edemeyeceği kadar yakındır. İşte bu durum atmosferik perspektif olarak adlandırılır.

**Resim 6.17**

Atmosferik perspektif.

Hareket Algısı

Haraket, insanoğlunun doğasında var olan bir olgudur. İnsan bedeni diğer çoğu canlı gibi hareketli bir varlıktır ve uzamda bir noktadan bir noktaya ulaşabilme yeteneğine sahiptir. İnsanoğlunun hareket kabiliyeti sadece bedensel uzuvlarından kaynaklanmaz, aynı zamanda alet yapabilme becerisiyle birlikte ürettiği araçlarla daha hızlı hareket yeteneklerini de kazanmıştır. Bu nedenle insan algısı durağan bir algı değil, hareket içinde var olan sürekli bir algıdır. Bizler bir noktadan başka bir noktaya giderken arada geçen zamanı, nesnelere olan uzaklıklarımızı ve yaklaşmalarımızı, olası varış süremizi ve yolda geçen deneyimleri bir arada algılar ve farklı kestirimlerde bulunuruz. Bu yolculuk masadan kalkıp odanın kapısının önüne kadar da sürebilir, otomobilimize binip bir şehirden başka bir şehre varışımıza dek de sürebilir. Hareket algısında temel olarak bize yakın olan nesneleri daha bü-

**Resim 6.18**

Hareket Algısı ve hareket paralaksı.

Resim 6.19

Hareket halindeki nesneler yaklaştıkça retinada daha hızlı yer değiştirirler.

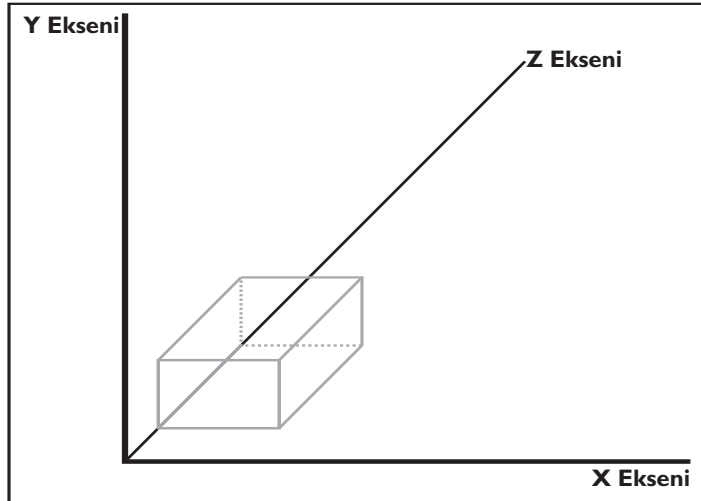


yük, uzak olan nesneleri ise daha küçük görmemizdir. Daha sonra ise, hareketin hızına bağlı olarak algı sürecimizde değişimler yaşanır. Belirli bir hızı aştıktan sonra bize yakın olan nesneleri net olarak görmemiz zorlaşır. Nesneler bizim görebileceğimiz alanda çok kısa süreli kaldıkları için, gözün bu nesneleri duyumsayacak zamanı olmaz. Örnek olarak tren yolculuklarında, tren hızla giderken tren yoluna yakın olan nesneleri görmemiz mümkün olmaz, ancak tren yolundan uzak olan nesneleri izleyebiliriz. Tren yoluna yakın ağaçlar, evler ve diğer nesneler hızla geçip giderler. Hatta kimi zaman izlenimcilerin tablolarına benzeyen flu görüntülerle karşı karşıya kalırız. Hareket paralaksı olarak da adlandırılan bu durum, nesneler hareketsizken bizlerin hareketiyle oluşabileceği gibi, nesnelerin de hareketli olduğu durumlarda daha da belirgin bir hâl alır. Hareket hâlinde yakın olan nesneler uzak olan nesnelere göre daha hızlı uzaklaşırlar ve retinada daha hızlı yer değiştirirler. Örneğin yine trende hareket ederken karşı yönden gelen trenin camdaki görüntüsü tamamen fludur. Ancak her iki trenin de yavaşlaması ve durmasıyla trendekiler birbirlerini görebilir duruma geçer.

Z Ekseninin Oluşturulması

Şekil 6.18

Z eksen.



Görsel düzenlemelerde Z eksen kavramı geometrinin temellerine dayanır. Geometrideki X ve Y eksenleri, görsel düzenlemelerin oluşturulmasında ya da çözümlenmesinde de aynı şekilde kullanılabilir. X eksen görüntüdeki yatay düzlemi, Y eksen ise dikey düzlemi ifade eder. Z eksen ise, X ve Y eksenlerinin birleşimini eşit açıyla kesen diyagonal eksendir.

Z eksen ise temel perspektif kuramının temelini oluşturur ve derinliği belirten eksendir. Z eksen üzerine yerleştirilen nesneler bir derinlik algısı yaratır. Bu nedenle, görselleştirme sürecinde lekelerin bir Z eksen oluşturacak şekilde yerleştirilmesi, görsel kompozisyonu üçboyutlu bir algı sürecine daha da yaklaştıracaktır. Görüntüdeki diyagonal yapılanma gören gözün nesneler arasındaki uzaklık ve yakınlık ilişkisini kurmasına yardımcı olur. Fotoğrafta görünen otomobil ile netsiz görünen yol, yolun ilerisindeki ağaçlar ve en uçta görünen yamaç arasında ilişki, resmedilen ikiboyutlu yüzeyi üçboyutlu olarak algılanmasına yardımcı olur.

Resim 6.20

Z ekseninin oluşturulması.



Özet



Görsel estetik bir öge olarak yüzey kavramını sorgulayabilmek.

Dış dünya üzerine görsel bilgilerimiz bizim nesneler ve nesnelerin yüzeyleri ile olan ilişkimizle biçimlenir. Bir sanatçı için yüzey, iki farklı anlam taşır. İlki sanat ortamı olarak seçeceği nesnenin yüzeyi ve ikincisi ise bu sanat ortamında ortaya çıkarmayı amaçladığı kompozisyonda yer alan, resmedilen nesnelerin yüzeyleridir. Yüzey seçimi, uygulanan resmin boyutlarını, dokusunu, renk özelliklerini ve izleyicisiyle buluşma mekânlarında da belirleyici bir rol oynar. Bir sanat eserinin kullanıldığı yüzeyin özelliklerinden yeterince yararlanmasının yanında, aynı zamanda bu yüzeyin imkânsızlıklarını da aşması gerekir.



Görsel düzenlemelerde kompozisyon bilgisi ve denge kavramlarının önemini açıklayabilmek.

Günlük yaşamımızda çevremizdeki dünya ile olan ilişkilerimizi kurarken, bizi çevreleyen nesnelerle olan ilişkilerimiz diğer nesnelerin yardımıyla kurarız ya da farklı nesneler arasındaki ilişkilerden yararlanırız. Büyük-küçük, uzun-kısa, dar-geniş gibi kavramlar nesneleri algılama sürecinde sıkça kullandığımız karşılaştırmalardır. Bu noktada durağan ya da hareketli alanlarda oluşan görüntülerde oluşan denge öne çıkar. Çünkü denge kavram olarak, kinetik enerjinin potansiyel enerjiye dönüştüğü noktada gerçekleşir. Görsel denge oluşumları genel olarak üç farklı grupta toplanabilir: Durağan Denge, Nötr Denge ve Devingen Denge.



Görsel düzenlemelerde üçüncü boyut oluşturma'nın önemini ve yöntemlerini ifade edebilmek.

Yüzey kavramı temelde ikiboyutlu bir ortamdır ve bir yüzey üzerinde üretilen sanat eserlerinin en büyük sorunu ikiboyutlu bir ortamda üçüncü boyutu oluşturmak adına gerçekleşir. Resmetme tekniğinde ışık-gölge ilişkisi yaratmak üçboyutlu görüntü oluşturmada sıkça kullanılan bir tekniktir. Temeli Chiaroscuro (aydınlık-karanlık) uygulamalarına dayanır. Resim sanat tarihinde önemli bir yer tutan çizgisel üslup ve gölgesel üslup ayrımları, ışığın üçüncü boyut oluşturmadaki yöntemlerini açıklar. Çizgisel üslup çizgileri, gölgesel üslup ise kitleleri görür. Gölgesel üslubu çizgisel üsluptan ayıran en önemli öge konturlarda ortaya çıkar. Ayrıca ışık dışında şekil-zemin ilişkisinin oluşturulması, büyüklük-küçüklük ve uzaklık yakınlık karşılaştırmaları, Z ekseninin oluşturulması gibi uygulamalar, üçüncü boyut izlenimini güçlendirecek yöntemler olarak bilinir.

Kendimizi Sınayalım

1. Eserlerinin çoğunu insan gözünün algı yanılsamaları üzerine kuran ve optik yanılsamalarla perspektik algısıyla oynayan ressam aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Escher
 - b. Van Gogh
 - c. Rembrandt
 - d. Michelangelo
 - e. Caravaggio
2. Sanat eserlerinin yeniden üretimi sürecini sorgulayan ve biriciklik ile aura kavramlarının önemini vurgulayan estetik kuramcısı aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Herbert Zettl
 - b. Walter Benjamin
 - c. Wassily Kandinsky
 - d. Max Wertheimer
 - e. Escher
3. Resimlerinde altın ve gümüş işlemleri kullanan ve Adele Bloch-Bauer Portresi ile en pahalı resmin sahibi olarak bilinen Viyenalı ressam aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Klimt
 - b. Kandinsky
 - c. Escher
 - d. Klee
 - e. Michelangelo
4. Film nasıl bir yüzeyde görüntü üretir?
 - a. Film pelikülü üzerinde
 - b. Film ekranı üzerinde
 - c. Film pikseli üzerinde
 - d. Video pikseli üzerinde
 - e. Video ekranı üzerinde
5. Denge ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?
 - a. Denge, durağanlık ve devingenlik arasındaki görsel eşitliktir.
 - b. Denge, tam anlamıyla durağanlıktır.
 - c. Denge, tam anlamıyla devingenliktir.
 - d. Denge, video yüzeyinde durağanlık, film yüzeyinde ise devingenliktir.
 - e. Denge, film yüzeyinde durağanlık, video yüzeyinde ise devingenliktir.
6. Nesneleri üçboyutlu olarak görmemizi sağlayan iki gözle görme durumuna tıp dilinde ne ad verilir?
 - a. Binoküler görme
 - b. Monoküler görme
 - c. Binoküler denge
 - d. Monoküler denge
 - e. Devingen denge
7. Aşağıdaki ressamlardan hangisi resimde çizgisel üslubun öncülerindendir?
 - a. Albrecht Dürer
 - b. Caravaggio
 - c. Rembrandt
 - d. Renoir
 - e. Wölfflin
8. Atmosferdeki hava koşullarına göre uzaktaki nesnelerin yakındakilere göre daha “flu” görünmesi aşağıdaki kavramlardan hangisi ile açıklanır?
 - a. Atmosferik Perspektif
 - b. Çizgisel Perspektif
 - c. Ufuk Çizgisi
 - d. Kaçış Noktası
 - e. Bakış Açısı
9. Sağ ve sol gözün duyum farklılıklarından ortaya çıkan derinlik algısını, ikiboyutlu bir yüzey olan fotoğraf kartında oluşturmayı amaçlayan fotoğraf tekniğine ne ad verilir?
 - a. Stereoskop
 - b. İğne Deliği Fotoğraf Makinesi
 - c. Camera Obscura
 - d. Camera Lucida
 - e. Refleks Fotoğraf Makinesi
10. İkiboyutlu yüzeylerde oluşturulan görsel düzenlemelerde z ekseni neyi ifade eder?
 - a. Görsel düzenlemelerde yatay ekseni
 - b. Görsel düzenlemelerde dikey ekseni
 - c. Görsel düzenlemelerdeki dairesel ekseni
 - d. Görsel düzenlemelerde çizgisel ekseni
 - e. Görsel düzenlemelerde derinlik oluşturan diyagonal ekseni

Yaşamın İçinden



AY YANILSAMASI

(Niçin Ay Ufukta Daha Büyük?)

Bulutsuz gecelerde -hele ki bir de şehrin ışıklarından yoksun sakın bir kasabadaysanız- gecenin ilerleyen vakitlerinde elinizde bir fincan çay, gökyüzünde parıltıyan dolunayı seyretmenin keyfi bir başka olur. Samanyolu, yıldızlar, dolunay derken kaybolur gidersiziz gökyüzünde. Takımyıldızları içinizden geçirir, adlandırmaya çalışırsınız baktığınız yıldız kümelerini. Yazı geride bıraktığımız şu günlerde, eminim içimizde bu şölenin keyfine doya doya varmışlarımız, belki de iç geçirip sıcağı yaz günlerini ananlarımız çoktur.

Peki, hiç fark ettiniz mi, kimi zaman, ay ufuk çizgisine yaklaştığında daha büyük görünür gözlerimize, tıpkı kocaman bir ışık topu gibi. Sanki gökyüzünde asılı durduğu gecelerden çok daha farklı gibidir, çok daha büyük. Gözlerimizi aldatan bu görüntünün sebeplerine dair bugüne dek pek çok kuram atıldı ortaya. Bilim insanları yıllarca ayın bizlere oynadığı bu oyunun gizlerini çözmeye çalıştı. Ve bugün, bu alanda biriken bilgi dağarcığımız öyle gösteriyor ki, ayın bu “büyük” gizeminin ardında yatan bizlere oynadığı bir oyun değil, aslında basit bir algı denklemi.

Ay, gökyüzünde asılıyken gözlerimize daha küçük görünüyorken ufuk çizgisine yaklaştıkça daha büyük görünmeye başlıyor.

Her ne kadar ay yanılmasına dair söylenenler dallanıp budaklansa da, ne yazık ki bugün genel geçer kabul gören tek bir açıklamadan bahsedemiyoruz. Ancak yanlışlanmış kuramları bir kenara koyduğumuzda halen ayakta sağlam durmayı başarabilen ender bir açıklama bulunuyor. Bu açıklamaya geçmeden önce, psikoloji alanında “yasa” olmayı başarabilmiş nadir kuramlardan birinin üzerinden tekrar geçerek hatırlamakta fayda var: “Emmert’ın Uzaklık Yasası”

Emmert’ın Nesne Büyüklüğü Yasası: Uzaklık algısı, deneysel psikologların ilgi alanına giren en önemli olgulardan biri kuşkusuz. Sağlıklı bir insanın görüş mesafesinin hiç de küçümsenmeyecek bir alanı kapsadığını düşünecek olursak, görüş alanımız içindeki nesnelerin gerek birbirleriyle gerekse durduğumuz noktayla olan uzaklık bağıntılarını çıkarsamak evrimsel açıdan bizlere büyük avantaj sağlayarak, hayatta kalma olasılığımızı artırıyor. Uzaklık algısı, nesne büyüklüğü algısı ile de yakın ilişki içerisinde. Örneğin, uzaktaki nesneleri küçük, yakındakileri daha büyük görüyoruz. Uzaklaşan

nesneler giderek küçülürken, yaklaşanlar giderek büyüyor. İşte, Emmert’ın Yasası da tam bu noktada devreye giriyor. Bir formülle açıklamamız gerekirse:

İki resmi karşılaştırdığımızda ikincisinin gözümüze daha “garip” geldiğini görüyoruz. Çünkü dünya bilgimiz bizlere uzaklaşan cisimlerin küçülüp, yaklaşan cisimlerin büyüdüğünü dikte ediyor. İkinci resim ise bu bilgiye ters düşüyor.

Emmert’ın Yasası’na göz attığımızda, yabancı olabileceğimiz bir değişkenle daha karşılaşırız: “Görsel Açı”. Peki, görsel açı nedir?

Görsel Açı: Görsel açı için retinamıza düşen görüntünün büyüklüğü de diyebiliriz aslında. Öyleyse, cismin retinamıza düştüğünde oluşturduğu açı küçüldükçe cismin de küçüleceğini varsayabiliriz, tıpkı Eski Yunan düşünürlerinden Euclid’in da belirttiği gibi. Ancak tam bu noktada büyük bir yanlışlıkla karşılaşabiliyoruz. Çünkü küçük bir cisim gözümüze daha yakınsa uzaktaki büyük bir cisimle eşit açı yaratabiliyor. Bu durumda, her ne kadar büyüklük algısındaki önemi yadsınamasa da görüş açısı, nesnelerin büyüklüğüyle ilgili olarak bizlere çok da sağlam yanıtlar veremeyebiliyor. Çünkü işin içine farklı uzaklıklar girdiğinde bizleri yanıltabiliyor.

Her iki şekilde de nesnelerin retina üzerine düşen görüntülerinin oluşturduğu açı aynı. Bu durumun sağlanabilmesi için yakındaki nesnenin daha küçük, uzaktaki nesnenin ise daha büyük olması gerekiyor.

Farklı uzaklıklardaki nesnelerin büyüklüklerini saptama konusunda salt görsel açıya güvenemeyeceğimizi gördük. Öyleyse, aradaki uzaklığı da göz önünde bulundurmanız gerekiyor. Tıpkı, Emmert’ın bahsettiği gibi. Emmert Yasası, bir nesnenin algılanan büyüklüğünün görsel açı ile uzaklığın çarpımından elde edilebilecek bir fonksiyon olduğunu belirtiyor. Yani gözümüze küçük bir açıyla bile düşse, eğer ki bir cisim çok uzaktaysa aradaki mesafeyi hesaba katarak onu yine de “büyük” olarak algılayabiliyoruz. Cisimlerin büyüklüklerine dair görsel tutarlılığımız da işte bu şekilde gerçekleşebiliyor.

Cisimlerin büyüklüklerine dair görsel tutarlılığı mesafeleri göz önünde bulundurarak gerçekleştiriyoruz.

Uzaklık - Derinlik İlişkisi: Herhangi bir görüntüde nesneler arası uzaklık ilişkisi ne kadar belirginse derinlik de o denli keskin ve gerçekçi oluyor. Zaten günümüzdeki 3-boyut teknolojileri de insan algısının kullandığı derinlik ipuçlarını simüle ederek geliştirilmeye çalışıyor. Derinlik algısına dair kullandığımız pek çok ipucu ve sis-

tem bulunuyor. Ancak burada, kısaca ay yanılsamasında oldukça büyük önem kazanan “piktoral” (resimsel) ipuçlarından bahsedeceğiz. Öncelikle isminin nereden geldiğine bakalım. Bu ipuçlarına “resimsel” denmesinin nedeni tıpkı resim, fotoğraf gibi hareketsiz 2 boyutlu görüntülerde bile derinliği algılamamıza yardımcı olan tek ipuçları olmaları. Piktoral ipuçları gölgelendirmeler, perspektif, birbirini kapatan şekiller olabilir. Aşağıdaki tabloya beraber göz atalım:

Bu tabloda, yollardaki taşların giderek küçülmesiyle desteklenen perspektif, daha öndeki nesnelerin altlarındaki nesneleri kapatışı, arkada kalan kısımların daha “koyu” resmedilişi piktoral ipuçlarını oluşturuyor. Tüm bu ipuçları, bizlere uzaklık ve derinlik konusunda bilgi veriyor. Ay Yanılsaması: Yukarıda anlattığımız bilgiler doğrultusunda esas konu başlığımıza, ay yanılsamasına geri dönüyoruz. Sorumuz şu: “Niçin ay gökyüzünde küçük görünüyorken ufuk çizgisine yaklaştıkça daha büyük görünmeye başlıyor?” Ay ufuk çizgisine yaklaştıkça yeryüzünde uzaklık algısını destekleyecek ipuçlarıyla aynı karede yer almaya başlıyor. Ağaçlar, çimenler, evler, dereler ve bu nesnelerin bir perspektif içinde sıralanışları, görsel algımıza, uzaklık ve derinlik konusunda pek çok ipucu sunuyor. Dolayısıyla, her ne kadar ayın dünyaya olan mesafesinin sürekli olarak aynı kaldığını bilsek de, yanılsamaya düşerek onla aramızdaki mesafeyi daha uzak algılıyoruz. Oysa ay gökyüzünde asılı durumdayken bize uzaklık konusunda ipucu verecek hiçbir görsel eleman bulunmuyor, boşluğa bakıyoruz. Dolayısıyla bilinç dışı olarak, ayı kendimize daha yakınmış gibi algılıyoruz. “Eğer ki ayı kendimize daha yakın algılıyorsak onu daha büyük görmeliyiz” diye yorumlayabilirsiniz. Ancak bu noktada da Emmert’ın Yasasını uygulamaya koyuyoruz:

Bizim durumumuzda, ayın gözümüze geliş açısı sabit. Çünkü ayın büyüklüğü, gökyüzünde asılı da olsa, ufuk çizgisine de yaklaştıkça sabit. Uzaklık algıları ise farklı. Ufuk çizgisine yaklaştıkça, ay daha uzak algılanıyor. Ay, piktoral ipuçlarından dolayısıyla ufuk çizgisine yaklaştıkça daha uzakta, gökyüzünde asılıyken ise bu ipuçlarının yoksunluğundan dolayı daha yakında algılanıyor. Dolayısıyla da, ayın algılanan büyüklüğü, ufuk çizgisine yaklaştıkça artıyor. Daha yakın algılanan gökyüzünde asılı ay ise daha küçük algılanıyor.

Kaynak: <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/sitetur.html>

Okuma Parçası

Sabit İz, Donuk İmge

...

On dokuzuncu yüzyılın ortalarında optik teknolojisi ve ışığa duyarlı kimyasal maddelerde elde edilen gelişmeler, nörologlarla psikologların görsel imgeyi retinadan görsel belleğe, oradan da beynin derinliklerine kadar izlemelerine olanak tanımış, aynı zamanda da bellek imgesinin değişebilirlik özelliğini kaybettiğini kabul etmelerini sağlamıştı. Camera Obscura’nın anlatıcısı Hildebrand’ın zihne düşen gölge ve hayaletlerin rötuşlanması ve renklendirilmesiyle ilgili olarak kullandığı metafora benzeyen metaforlar sadece camera obscura için geçerlidir; fotoğraf ise bir bellek metaforu olarak hatıralarımızı gerçeğin tam ve kalıcı kopyaları olarak tanımlamıştır. Gelgelelim fotoğraf metaforu aynı zamanda son derece çekici özelliklere de sahipti. Fotoğraflar resim ya da çizgilerden farklı olarak yarı otomatik işlemlerin bir ürünüydü: bir kere hazırlandıktan sonra fotoğraf makinesi hiç müdahale etmeden manzaranın, nü’nün, natürlüğün kendi kendini kaydetmesine izin veriyordu. Optik uyarıcı, mercek ile levha, giriş yeri ile iz arasında kendi yolunu kendi buluyordu. Camera obscura’da her imge bir öncekini silerken, fotoğraf makinesinde bir iz görsel kopyadan farklı bir biçimde, bir şifre biçiminde korunuyordu. Bu iz ancak levha banyo işleminden geçirildikten sonra görsel imge haline geliyordu tekrar. Fotoğraf levhası üzerinde depolanan imge, Aristoteles’in sözünü ettiği eikon’ların izleri gibi “saklı, etkisiz, gözlerden ırak” gizli bir iz olarak kalıyordu. Nörologlarla psikologların bunu sayanılmaz derecede cazip bir analogi, beyni kopyalardan ziyade deneyimin gizli izlenimlerini koruyan bir alete dönüştürülmeye mükemmel derecede uygun bir analogi olarak görülmesinde şaşılacak bir durum yok. Bu imgelerin artık sabit hale gelmesi ve deneyimin değişebilirliğinin hareketsiz bir nöronal ize dönüşmesi kaçınılmaz bir sonuç olarak kabul edilmekteydi.

Bellek imgeleri ancak yirminci yüzyılın başlarında tekrar hareketlenecekti. Bunu hangi tekniğin başardığını tahmin edersiniz.

Henri Bergson, uygun adım yürüyen askerlerin hareketlerini kaydetmeye yönelik etkili işlemlerden birinin şu olduğunu belirtir:

“...geçen alayın arka arkaya fotoğraflarını çekmek ve bu fotoğrafları birbiri ardına bızla perdeye yansıtmak. Sinematograf işte bunu yapıyor. Her biri alayı sabit bir balde temsil eden fotoğraflarla uygun adım yürüyen

alayın hareketlerini yeniden oluşturuyor. Doğru, sadece fotoğraflara kalsaydık, ne kadar bakarsak bakalım onları asla canlı göremezdik; hareketsizliğin yanına hareketsizlik koysaydık asla hareket elde edemezdik, sonsuz sayıda olsalar bile. Resimlerin canlanması için başka bir yerde hareket olması lazım. Burada gerçekten de hareket var, aygıtın içinde. Sinematograf-ta film dönüp de sabnenin farklı fotoğrafları birbiri ardına görününce sabnedeki aktörlerin biri hareketliliğini yeniden kazanır; tavırların hepsi filmin görünmez hareketi içinde art arda sıralanır. Sinematografin mahareti bu işte, bilgimizin de”

Lumiere kardeşlerin icadı nihayet imgeleri kaydetmekle kalmayıp bunların hareket etmesine de izin veren bir belge metafor sağlamıştı. Sonuçta insan belleği de sinematograf gibi hareket ve sabitliğin bir bileşimi, camera ile fotoğrafın sihirli bir evliliği değil midir ki?

Bu makalenin devamı ve buna benzer diğer makaleler için:

Kaynak: Draaisma, Douwe. (2007). **Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi.** Çev: Gürol Koza. İstanbul: Metis Yayınları.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|---|
| 1. a | Yanıtınız yanlış ise, “Yüzey” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. b | Yanıtınız yanlış ise, “Yüzey” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. a | Yanıtınız yanlış ise, “Yüzey” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. a | Yanıtınız yanlış ise, “Yüzey” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. a | Yanıtınız yanlış ise, “Kompozisyon ve Denge” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. a | Yanıtınız yanlış ise, “Üçüncü Boyut Oluşturma” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. a | Yanıtınız yanlış ise, “Üçüncü Boyut Oluşturma” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. a | Yanıtınız yanlış ise, “Üçüncü Boyut Oluşturma” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. a | Yanıtınız yanlış ise, “Üçüncü Boyut Oluşturma” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. e | Yanıtınız yanlış ise, “Üçüncü Boyut Oluşturma” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Yaralanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Arbib, M.A. ve Hanson, A.R. eds. (1987). **Vision, Brain and Cooperative Computation**. Cambridge MA: MIT Press.
- Arnheim, Rudolf. (2004). **Art and Visual Perception: A Psychology of The Creative Eye**. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, Rudolf. (2007). **Görsel Düşünme**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, Walter. (1992). **Pasajlar**. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Cücenoglu, Doğan. (1999). **İnsan ve Davranışı: Psikolojinin Temel Kavramları**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Farago, France. (2006). **Sanat**. Çev: Özcan Doğan, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kılıç, Levend. (2003). **Görüntü Estetiği**. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2005). **Algılanan Dünya**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2006). **Algının Önceliği**. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1996). **Göz ve Tin**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Read, Herbert. (1974). **Sanatın Anlamı**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Schirato, Tony ve Jen Webb. (2004). **Understanding the Visual**. London: Sage Publications.
- Seylan, Ali. (2005). **Temel Tasarım**. Ankara: Dağdelen Kitap.
- Wölfflin, Heinrich. (1995). **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Zettl, Herbert. (1999). **Sight, Sound and Motion: Applied Media Aesthetics**. Belmont CA: Wadsworth Publishing.

7

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Görüntü boyutunu, kamera ve görüntü olgularıyla açıklayabilecek,
- Görselleştirme süreci içinde yer alan öğeleri sıralayabilecek,
- Bir iletişim aracı olarak kameranın kullanım kurallarını ve işlevlerini belirleyebilecek,
- Görüntünün işlevlerini açıklayabilecek,
- Görüntüleme süreci içinde yer alan öğeleri sıralayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Görselleştirme
- Görüntüleme
- Görüş Alanı
- Çevrinme
- Kamera Açısı
- Zoom
- Göz Seviyesi
- Kesme
- Üst Aç
- Kararma-Açılma
- Alt Aç
- Zincirleme
- Kurgu

İçerik Haritası

Görsel Estetik



Görüntü
Boyutu

- Giriş
- Görselleştirme
- Görüntüleme

Görüntü Boyutu

GİRİŞ



Görüntü boyutunu, kamera ve görüntü olgularıyla açıklayabilmek.

Kamera ile kaydedilmiş çeşitli görüntüleri düşünün: Yeşillikler içinde bir dağ, bir vadinin ortasında uzayıp giden bir yol ve yeşillikler arasında ilerleyen bir kaplumbağa. İlk bakışta bu görüntülerin neyi anlattığı çok açıktır: Dağ, yol ve kaplumbağa; çünkü görüntünün konusunu bu nesneler oluşturur. Görüntüler farklı kişilerce izlendiğinde, durumun biraz farklı olduğu görülür. Farklı olan şey şudur: Yeşillikler içindeki dağ görüntüsüne bakan bir kişi çocukluğunda yaşadığı ortamı hatırlarken, bir başkası geçmişte yaşadığı bir orman yangınına hatırlayabilir. Bu konu yol ve kaplumbağa görüntüleri için de aynıdır.

Kamerayla kaydedilen en basit bir görüntü bile birden çok anlam içerir. Görüntünün nesnesi belli bir konuya yönelmiş olabilir, ancak birden çok anlamı içerir.



DİKKAT

Kamerayla bir olay ya da durumu kaydeden kişi, bir yönüyle de görüntü yoluyla iletişim kurmaya yönelen kişidir. Bu iletişim, kamera yoluyla gerçekleşir. Kameramanın ürettiği görüntüler **çekim** olarak adlandırılan ve bir yapıyı oluşturan temel öğedir. En basit anlamıyla bir televizyon yapıyla ilgili olarak şöyle bir süreci düşünebiliriz: Yapımın yaratıcı kişisi yönetmendir. Yönetmen hazırladığı senaryoya göre kameraman aracılığıyla yapıyı görsel olarak kaydeder. Bir yapıyı ilk senaryo olarak kağıda yapar. Senaryo yazılı bir metindir. Senaryodaki yazıların yapıya dönüşebilmesi için kamera yoluyla çekilmesi gerekir.

Kamerayla bir senaryonun, belgeselin, haber programının çekilmesi demek, ilgili konunun görüntüyle anlatılması demektir. Şimdi yeniden ilk cümlelerimize dönelim. Metin olarak yeşillikler içinde bir dağ senaryoda yazılmıştır. Kamera bu dağ nasıl çekmeli ki senaryodaki anlatımı ifade edebilsin. Bir dağın sayısız şekilde çekmek mümkündür. Bu noktada uygulanması gereken belli kurallar var mıdır? Yoksa kamera yoluyla görüntü kaydedilir ve sonradan bunun üzerinde işlemler mi yapmak gerekir?

Çekim: Kameranın bir kez çalıştırılıp durmasıyla elde edilen yapının en küçük parçası.

DİKKAT



Bir yapım, herhangi bir konu hatta en basit şekliyle kamerayla kaydedilen bir durumla ilgili iki temel süreç söz konusudur. Bunlar;

- . Görselleştirme**
- . Görüntülemedir.**

Görüntü Boyutu: Ekranın ikiboyutlu ekranı içinde görsel öğeleri kullanarak yaratılan boyut.

Görselleştirme zihinsel bir süreçtir, görüntüleme ile çekim ve çekim sonrası işlemleri içerir. Bu anlamda belirleyici olan ise kamera yani kamerayla görüntüleri kaydetmek ve bu kaydetme sürecinde dikkat edilmesi gereken temel öğelerdir. Bütün bu süreç yani düşünceden başlayarak ekranda bir yapımın oluşturulması; ekranın ikiboyutlu yüzeyinde kameranın olanaklarını kullanarak yeni bir boyut yaratılır, boş olan ekran kameranın verdiği görüntülerle yeni bir duruma dönüşür işte kamera yoluyla ekranda yaratılan bu olguya **görüntü boyutu** diyoruz. Şimdi görüntü boyutu oluşturma sürecindeki iki temel olguyu görselleştirme ve görüntülemeyi detaylarıyla ele alalım.

GÖRSELLEŞTİRME



Görselleştirme süreci içinde yer alan öğeleri sıralayabilmek.

Kamerayı eline alan kişi ya da kameramanı çekim için yönlendiren yönetmen, çekim eylemine başlamadan ne yapacağını zihninde düşünür. Bu zihinsel süreç ne kadar detaylı ve amacına uygun ise eylem aşaması bir o kadar doğru ve istenilene uygun olur. Zihinsel süreç denildiğinde anlaşılması gereken şey şudur: Mimarın bir binayı tasarlarken; yapı teknolojisini, statik hesapları, coğrafi şartları, demiri, betonu vb. birçok öğeyi bilmesi gerekir. Eğer bunları bilmeden bir tasarım yapar ise tabii ki sonuç başarısız olur. Ulaşılabilecek amaçla ilgili teknik süreç tasarım yani zihinsel süreç için, kaçınılmazdır. Başarılı tasarımcıların konularıyla ilgili teknik süreçleri çok iyi bildikleri görülür.

Bir video yapımındaki yaratıcı kişi, yönetmendir. Sözü ettiğimiz süreçleri de yönetmen üzerinden ele almak gerekir. Yönetmen ekranda görüntü oluştururken yani görüntü boyutu yaratırken, konuyu kendi **görselleştirme** sürecinden geçirir.

Görselleştirme zihinsel bir süreç olduğundan oldukça güç bir iştir. Herhangi bir konuyu yönetmenin amacına uygun olarak ekran için görselleştirmesinin, eski deneyimiyle tahayyül etmesinin milyonlarca seçeneği vardır. Zihin gözüyle yapılan bu tahayyül ekranda nasıl görülecek? Küçük parçaların bütün içindeki yeri ne olacak? Konuyu tam olarak nereden görmek gerekir? Anlatılmak istenen özellikler vurgulanabiliyor mu? Bunlara benzer daha birçok soruya karşılık bulmak gerekir. Yönetmen, görselleştirmeyle iletisini daha teknik bir deyişle senaryoyu, kendine göre açıklamaya, güçlendirmeye ve yorumlamaya çalışır. Nesneyi farklı kamera açıları, farklı kamera konumlandırması, farklı çekim ölçeği ve daha birçok farklı öğeyle ekrana getirirler.

Görüldüğü gibi görselleştirme denildiğinde elle tutulabilecek bir şeyden söz edilmiyor. Bir yapımda yer alacak öğelerin önceden zihinsel olarak tasarlanmasından söz ediliyor. Bu anlamda belirleyici öğe nedir? Belirleyici olan şey, görsel yapıyı ortaya çıkartan olgudur. Bunu sağlayan da kameradır. Görüntüyü kamera sağlar. Demek ki kameranın teknik süreci önemlidir. Yani kamera teknik olarak doğru görüntü üretmelidir. Kameranın ürettiği görüntü istenilen amaca uygun olmalıdır. Bütün bu işleri kim yapar? Bu kişi kameramandır. Demek ki görselleştirme sürecinde, kamera ve kameraman da belirleyici bir öğedir.

Görselleştirme: Yapımı bütün olarak değil en küçük parçaları hâlinde, çekimler olarak ya da ayırım (sekans) içinde çekimler olarak zihinde görebilme yeteneğidir.

Yazarın kalemi, ressamın fırçası gibi yönetmenin de kamerası vardır. Kamera; kalem ve fırça gibi bir iletişim aracı olarak düşünülmelidir. Kamerayı kullanan ya da yönlendiren kişinin neyi nasıl istediğine bağlı olarak kamera görüntü üretir.



DİKKAT

Kamerayla Anlatım



Bir iletişim aracı olarak kameranın kullanım kurallarını ve işlevlerini belirleyebilmek.

Kamera bir iletişim aracı olarak çeşitli iletişim kurallarını ve işlevlerini gerçekleştirir. Daha genel bir deyişle, kamera konuya bakar, konunun içine girer ve konuyu yeniden yaratır (Şekil 7.1).

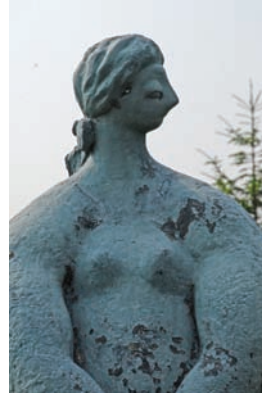
- **Kameranın konuya bakması**, konuyu mümkün olan en açık şekilde kamerayla anlatmaktır. Bu kullanım biçiminde kamera bir iletişim aracı olarak sadece iletme işlevini görmektedir. Kameranın bakış açısının değişmesi sadece olaya bakış açısını değiştirir, konuya yeni bir anlam katmaz. Örneğin, müzedeki bir heykeli tanıtmaya amacıyla yapılan çekimde, amaç mümkün olduğu kadar gerçeğe uygun olarak heykeli göstermektir.
- **Kameranın konu içine girmesi**, kameranın özenli bir şekilde konunun belirli bir parçasına bakmasıdır. Konuyu normal gözle görülemeyen bir açıdan görmedir. Bir önceki örneğe dönersek, kameranın heykelin insan gözüyle görülemeyen bir parçasını, yüzdeki bir detayı göstermesidir. Kameranın bu kullanılış biçiminde konuya var olan gerçeğin dışında yeni bir şey eklenmez. Kamera detayına girerek kendi bakış açısıyla konuyu ekrana getirir.
- **Konuyu yeniden yaratmak**, kameranın gerçek konuyu bir ham malzeme olarak kullanarak yeni bir nesne yaratmasıdır. Müzedeki heykel örneğine dönelim; kamera heykelin yakın çekim ellerini çerçeveler. Yakın çekimdeki bu detay görüntü aydınlatma, netlik, özel efektler vb. etkilerle gerçeğinden bambaşka şekilde ekrana yansır. Konunun yeniden yaratılmasına, kameranın görüntü oluşturma sürecinde elektronik enerjiyi yönlendirerek de ulaşmak mümkündür. Kameranın yansıttığı nesne sadece ekran içindir. Başka bir ortam için değildir. Nesnenin ekranda görüntüsü oluşurken bazen kameranın doğrudan etkisi fazla olmayabilir. Kameranın ekrana ilettiği görüntü, videonun teknolojesi

Resim 7.1.a



Kameranın Konuya Bakması. Kamera konuya bakar, amaç gerçeğe uygun olarak konuyu göstermektir.

Resim 7.1.b



Kameranın Konu İçine Girmesi. Kamera konunun içine girer, konunun belli bir bölümünü, bir detayını gösterir.

Resim 7.1.c



Konuyu Yeniden Yaratmak. Kamera konuyu yeniden yaratır, kamera gerçek konuyu ham bir malzeme olarak kullanıp yeni bir durum ortaya çıkartır.

Elektronik Enerji: Videoda görüntüyü oluşturan iç ışığı yani ekrandaki ışıklı noktaları yönlendirerek ortaya çıkan görsel anlatımın hissettirdiği enerji.

nedeniyle ekranın iç ışığı yani ekranın **elektronik enerjisi** tarafından yeniden düzenlenebilir. Böylece ekranda ortaya çıkan görüntü kameranın gördüğünden çok farklı olabilir. Bu da video teknolojisinin sağladığı bir olanaktır.

Kamera hangi biçimde kullanılırsa kullanılsın, ortak olan bir nokta vardır. Bu ortak nokta kameranın bakmasıdır. Görselleştirme süreci içinde düşünüldüğünde kameranın neye bakması; kameranın nasıl bakması ve nereden bakması sorularının karşılıklarıdır. Bu konu, kuramsal bir tartışmadır ve üslup sorunuyla ilgilidir. Kuramsal tartışmalara girmeden görselleştirme sürecini anlama kaygısıyla, genel doğrular ışığında bu soruları şu şekilde düzenlemek mümkündür:

- Konu çerçeve içindeki ne kadar alan kaplamalıdır?
- Kamera konuya nasıl bir bakış açısı ile bakmalıdır?
- Kamera konuya göre nerede konumlandırılmalıdır?

Ekrandaki yapımın en küçük parçası çekimdir. Yapımın bütün devinimini bu küçük görüntü parçalarının birlikteliği oluşturur. Her bir çekimin görüntü boyutu, ekrana Görüş Alanı ve Kamera Açısı ile yansır. Görüş alanı, kameranın görüş açısının kapsadığı alandır. Görüş alanına bağlı olarak konu ekranda farklı büyüklüklerde (çekim ölçeklerinde) görülür.

Ekrandaki görüntünün büyüklüğü, çekimi yapılan nesnenin büyüklüğünün bütün ekranda olan ilişkisine bağlıdır ve ekrandaki görüntünün çekim ölçeğini belirlemektedir. Ekrandaki nesnenin büyüklüğü, nesnenin kameraya olan uzaklığı ve çekim için kullanılan objektifin odak uzaklığı tarafından belirlenir. Kamera nesneye yaklaşınca ve uzun odaklı objektif kullanıldığında ekrandaki görüntü büyür. Kamera konudan uzaklaştığında ve kısa odaklı objektif kullanıldığında ekrandaki görüntü küçülür.

Nesnelerin ekranda oluşturduğu büyüklük, programın amacına uygun olarak farklılık gösterir. Çekim ölçeği diye adlandırılan ekrandaki (görüntüdeki) nesnelerin büyüklük farkı, televizyona sinemadan uyarlanmış bir kavramdır. Çekim ölçeklerini sınıflandırırken değişik ölçütler kullanmak mümkündür. Genellikle televizyon yapımlarında insanı ölçü olarak çekim ölçekleri sınıflandırmaktadır. Ancak, insan dışındaki nesnelere uygulandığında bu sınıflandırmanın yetersizliği ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, çekim ölçeklerini nesnelerin “ekrandaki kapladığı alan” ölçütünden hareket ederek kullanılabilirliği yönünden daha geniş bir sınıflandırma sağlanabilir. Bu bakış açısından hareket ederek çekim ölçekleri şöyle sınıflandırılmaktadır:

- Genel çekim,
- Orta çekim ve
- Yakın çekim.

Genel Çekim, nesnenin (konunun) tümünün, içinde bulunduğu mekânla birlikte görüldüğü çekim ölçeğidir. Geniş bir alanı içeren konularda kullanılır. Genel çekimde, çekime konu olan nesne çevresiyle birlikte görüldüğünden ekrandaki görüntüde mekân, nesneden daha çok alanı kaplar. Genel çekimin geniş bir görüntüyü içermesi, değişken bir kavramdır. Şöyle ki, bir sunucunun masa üstünde kartondan oyuncak yapımını anlattığı programda, genel çekim tüm masa ile birlikte sunucudur. Aynı programı bir de şöyle düşünelim, sunucunun oturduğu masanın arkasında karton oyuncakların nasıl yapıldığını aşamalı olarak gösteren grafiklerin üzerine konulduğu panolar yer almakta. Programın akışı içinde sunucu masadan kalkmakta, arkadaki panoya da giderek anlatımını sürdürmekte. Bu tür bir düzenleme içinde genel çekim, masa ile birlikte arkadaki tüm grafikleri de içine alan çekim ölçeğidir. Bu durumda sadece masanın ekranda görülmesi bir genel çekim değildir.

Resim 7.2

a) Çok Genel Çekim



b) Genel Çekim



c) Genel Orta Çekim



d) Orta Çekim



e) Yakın Çekim



f) Çok Yakın Çekim

Çekim Ölçekleri. a-b) Genel çekim, konunun içinde bulunduğu bütün mekânla birlikte ekranı doldurduğu ölçek. c-d) Orta çekim, konunun sadece bir bölümünün ekranı doldurduğu ölçek. e-f) Yakın çekim, konunun küçük bir detayının bütün ekranı doldurduğu ölçek.

Genel çekimde kamera, çekimi yapılan konuya uzaktır ve geniş açılı (kısık odak uzaklıklı) objektifle bakmaktadır. Çevresindeki mekân gösterilmeden nesnenin tümünün gösterildiği (örneğin hareketli bir caddede yürüyen insanlar içinde tek bir kişinin tüm vücudunun ekranda gösterilmesi) çekim ölçeğine televizyonda “uzak çekim” adı verilmektedir. Uzak çekimde kamera, çekim yapılan konuya uzaktır ve genellikle dar açılı (uzun odak uzaklıklı) objektifle bakmaktadır.

Orta Çekim, konunun bütünü değil sadece bir parçasının ekranda görüldüğü çekim ölçeğidir. Orta çekimle, genel çekimde görülen tüm konu, içindeki bir bölüme yaklaşılır. Genel çekimde konuyu daha dar bir alanı çerçevelemektedir. Örneğin, kartondan oyuncak yapımının anlatıldığı programda, genel çekim; sunucu, masa ve fondaki grafik panoları, bir başka deyişle tüm mekândır. Orta çekim ise sadece sunucunun ya da masa üstünün, pano üzerindeki grafiklerin ekranda görüldüğü çekim ölçeğidir. Orta çekim izleyiciyi konuya yaklaştırır. Böylece, genel çekimdeki konu ile onun çevresindeki nesnelerle olan ilişkisi daha belirgin olarak görülür. Orta çekimde kamera genel çekime göre konuya yaklaşmıştır ve duruma göre normal ya da dar açılı objektifle bakmaktadır.

Yakın Çekim, genel çekimdeki konunun bir detayının tüm ekranı doldurduğu çekim ölçeğidir. Kartondan oyuncak yapımının anlatıldığı programda, genel çekim tüm mekân; orta çekim sadece sunucuyu ya da masayı vb. içermektedir. Yakın çekim ise sadece sunucunun yüzünün ya da masa üzerindeki bir oyuncanın, fondaki grafik üzerindeki bir bölümün tüm ekranı kapladığı çekim ölçeğidir. Yakın çekimde izleyicinin dikkati belirli bir noktaya toplanır. Özellikle televizyon ekranının boyutu nedeniyle, televizyon yapımlarında en etkin çekim ölçeğidir. Yakın çekimde kamera genellikle konuya uzaktan ve dar açılı objektifle bakmaktadır.

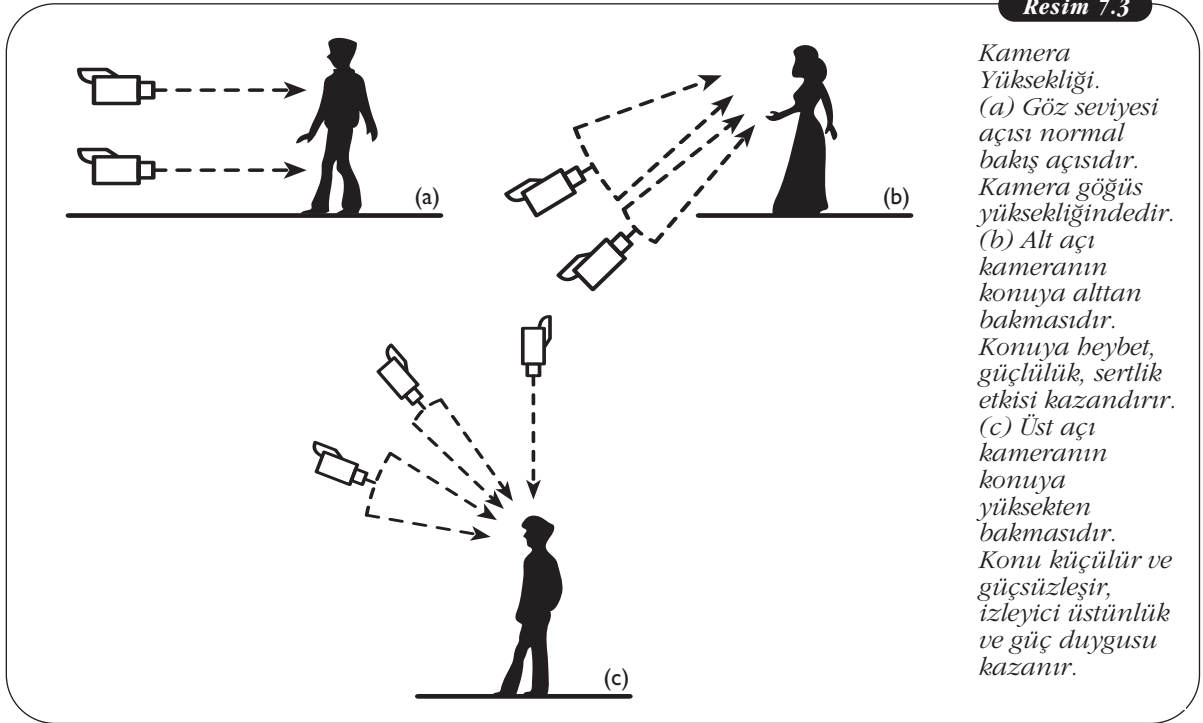
Kamera açısı ise çekimin nesnesine kameranın belirli bir açıyla bakmasıdır. Müzedeki heykele yere oturup aşağıdan, heykelin göz seviyesinden ya da yukarıdan bir yerden bakmak gibi üç farklı bakış açısı, kamera açısının gerçek hayattaki karşılığıdır. Bu konu görselleştirme sürecinde, yönetmenin nesneyi nasıl göstermek istediğiyle ilgilidir. Kamera açısı, sanatçının o noktadaki bakış açısıdır. Kamera açısının düzenlenmesi, nesnelerin büyüklük ve bakış açısı olarak yorumlanmasını sağlarken sanatçının estetik anlayışını da sergiler.

Kamera açısı, yönetmenin kişisel üslubudur. Bu üslubun ortaya çıkışıyla izleyicinin göreceği alan belirlenir. İzleyicinin konuya yaklaşması, uzaklaşması, yüksektene ve alçaktan bakmasını kamera açısı belirler. Güç-ezilmişlik, neşe-bunalım, varlık-yokluk vb. temalar sadece kamera açısının düzenlenmesiyle sağlanabilir. Kamera açısı, görüntü uzayını oluştururken ekranda yönsel manyetik güçlerin ve belirli görsel öğelerin öne çıkarılmasını sağlar. Elbette ekrandaki uzay sadece kamera açısıyla yapım boyunca sürdürülemez; ancak var olan yapı içinde yeni bir uzay oluşturma için etkin bir görselleştirme ögesidir. Bu süreç içinde çekimden çekime, sahneden sahneye kamera açısı değişerek, ekranın görüntü boyutunda süreklilik bir bütün olarak sergilenir.

Kamera açısı, kameranın konumlandırılmasıyla birlikte ortaya çıkar. Burada söz konusu olan kameranın nesneye karşı aldığı Göz Seviyesi, Üst Açılı ve Alt Açılı konumlarıdır.

- *Göz Seviyesi*, kameranın gerçek yaşamda olduğu gibi insanların göz seviyesinden bakmasıdır. Görselleştirmede yönetmen böyle bir kamera açısı tasarladığında, kamera orta boylu bir insanın yüksekliğinde konumlanmaktadır. Kameranın bu konumlanma biçiminin dramatik etkisi son derece azdır. Dramatik etki ancak kamera önündeki nesnelerin hareketiyle sağlanabilir. Göz seviyesi, konunun yakın çekiminde ve normal bir insanın göz seviyesinden görülmesi gereken çekimlerde kullanılır. Kamera göz seviyesinde olduğunda izleyici ekrandaki görüntüyü özellikle dramatik ve psikolojik etkisi altında kalmadan izler.
- *Üst Açılı*, kameranın konuya yukarıdan bakmasıdır. Göz seviyesine göre kamera daha yukarıda konumlandırılır. Üst açılı için kameranın çok yüksekte konumlandırılması gerekmez. Üst açılı, görüntü boyutunda estetik, teknik ve psikolojik etkiler yaratır. İzleyici üst açıyla konuya yukarıdan bakar. Konu küçülür ve güçsüzleşir. Üst açıyla oluşan görüntü boyutu izleyiciyi yukarıdan baktığına inandırarak üstünlük duygusuna girmesini sağlar.
- *Alt Açılı*, kameranın üst açılıya göre ters konumda yer almasıdır. Yani kameranın konuya göz seviyesi altından, aşağıdan yukarıya doğru bakmasıdır. Böylece görüntü boyutu içinde konuyu abartılı şekilde büyütme, nesneleri görüntü içine sokulmak istenmeyen öğelerden ayırmak, güçlü perspektif etki

yaratmak için kullanılır. Kameranın alt açı konumlanmasında izleyici, kamera açısı olarak küçük bir çocuk gibi yukarıya bakıyormuş durumdadır. Sonuç olarak görüntü, izleyiciye egemen olur.



Kameranın sözü edilen bu üç farklı şekilde konumlanması, yönetmenin seçimi olarak izleyicinin belli bir görüş açısından konuyu, yani ekrandaki görüntüyü izlemesini sağlar.



DİKKAT

Yönetmen kamerayı üç farklı biçimde konumlandırırken izleyicinin görüş açısı ile kameranın bakışını çakıştırabilir. Yani kamera izleyicinin yerine geçer ve onun gözünden konuya bakar. Buna *Öznel Kamera Kullanımı* denilir. Kameranın bu biçimde kullanımı görselleştirme sürecinin önemli öğelerinden biridir. Kamera öznel olarak kullanıldığında, konuya katılıyormuş gibi görülür. Kamera, konuya etkin bir şekilde katılan ve konunun içinde olan bir kişinin gözüdür. Kamera izleyicinin gözü olarak olaya katılır, böylece yönetmen izleyiciyi de seyirci konumundan alıp konunun içine dâhil eder. Öznel kamera tekniğiyle koltuğundan kalkan izleyici ekranda gelişen olayın bir parçası, hatta bir tarafı durumuna gelir.

Ekrandaki her yeni kamera açısı ekranın görüntü boyutunda yeni bir yapısal değişikliktir. Başka bir deyişle, yeni bir **estetik enerjidir**. Yönetmen, temasını güçlendirmek ve yorumlamak için kameranın farklı bakış açılarındaki estetik enerjiden yararlanmalıdır. Kamera sadece izleyen durumda kullanıldığında, konu izleyicinin gerçekte bildiği şekliyle ekrana gelir. Bu da düz, yalın ve duygulardan arınmış olarak temayı ekrana getirmektir. Gerçeğe uygunluğun amaçlanmadığı durumlarda, kamera artık görüntü boyutunda gerçeği sanatçının tavrıyla yeniden yaratma yönünde kullanılır.

Estetik Enerji: Işık, renk, hareket gibi görsel estetik öğelerin hissettirdiği enerjidir.

DİKKAT



Aynı çalışma içinde farklı kamera açılarını sunmak hem işlenen konu hem farklı optik bakışları bir arada sunmak hem de çok anlamlılık açısından önemlidir.

Resim 7.4

Nesnel kamera konumu ile olayı dışardan bir izleyici olarak takip ederiz.



Resim 7.5

Öznel kamera konumu ile birlikte oyuncuların birinin gözüyle olaya katılır ve olayı oyuncunun konumundan izlemeye başlarız.



Görüntüyle Anlatım



Görüntünün işlevlerini açıklayabilmek.

Kameranın ürettiği görüntüyle ilgili olarak, ünitenin başında çok anlamlılıktan söz etmiştik. Yani bir görüntüde dağ, yol ya da kaplumbağa gösterildiğinde bu nesnelerin gösterim şekillerine bağlı olarak farklı anlamların çıkarılabileceğini belirttik. Bir nesnenin alt açı, üst açı ya da göz seviyesinde gösterilmesi farklı farklı anlamlara neden olur. Yine aynı nesnenin genel çekim, orta ya da yakın çekim ölçeğinde gösterilmesi de farklı anlamlara neden olur. Bütün bu öğelerden yola çıkarak, görselleştirme sürecinde yönetmene yol gösterici olabilecek görüntüyle ilgili anlatım öğeleri belirlenebilir mi?

Ekrandaki görüntüyle nelerin yapıp nelerin yapılamayacağını belirlemeye yönelmek, sonu olmayan bir çabadır. İnsan aklı hem teknik hem de estetik açıdan görüntüyü değiştirmekte ve geliştirmektedir. Görüntüyle şunlar yapılabilir, bunlar yapılamaz diyebilmek olanaksızdır. Belki sadece bugüne kadar yapılanlardan hareketle sınırlı bir belirleme yapılabilir. Bu anlamda, *Gerald Millerson*'un görüntünün işlevleriyle ilgili yaptığı sınıflandırma, video yönetmeninin zihinsel gözünü çalıştırma açısından yol gösterici olabilir.

Görüntüyü; gerçekselsel, çevresel, yorumlayıcı, simgesel, öykündürücü, özleştirici, özetleyici, birleştirici ve kurgu olarak kullanmak mümkündür.



DİKKAT

- *Gerçekselsel kullanım:* Bir konuyu görüntüyle doğrudan doğruya, yalın ve düz bir yolla anlatmaktır.
- *Çevresel kullanım:* Görüntüyle bir mekân oluşturmaktır. Örneğin Boğaz Köprüsü çekimi için İstanbul'u belirlenmesi, görüntünün çevresel kullanımınıdır.
- *Yorumlayıcı kullanım:* Görüntüyle düşüncelerin, hayallerin ve duyguların ifadesidir. Örneğin bir detay gösterilerek ardından gelişecek olaylar çağrıştırılır.
- *Simgesel kullanım:* Farklı atmosfer ve olayların görüntüyle simgelenmesidir. Örneğin karamsar bir düşünceyi, yağmurlu ve kapalı bir hava görüntüsüyle vermek.
- *Öykündürücü kullanım:* Bir olay, konu ya da kişinin görüntüyle taklit edilmesi, örneğin olayın sandalda geçtiğini belirtmek için kameranın sağ-sola sallanması görüntünün öykündürücü kullanımınıdır.
- *Özleştirici kullanım:* Belirli olaylardaki ya da kişilerdeki tipik ayrıntılar görüntüyle özleştirici bir öğe olarak kullanılabilir. Napolyon'un şapkası gibi. Bu da görüntünün özleştirici kullanımınıdır.
- *Özetleyici kullanım:* Önceki olayları topluca hatırlatmaktır.
- *Birleştirici kullanım:* Görüntüyle olaylar ve düşünceler arasında birleştirme yapılabilir. Örneğin bir silahtan kadının yüzüne, kadının yüzünden silahı elinde tutan kişinin yüzüne çevrinme yapmak.
- *Kurgu:* Çeşitli görüntüleri birbiri ardına ekleyerek benzerlikleri ve farklılıkları ortaya çıkarmaktır.

GÖRÜNTÜLEME



Görüntüleme süreci içinde yer alan öğeleri sıralayabilmek.

Görselleştirme zihinsel bir süreçtir. Kamera ya da başka bir görüntü kaynağıyla bu zihinsel süreç eyleme dönüşür. Görüntüleme diye adlandırılan bu aşamada yönetmen fiziksel anlamda görüntüler elde eder. Görselleştirmeden **görüntülemeye** geçiş, **görselleştirme kağıdında** sanatçının tahayyül ettiklerini görmesiyle olur. Böylece zihinsel süreç, ekrana uyarlanmadan önce; insan, nesne ve kamera ilişkileri kağıt üzerinde ortaya çıkar. Ekranla ilgili görüntüler fiziksel anlamda belirlemeye başlar. Bu da film sanatından gelen bir anlayışla; çekim, sahne ve ayırım sistemi içinde gerçekleşir. Bu yönüyle ekranı kullanan sanatçı, tek tek sözcükler yazarak yüzlerce sayfa roman ortaya çıkartan yazara, video yapımı da romana benzer. Yapımın en küçük ögesi olan çekim ise, romandaki cümlelerin karşılığıdır. Cümlelerin art arda gelmesinden oluşan paragraflar da çekimlerin oluşturduğu sahne(ler)dir. Paragraflar art arda gelerek bölümü, sahneler art arda gelerek ayırımı oluşturur. Bölümler birbirine eklendiğinde roman, ayrımlar birbirine eklendiğinde video yapımı ortaya çıkar.

Görüntüleme: Çekimleri, sahneleri ve ayrımları birbiri ardına ekleyerek yapımı ortaya çıkarmaktır.

Görselleştirme Kağıdı: Bir yapımı özetleyen birinin ardı sıra çizilmiş resimler. İngilizce Story Board. Filmin resimli öyküsü olarak da bilinir.

Resim 7.6

Göreselleştirme kağıdı. Yapım elle çizilmiş dizi resim halinde görülür. Bu resimler yapımın belirli çekim ya da sahnelerini temsil eder. Bu şekilde yapımın insan, nesne kamera ilişkisi çekim öncesinde kağıt üzerinde görsel olarak görülür.

3 DAKİKA
STORYBOARD 1



Görüntülemeyle birlikte fiziksel olarak görüntünün oluşması sonucunda ekranda hareket ortaya çıkmaya başlar. Söz konusu olan hareket;

- Kameranın önündeki nesnelerin hareketi,
- Kameranın hareketi ve
- Çekimlerin birbiri ardına eklenmesiyle oluşan harekettir.

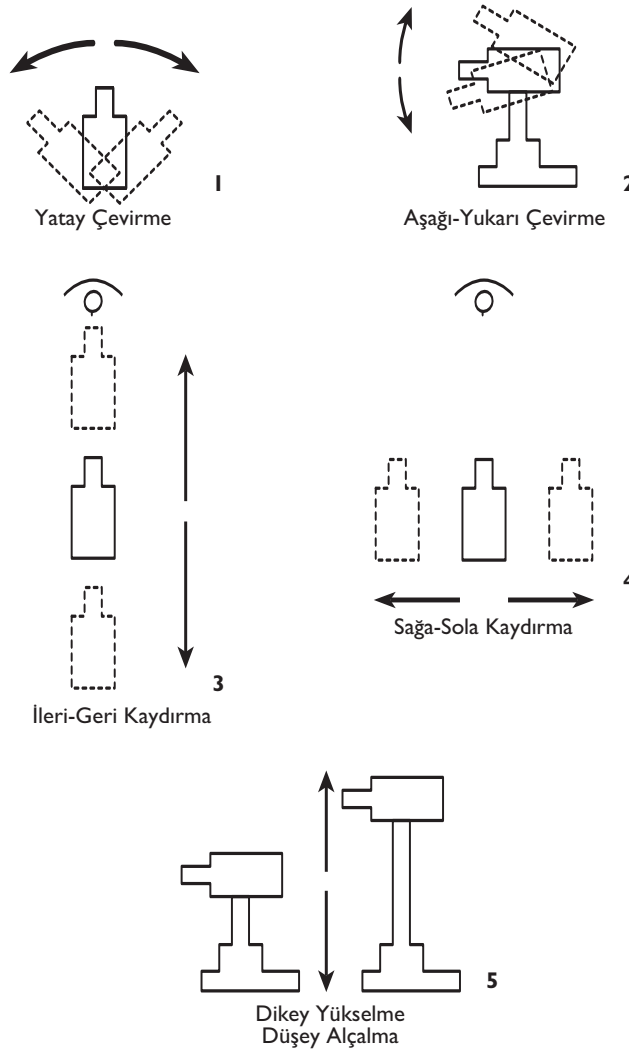
Ekranda fiziksel olarak hareketin ortaya çıkması nedeniyle görüntüleme, bir anlamda görüntü boyutunda hareketin yaratılmasıdır. Böylece ekranda adım adım süreklilik (tema ve zaman açısından) oluşur. Yönetmen bu süreç içinde biçim ve

anlatım açısından çekimlerin diğer çekimlerle olan karşılıklı ilişkilerini ve bu parçaların bütüne olan etkileriyle uğraşır. Yönetmen açısından görüntüleme, görselleştirdiği temanın sözünü ettiğimiz üç temel hareketle olan karşılıklı ilişkisini düzenleyerek ekranda görüntü boyutunu yaratmaktır. Kameranın önündeki canlı-cansız nesnelerin ya da diğer görüntü kaynaklarıyla oluşturulan nesnelerin ortaya çıkardığı hareket, **görsel estetik öğeler**in düzenlenmesiyle ilgilidir.

Görsel estetik öğeler:

Görüntünün görsel algılamasını yönlendiren ışık, renk, doku, hareket gibi öğelerdir.

Resim 7.7



Kamera hareketleri, kameranın kendisinin yaptığı hareketlerdir. Bu hareketler; pozisyon, açı, uzaklık ve konunun görünen miktarına bağlı olarak değişir.

- *Çevrinme*, kameranın sehpasının sabit kalarak, sadece kamera kafasının sağa-sola yatay ya da aşağı-yukarı dikey hareket etmesidir.
 - *Kaydırma*, kameranın gövdesinin altındaki sehpayla birlikte ileri-geri, sağa-sola yaptığı harekettir.
 - *Yükselme-Alçalma*, kamera gövdesinin altındaki sehpayla birlikte yükselip alçalmasıdır.
 - *Zoom (Optik Kayma)*, kamera objektifinin optik olarak ileri-geri hareketidir.
- Kameranın hareketleri, kameranın kendisinin yaptığı hareketlerdir. Bunlar; yatay-çevrinme, kaydırma, dikey yükselme-düşey alçalma ve zoom hareketleridir.

DİKKAT



Görüntülemeyle birlikte ortaya çıkan bir diğer hareket, yapımın en küçük parçası olan farklı çekim ölçeğine ve uzunluğa sahip çekimlerin arka arkaya gelmesinden oluşan Üçüncü Hareket'tir.

Görüntüleme süreci açısından da üzerinde yoğunlaşılması gereken üçüncü harekettir. Bu hareket, çekimlerin değişmesinden doğan bir harekettir. Çekimlerin, sahnelerin ve ayrımların değişmesi görüntü boyutunda hem hareketin ilerlemesi, hem de hareketin görsel gelişmesi olarak hissedilir. Üçüncü hareket sadece çekimin kendisi ile değil, değişim anı, yani çekimden çekime değişimdeki görüntüsel geçişle oluşur. Çekimin değişim anında ortaya çıkan bu görüntüsel geçişler, ekranın önemli estetik enerji ögelerinden biridir. Bunlar kesme, kararma-açılma, zincirleme ve diğer görüntüsel geçiş ögeleridir. Görüntüsel geçişlerle sanatçı ekrandaki görüntüyü açıklar ve güçlendirir. İzleyicinin daha iyi görmesini, duygularını görüntü boyutunda yoğunlaştırmasını; konunun estetik enerjisini, ritmini ve aynı zamanda yapısal bütünlüğünü sağlar.

- Kesme, bir görüntüden -çekimden- öbürüne en basit, en hızlı geçiştir. Yüksek bir estetik enerjiye sahiptir.
- Kararma-Açılma, görüntünün giderek kararıp görünmez duruma gelmesi kararma, tersi ise karanlıktan giderek görüntünün belirmesi açılma.
- Zincirleme, bir çekimin görüntüsünde ikinci çekimin görüntüsü belirginleşir, ilk görüntü giderek soluklaşarak yerini ikinci görüntüye bırakır. Böylece her iki çekimin görüntüsü kısa bir süre üst üste gelir.

Kesme ile geçiş, insanların gözleriyle çevrelerinde farklı alanlara bakmalarına benzetilmektedir. İnsan önünde belli bir alana bakarken, aniden uzaktaki başka bir yere bakması durumunda göz bir alandan diğerine sıçramaktadır. Bu durumda göz, görüş alanı içinde çevrinme yapmadan kesme ile geçiş yaparak spot bakışlar yapmaktadır. Ekranda kullanılan kesme de, gözdeki gibi hızla görüntüden görüntüye organik bir değişimdir. Bunun tersine, kesme geçişi ile insan gözünün bakışı arasında benzerlik olmadığı da söylenmektedir. Çünkü insan bir yöne bakarken, çevresindeki başka yönlerde de neler olduğunu farkederek.

Kesmenin görüntü boyutunda ortaya çıkardığı bazı temel etkilerden söz etmek gerekir. Ekrandaki hareketi tek bir bakış açısıyla göstermek istemezler. Kesme ile geçiş hareketin sürekliliğini bozmadan farklı bir bakış açısı verir. Öte yandan hareketi farklı çekim ölçekleriyle göstermeyi sağlar. Görüntü boyutundaki uzayın değişmesini sağlar. Bir çekimden başka bir çekime kesme yapıldığında, görüntü uzayı dinamik şekilde bir oda içinden binlerce kilometre öteye gidebilir. Kesme ile sağlanan bu uzay değişimi gerçek hayatta olamaz. Kesme, detayı ortaya çıkarır. Temanın yoğunluğunu etkiler ve temayı, şimdiki zaman, geçmiş ve geleceğe yönlendirir. Kesmeyle yapılan geçişler çekimlerin, sahnelerin ve ayrımların nesnel (saat) ve öznel (psikolojik) zamanını belirlediğinden temanın ritmini ortaya çıkarır.

Çoğu romanda bir bölüm bittiğinde yeni bir bölüm yeni bir sayfayla başlar. Bu geçiş benzer şekilde ekranda yapılan geçiş türü ise görüntünün giderek kararması ve sonra giderek açılarak ikinci görüntünün belirmesi şeklinde gerçekleşir. Bir sahne ya da ayrımın sonunu belirtmek için kararma, başlangıcını belirtmek için de açılma kullanılır. Açılma, tiyatro sahnesinde olduğu gibi perdenin açılıp yavaş yavaş sahnenin aydınlanarak oyunun başlamasına benzetilebilir. Kararma ya da açılma sahne ve ayrım sonunda değil de bir çekimden ötekine geçerken kullanılıyorsa geçiş yapıyor demektir. Bu tür kullanılan kararmalar bir olayın ya da zamanın sonuna gelindiğini, belli bir sürecin geçtiğini belirtir.

Görüntü boyutunda kesme ve kararma-açılma ile yapılan geçişlerde bir çekim fiziksel olarak biter, ardından bir sonraki çekim başlar. Bir görüntünün yok olma- dan ikinci görüntünün birincinin üstünde belirmesi de mümkündür. Bu zincirleme geçiştir. Zincirleme, kesmenin tersine yumuşak bir geçiştir. Bu geçiş süreklilik ve ritim düzenlemek için, yaygın olarak da hareket-mekân-zaman değişiminde köprü olarak kullanılır.

Görüntüleme süreci içinde çekimlerin birbirine eklenmesiyle oluşan harekete koşut olarak, görüntü boyutunda, kurgu estetik enerji olarak ortaya çıkar.



DİKKAT

Kurgu birçok olguyu içeren karmaşık bir süreçtir. Dizileme işlemi olarak Süreklilik Kurgusu, düşünsel boyut açısından Bütüncül Kurgu olarak değerlendirilebilir.

- Süreklilik kurgusu, görüntü parçalarını temanın gelişmesini sağlayacak şekilde, süreklilik içinde birbiri ardına eklemidir.
- Bütüncül kurgu, yapının düşünsel yönüyle ilgilidir. Süreklilik anlamında kurgu görüntü parçalarının dizilmesini sağlarken, bütüncül kurgu ekrandaki temayı güçlendirir, derinleştirir, görüntünün anlatmak istediği bir kalıba sokar.

Bir yapıyı kamerayı hiç durmadan kesintisiz olarak bir seferde çekmek mümkün değildir. Bu nedenle, yapım çeşitli bölümlere (çekim-sahne-ayrım) ayrılarak ve her bölümdeki hareketler ayrı ayrı zamanlarda, gerektiğinde hareketler bölüne- rek, tek tek çekimler şeklinde saptanarak çekilir. Süreklilik kurgusuyla çekimler ar- ka arkaya eklenince sadece konu ve konunun içindeki hareketler değil çekimler arasındaki geçişler ortaya çıkar. Süreklilik kurgusunun başarısı bazı temel görün- tüleme kurallarına göre yapılır. Öncelikle çekimden çekime pürüzsüz bir geçiş ol- ması gerekir. Böylece süreklilik içinde birleştirilen görüntü parçaları görüntü bo- yutunu oluşturur, temayı ortaya çıkarır. Çekimler arasındaki hareket sürekliliğini de sağlamak ekranda yönü belirlemenin yanında anlatımın gelişmesine olanak sağlar. Süreklilik kurgusu, ekranda yaratılan uzayın birbiri adına gelen çekimlerle bütünü oluşturmasını sağlar.

Film sanatındaki biçimiyle bütüncül kurguyu farklı biçimlerde gerçekleştirmek mümkündür. Ekranda temayı oluşturacak olan olaylar, yaşamdaki doğal sıralama- sı şeklinde verilebilir. Böylece kurgu olaylara sebep-sonuç ilişkisi açısından bakıl- masını sağlar. Zaman atlama olmadan olay gerçek zamandaki gibi başlar, gelişir ve sonuçlanır. Olaylar belirli bölümler şeklinde kurgulanabilir. Böylece ana olay üzerinden uzaklaşıp yan olaylar üzerinde gelişen bir yapı oluşturulabilir. Gerçek zamanın akışındaki sıralamayı değiştirmek görüntü boyutunda subjektifleştirmek demektir. Bu biçimiyle kurgu şimdiki zamanda olayın geçmiş ve gelecekteki du- rumlarını gösterebilme olanağına sahiptir. Tema karşılaştırmalı bir kurgu olarak da verilebilir. Bu anlamda kurgu, benzeyen ve benzemeyen olayları karşılaştırır. Temanın güçlendirilip yoğunlaştırılması kurguyla karşılaştırmalı olarak sıralanmış çekimlere bırakılır. Diyalektik anlayışından geliştirilen çatışmaya dayalı kurguda ise, tez-antitez-sentez anlayışı doğrultusunda çekimler birbiri ardına sıralanır. Sa- natçının düşünsel yapısı ve üslubuyla doğrudan ilgili olan bütüncül kurguyu bel- li dar kalıplar içinde görmek, düşünceyi ve üslubu da bu kalıplar içinde değerlen- dirme anlamına gelmektedir. Bütüncül kurguyla ilgili olarak sözü edilen biçimler, kurguyu açıklamanın ötesinde sürekli değişen ve gelişen elektronik görüntü için asla bir kalıp oluşturmaz.

Özet



Görüntü boyutunu kamera ve görüntü olgularıyla açıklayabilmek.

Kameranın ürettiği görüntü, gösterdiği içeriğin fiziksel anlamı dışında birçok anlamı içerir. Çok özel durumlar dışında görüntü çok anlamlıdır. Bir yapım ya da kamerayla bir konunun kaydedilmesi iki temel süreci içerir. Bunlar görselleştirme ve görüntüleme süreçleridir. Kamerayı belli bir amaca yönelik kullanan kişi ya da kamerayı yönlendiren yönetmen bu süreçleri izler. Bu iki temel süreç zihinsel ve eylem süreçleridir. Her konu gibi video yapımları da önce zihinsel olarak tasarlanır daha sonra bu tasarıma göre çekim yapılır. Zihinsel olarak tasarım yaparken, teknik süreci detaylı bilmek önemlidir. Zihinsel olarak bir video yapımını tasarlarken uyulması gereken belli kurallar vardır. Bu kurallar görüntüyü ortaya çıkartan kamerayla ilgili kullanımı kurallarıdır.



Görselleştirme süreci içinde yer alan öğeleri sıralayabilmek.

Görselleştirme sürecini belirleyici öğeleri denildiğinde akla gelen ilk şey, kameradır. Bunun nedeni görüntünün kamera yoluyla üretilir olmasıdır. Yönetmen görselleştirme sürecinde kamerayla ilgili konuları zihinden geçirir. Bu nedenle kameranın teknik ve görsel anlamdaki temel kuralları önemlidir. Kamera yazarın kalem, ressamın fırçası gibidir. Yazım kurallarını bilen bir kişiyle, bilmeyen bir kişinin aynı kalem kullanarak üreteceği metin aynı olabilir mi? Tabii ki hayır. Bu konu kamera için de aynıdır. Kamerayı kullanan ya da yönlendiren kişinin neyi nasıl istediğine bağlı olarak kamera görüntü üretir.



Bir iletişim aracı olarak kameranın kullanım kurallarını ve işlevlerini belirleyebilmek.

Kamera bir iletişim aracı olarak kullanılırken iletişim kurallarını ve işlevlerini gerçekleştirir. Bu anlamda kamera üç şekilde kullanılır: (1) Kamera konuya bakar, (2) kamera konunun içine girer ve (3) kamera konuyu yeniden yaratır. Kamera hangi biçimde kullanılırsa kullanılsın, ortak olan bir nokta; konunun çerçevelenmesi, kameranın konuya bakış açısı ve kameranın konuya göre

nerede konumlandığıdır. Bu üç temel başlık altında çekim ölçeklerinden, göz seviyesi, alt ve üst açı olan ve öznel, nesnel kamera kullanımından söz etmek gerekir.



Görüntünün işlevlerini açıklayabilmek.

Kameranın ürettiği görüntünün çok anlamlı olması yanında kameranın işlevlerini ve görsel anlatım açısından görüntüyle nelerin anlatılabileceği konusunda temel öğeler belirlenebilir. Görüntü; gerçek, çevresel, yorumlayıcı, simgesel, öykündürücü, özleştirici, özetleyici, birleştirici ve kurgu olarak kullanılabilir. Bu sınıflandırma, video yapıları konusunda birçok kitap yazmış olan Gerald Millerson'a aittir.



Görüntüleme süreci içinde yer alan öğeleri sıralayabilmek.

Görüntüleme; çekimleri, sahneleri ve ayrımları birbiri ardına ekleyerek yapıyı ortaya çıkartmaktır. Görselleştirme zihinsel bir süreç iken görüntüleme ise eyleme yöneliktir. Görüntüleme çekim ile başlar ve yapımın kurgulanmasıyla son bulur. Bu süreç içinde yapımda ortaya çıkan hareket önemlidir. Görüntüleme sürecinde üç hareket söz konusudur: (1) Kameranın önündeki nesnelerin hareketi, (2) kameranın hareketi ve (3) çekimlerin oluşturduğu hareket. Kameranın önündeki hareket nesnelerin hareketidir. Kameranın hareketi ise çevrinme, kaydırma, yükselme-alçalma ve optik kayma olarak bilinen kameranın gövdesi ve kafasıyla yaptığı hareketlerdir. Kesme, kararma-açılma ve zincirleme ise çekimlerin birbirine eklenmesini sağlayan geçişlerdir. İşte bu geçişlerin oluşturduğu hareket de üçüncü hareket olarak bilinen kurgudur.

Kendimizi Sıyalım

1. “Kamerayla bir olay ya da durumu kaydeden kişi bir yönüyle de iletişim kuran kişidir.”

Buna göre, aşağıdakilerden hangisi söylenebilir?

- a. Kişi doğrudan iletişim kurandır.
- b. Kişi görüntü yoluyla iletişim kurandır.
- c. Kişi görsel anlatımı yapandır.
- d. Kişi görsel iletişimcidir.
- e. Kişi kamerayı kullanandır.

2. Aşağıdakilerden hangisi anlatım açısından görüntünün **en** belirleyici özelliğidir?

- a. Hareketli olması
- b. Kamerayla çekilmesi
- c. Çok anlamlı olması
- d. Tek anlamlı olması
- e. Video yapımı olması

3. Görselleştirmeyle ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?

- a. Etkili kamera kullanımıdır.
- b. Görsel anlatımdır.
- c. Görselliktir.
- d. Zihinsel bir süreçtir.
- e. Çekim demektir.

4. Bir yapıyı **en küçük** parçaları halinde zihinsel olarak görebilmeye ne ad verilir?

- a. Çekim
- b. Senaryo
- c. Görüntüleme
- d. Görselleştirme
- e. Görsellik

5. Kameranın açık bir şekilde konuyu anlatmasıyla ilgili olarak aşağıdaki ifadelerden hangisi kullanılabilir?

- a. Kameranın konuya bakmasıdır.
- b. Kameranın konuyu yeniden yaratmasıdır.
- c. Doğrudan kamera kullanımıdır.
- d. Kameranın konunun içine girmesidir.
- e. Kameranın iletişim aracı olmasıdır.

6. Kameranın, insanların normal bakış açısı seviyesinden bakmasına ne ad verilir?

- a. Üst aç
- b. Alt aç
- c. İnsan seviyesi
- d. Göz seviyesi
- e. Yüz seviyesi

7. Bir konuyu görüntüyle doğrudan doğruya, yalın ve düz bir yolla anlatmaya ne ad verilir?

- a. Görüntünün çevresel kullanımı
- b. Görüntünün gerçeksel kullanımı
- c. Görüntünün yorumlayıcı kullanımı
- d. Görsel anlatım
- e. Öykündürücü kullanım

8. Görüntünün işlevleriyle ilgili sınıflandırma video yönetmenine **hangi açıdan** yol gösterici olur?

- a. Senaryo yazımı
- b. Senaryo değerlendirme
- c. Zihinsel gözü çalıştırma
- d. Görüntüleme
- e. Kurgu süreci

9. Aşağıdakilerden hangisi **temel** hareketlerden biri **değildir**?

- a. Zincirleme
- b. Çevrinme
- c. Zoom
- d. Kaydırma
- e. Alçalma

10. Bir görüntüden -çekimden- öbürüne **en basit, en hızlı** geçişe ne ad verilir?

- a. Zincirleme
- b. Kararma
- c. Açılma
- d. Kesme
- e. Kurgu

Okuma Parçası

Mizansen

Yönetmen üç soruyla karşı karşıyadır: Neyi çekecek? Nasıl çekecek? Çektiğini nasıl sunacak? İlk iki soru mizansenin (*mise-en-scène*), sonuncusu ise kurgunun alanına girer. Mizansen genellikle durağan, kurgu ise dinamik olarak değerlendirilir. Sorun değil. Çünkü çekimi okuyoruz, aktif olarak içine giriyoruz. Mizansenin kodları, yönetmenin çekimi okumamızı düzenlediği ve değiştirdiği araçlardır. Çekimin böylesine büyük bir anlam birimi olması nedeniyle bileşenlerin tartışmasını iki bölüm halinde yapmak daha yararlı olabilir.

Çerçevenmiş Görüntü

Çerçeve içinde işleyen bütün kodlar, filmin zamandizinsel eksenini gözönünde tutmamak kaydıyla, diğer resimsel (*pic-torial*) sanatlarla paylaşılır. Bu kodların alanı ve sayısı büyüktür ve binlerce yıl boyunca resim, heykel ve fotoğraf içinde gelişmiş ve yeniden tanımlanmıştır. Görsel sanatlardaki temel metinler renk, çizgi ve biçimin üçlü belirleyenlerini inceler ve filmin görsel kodlarının her biri kesinlikle bunlardan birine uyar. Çok değerli yapıtı *Art and Visual Perception*'da Rudolf Arnheim on ilgi alanı öne sürer: Denge, Şekil, Biçim, Gelişim, Uzam, Işık, Renk, Devinim, Gerilim ve İfade. Film çerçevesi içinde işleyen kodların tam bir açıklanışı açıklası fazlasıyla uzun bir girişim olurdu. Bununla birlikte çerçevenin sözdiziminin iki temel görünümü vardır: Çerçevenin dayattığı sınırlamalar ve çerçeve içindeki görüntünün kompozisyonu.

...

Yönetmen filmin akışı içinde yapay ya da doğal olarak, kompozisyon aracılığıyla çerçevenin boyutlarını da değiştirebilir. Bu, çerçeve biçiminin sözdiziminin, olanaklarını ilk olarak D.W.Griffith'in keşfetmesinden bu yana önemli bir yanı olmuştur.

Geçerli çerçeve oranı kadar önemli olan başka bir konu da, yönetmenin çerçevenin sınırına yönelik tutumudur. Eğer çerçevenin görüntüsü kendi içinde yeterliyse, o zaman buna "kapalı biçim" deriz. Tersine olarak, eğer yönetmen her zaman için çerçevenin dışındaki alanın varlığının bilinçdışı düzeyinde farkında olmamızı düşünerek çekimi düzenliyorsa, o zaman biçim "açık" olarak değerlendirilir.

Açık ve kapalı biçimler çerçevedeki devinimin öğeleriyle yakından ilişkilidir. Eğer kamera objeyi tam olarak izlemeye yönelirse, biçim de kapalı olmaya yönelir; diğer yandan eğer yönetmen objenin çerçeveyi terketmesine ve yeniden girmesine izin verir, hatta cesaretlendirirse,

biçim tam anlamıyla açıktır. Çerçeve içindeki hareket ile kameranın hareketi arasındaki ilişki çok karmaşık kodlardan biridir ve özgül olarak sinemasaldır.

...

Kompozisyona ait sözdiziminin çoğu ögesi, tanımlanmaları açısından, tam anlamıyla çerçeveye bağımlılık göstermez. Eğer görüntü (kendisi çerçeveleme kodlarının ikincil aygıtlarından biri olan) bir örtü (*vignette*) gibi kenarlarından açılırsa ilgi odağı, yakınlık, derinlik algılaması, yaklaşım açısı gibi kodlar tıpkı kesin bir biçimde sınırlanmış bir çerçeve içinde olduğu kadar iş görebilirler.

Yönetmen, resimsel sanatlarla uğraşan birçok sanatçı gibi, üç boyut içinde düzenleme yapar. Bu zorunlu olarak, yönetmenin üç-boyutlu (ya da stereoskopik) enformasyon aktarmaya çalışması anlamına gelmez. Bu, kompozisyona ait üç kod dizisi olduğu anlamına gelir: birincisi görüntünün düzlemiyle ilgilidir (doğal olarak da en önemlisidir, çünkü görüntü yine de ikiboyutludur); ikincisi görüntülenen uzamın coğrafyası ile ilgilidir (onun düzlemi zemin ve ufuk ile paraleldir); üçüncüsü hem çerçeve düzlemine hem de coğrafik düzleme dikey, derinlik algısı düzlemini içerir. Resim 340 bu üç kompozisyon düzlemini görselleştirir.

Doğal olarak bu düzlemler birbirine geçmiştir. Yönetmen tek bir düzlemin kompozisyonu nasıl etkileyeceğini kesin olarak çözümleyemez ama dikkati düzlem çiftleri üzerine odaklayan kararlar alır. Açıktır ki, çerçeve düzlemi baskın olmalıdır, çünkü perdede gerçekten varolan tek düzlem budur. Bununla birlikte, bu düzleme uygun kompozisyon sık sık coğrafik düzlemdeki öğelerden etkilenir, çünkü canlandırmayı (animasyon) hesaba katmamak kaydıyla bir fotoğrafçı ya da bir görüntü yönetmeni çerçeve düzlemini, coğrafik düzlemde düzenlemek zorundadır. Benzer biçimde coğrafik düzlem ile derinlik algısı düzlemi de birbiriyle uyumludur, çünkü üçboyutlu gerçeklikte olduğu gibi ikiboyutlu sunumlardaki derinliği algılama yeteneğimizin çoğu da coğrafik düzlemdeki görüngüye (*phenomena*) bağlıdır. Gerçekten de, derinlik algılaması iki gözün de kullanılmasını gerektiren üçboyutlu bakışın dışında başka birçok öğeye bağlıdır ki, sinemanın böylesine güçlü bir üç-boyutlu uzam yanılsaması sunmasının ve stereoskopik sinema tekniklerinin görece olarak yarırsız olmasının nedeni budur.

Şimdi de kompozisyona ait düzlem kodlarının birbirlerini nasıl etkilediğine dair diğer örnekler:

Yakınlık ve boyutlar önemli altkodlardır. Sahne oyuncularını ilk akla gelenlerdir her zaman. Açıkcası daha yakındaki özne daha önemli gibi görünür. Sonuç olarak tiyatrodaki bir oyuncu her zaman için topluluğun diğer üyelerince sahnenin arkasına itilme tehlikesi içindedir. Sinemada kuşkusuz yönetmen pozisyon üzerinde tam bir denetime sahiptir ve dengeyi tekrar sağlamaya yardım etmesi için açıları tersine çevirir.

Boş çerçeve, beklentilerin tersine, bir “*tabula rasa*” (üzerinde hiçbirşey bulunmayan yüzey) değildir. Görüntü belirlemeden önce bile, çerçevenin uzamını bilimsel olarak ölçülebilecek belirli niteliklere düzenleriz: Örneğin derinliği ikiboyutlu tasarım içinde okumaya yönelik eğilimimiz. Gizli (*latent*) beklentiler görüntünün niteliğini belirler.

Bu nedenle, görüntü daha belirlemeden önce çerçeve anlam ile düzenlenir. Alt, üstten daha önemlidir, sol, sağdan önce gelir, alt sabit, üst değişkendir. Sol alttan sağ üstte doğru diyagonaller, sabit oluştan (*stability*) belirsizliğe (*instability*) doğru giderler. Yatay çizgiler dikey çizgilerden daha etkili olacaktır: eşit uzunluktaki yatay ve dikey çizgilerle karşı karşıya geldiğimizde, yatay çizgileri daha uzun okumaya eğilim gösteririz, bu da çerçevenin boyutlarının öne çıkardığı bir olgudur.

Bu metnin tamamı ve film yapımı üzerine daha kapsamlı bilgiler için aşağıdaki kaynağı okuyunuz:

Kaynak: Monaco, James. (2001). **Bir Film Nasıl Okunur?** Çev: Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|---|
| 1. b | Yanıtınız yanlış ise, “Giriş” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. c | Yanıtınız yanlış ise, “Giriş” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. c | Yanıtınız yanlış ise, “Görselleştirme” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. d | Yanıtınız yanlış ise, “Görselleştirme” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. a | Yanıtınız yanlış ise, “Kamerayla Anlatım” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. d | Yanıtınız yanlış ise, “Kamerayla Anlatım” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. b | Yanıtınız yanlış ise, “Görüntüyle Anlatım” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. c | Yanıtınız yanlış ise, “Görüntüyle Anlatım” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. a | Yanıtınız yanlış ise, “Görüntüleme” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. d | Yanıtınız yanlış ise, “Görüntüleme” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Kılıç, Levend. (2003). **Görüntü Estetiği**, Dördüncü basım, İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Millerson, Gerald. (1974). **The Techniques of Television Production**, On birinci basım, London: Focal Press.
- Zettl, Herbert. (1973). **Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics**, California: Wadsworth, Publishing Company.

8

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Zaman kavramını plastik sanatlarla ilişkilendirerek açıklayabilecek,
- Fotoğrafın resmetme tekniğinin zaman olgusuyla ilişkisini belirleyebilecek,
- Hareket ve zaman kavramlarıyla birlikte film ve videonun zaman olgusuyla ilişkisini belirleyebileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Nesnel Zaman
- Öznel Zaman
- Resmedilen an
- Resmedilme Eylemi An'ı
- Şimdi
- Geçmiş
- Gelecek
- Farklılaştırılmış şimdi
- Ritim

İçerik Haritası

Görsel Estetik

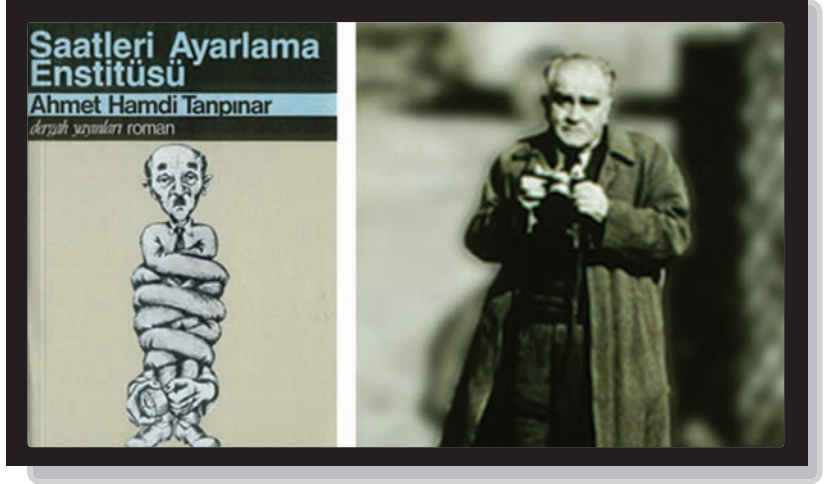
Zaman
Boyutu

- Zaman Boyutu
- Zaman Kavramı
- Fotoğraf ve Zaman
- Hareketli Görüntü ve Zaman

Zaman Boyutu

“Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır...”

Saatler Ayarlama Enstitüsü, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir. Tema olarak doğu ile batı arasında yaşanan bocalamayı ele alır. Bir başucu romanı olarak kabul edilen eser gerçekçi bakış açısı ve sosyal sorunlarla ilgilenmesi açısından önem taşır. İçeriğini ve konusunu romanın karakterlerinden Nuri Efendi (Saat Ustası), Mübarek (ayaklı ve yaşlı bir İngiliz yapımı duvar saati) ve saat-zaman-insan ilişkilerinden almaktadır. Tanpınar’ın kendine has simgeci anlatımıyla birleşip, zaman zaman gelişen olaylarla birlikte başkalaşmaktadır. Eser, birçok yönetmen tarafından tiyatro oyunu olarak tasarlanmış ve farklı tiyatro topluluklarınca defalarca sahneye konulmuştur. Eserin ana karakterlerinden biri olan saatle birlikte, olay örgüsü zaman kavramı içinde ele alınmıştır. Eserin zaman kavramını dikkate alınarak okunmasında fayda vardır.



ZAMAN BOYUTU

Fotoğraf ve elektronik görüntü (video) yüzey olarak kendinden önceki sanatlardan çok farklıdır. Fotoğrafçılıkta ışığa duyarlı film yüzey olarak kullanılır. Video ise yüzey olarak band ve sayısal teknolojinin sunduğu bellekleri kullanır. Fotoğrafın kullandığı film yüzeyi gümüş taneciklerinden oluşur. Videonun görüntüyü kaydettiği yüzey ise elektrondur. Filmin yüzeyindeki görüntü gözle görülür, videonun kullandığı yüzeydeki görüntü ise gözle görülmez. Sonuç ürün açısından ise fotoğrafçılıkta ürünü fotoğraf kağıdı üzerinde görürüz; videoda ise sonuç, ürün ekranda ortaya çıkar. Demek ki fotoğraf denildiğinde fotoğraf kağıdına basılmış bir görüntü, video denildiğinde ise ekrandaki hareketli görüntüler anlaşılır.

Fotoğraf kağıdı ışığa duyarlı kimyasallardan oluşan bir yüzeydir. Bu yüzey film üzerindeki negatif görüntünün positif olarak ortaya çıkmasını sağlar. Videonun ekranı ise ışıklı noktacıklardan oluşur. Yani videoda kullanılan yüzey ışıktan oluşur. Bu anlamda fotoğrafın yüzeyi hareketsiz ve sabittir. Videonun ekranı ise ışıklı noktacıklarından oluşan hareketli bir yüzeydir.

DİKKAT



Büyükçe bir fotoğrafa bakıldığında sabit noktacıklar görülür. Gren adı verilen bu küçük noktacıklar görüntüyü oluşturur. Siyah-beyaz bir fotoğrafta her bir gren taneciği grinin bir tonu olarak görülür. Büyükçe bir ekrana bakıldığında ise kırmızı, yeşil ve mavi ışıklı noktacıklar görülür. Bu ışıklı noktacıklar grenler gibi sabit değil, hareketlidir. Fotoğrafta görüntü grenlerden, videoda ise ışıklı noktacıklardan oluşur.

Bir ressam için tuvali ne ise fotoğrafçı için film yüzeyi ve video kullanan yönetmen ya da yaratıcı bir video sanatçısı için ekran aynı şeydir. Bu anlamda film ve ekran kullanılmaya hazır yüzeylerdir. Yani film ve ekran işlenmek için hazır bir ham malzemedir. Bu ham malzemenin bundan önceki bölümlerde görsel estetik açıdan farklı kullanımlarını gördük; ışık, renk ve yüzey açısından değerlendirdik. Şimdi de temel yapısal özelliklerinden hareket ederek zaman kavramı ve zaman boyutunun yaratılması üzerinde duracağız.

ZAMAN KAVRAMI



Zaman kavramını plastik sanatlarla ilişkilendirerek açıklamak.

İnsanoğlu her çağda zaman kavramıyla ilgilenmiştir. Zaman hayatın vazgeçilmezlerindendir. Doğadaki her canlı doğar, yaşar ve ölür. Zamanı algılamanın en basit ve evrensel örneği budur. İnsan ömrü açısından bakarsak, güneşin doğup batmasıyla bir günün geçmesi, ayların ve yılların geçmesi, hep zamanı hissedişimizin örnekleridir. Zaman takvimsel olarak geçerken, yaşadığımız anın öncesi ve sonrasıyla ilgili düşünmemize de neden olur. Geçmiş hafızamızda tutarken, geleceği de bilmeye, tahmin etmeye çalışırız. Yaşanılan deneyimlerle gelecek yönlendirilmeye çalışılır. İnsanoğlu tarihin ilk günlerinden beri zamanı yönlendirmeye ve kontrol etmeye çalışmıştır. Bu hem geçmiş, hem de geleceği içermeye çalışmasıdır.

Zamanın gelip geçici olması, değişme ve süreklilik içermesi, başka bir deyişle dönüşü olmayan bir olgu olması, zamanı üzerinde durulması gereken önemli bir konu hâline getiriyor. Zaman en değerli şeydir; çünkü geri getirilemez. Bu nedenle yapılan her şeyin daha az zamanda olması tercih edilir. Otobüste beş saat yol-

culuk yerine uçakla bir saat gibi. Bu anlamda teknoloji, zamanı en etkin kullanma açısından sürekli değişmektedir. Bilgisayar teknolojisinin getirdiği olanaklarla birlikte, insanoglu hayatı ışık hızıyla yaşamaktadır. Bu da insanlığın yeni bir yaşam boyutu içinde olduğunu göstermektedir.

Andre Bazin, fotoğraf ve film süreci içinde plastik sanatların görevini açıklarken şöyle diyor:

“Görüntünün meydana getirilişi batta insanı merkez alan her çeşit faydacılıktan bile sıyrılmıştır. Artık söz konusu olan, insanın ölümü geride bırakması değil, daha genel ölçüde, gerçeği örnek alarak ve özerk bir zaman niteliği taşıyan ülkesel bir evrim yaratılışdır.” (Bazin, 1966, ss. 31-32)

Bazin’in özerk bir zaman niteliği taşıyan diye kavramlaştırdığı konu, sanatçıların temel kaygılarından birisidir. Resimde, heykelde, tiyatrodan, dansa, müzikte, fotoğrafta ve filmde zaman kavramı düşünülür. Sanatçılar ürettikleri eserlerin kendine has bir zaman niteliği taşımasını arzular.



André Bazin (1918–1958) ünlü Fransız film eleştirmeni ve film kuramcısıdır.

Bazin 1918’de Angers, Fransa’da doğmuştur. İlk eğitimi La Rochelle’de almış, 1938’de St. Cloud’daki Ecole normale supérieure’de eğitimine devam etmiştir. Sınavlarda yüksek not almasına rağmen kekemeliği yüzünden öğretmenliğe kabul edilmemiştir. Sinemaya olan tutkusu orduya çağrıldığı 1939 yılından itibaren artmaya başlamış, ordudaki görevi sırasında kısa zamanda politik nedenlerle kapatılacak olan bir sinema kulübü kurmuştur. Sinema üzerine yazmaya 1943’te Le Parisien Libéré dergisinde başlamış ve 1951’de Jacques Doniol-Valcroze ve Lo Duca ile birlikte Cahiers du cinéma adlı film dergisinin kurucuları arasında yer almıştır.

Yeni Dalga’nın “manevi babası” olarak, Jean-Luc Godard ve François Truffaut gibi gelecekte film yapımcıları olacak olan genç film eleştirmenlerinin akıl hocası ve yakın arkadaşı olmuştur. Bazin 40 yaşında lösemiden ölmüştür.

Bazin II. Dünya Savaşı sonrası film çalışmaları ve film eleştirmenliğinin başlıca güçlerinden biriydi. Ölümüne kadar Cahiers dergisinde yazmaya devam etmiştir. Ölümünden sonra yazıları 1958’den 1962’ye kadar Qu’est-ce que le cinéma? (Sinema Nedir?) adı altında dört ciltlik bir kitap dizisi olarak basılmıştır.

Bazin kendisinin “nesnel gerçeklik” olarak adlandırdığı şeyi yansıtan filmleri (belgesel filmler ve İtalyan yeni gerçekçilik filmleri) ve Howard Hawks gibi kendilerini “görünmez” kılan yönetmenleri savunmuştur. Derin odak (Orson Welles) ve geniş açı çekimleri (Jean Renoir) kullanılması taraftarı olmuş ve kurgu ve görsel efektler kullanılmaksızın “gerçek devamlılık” olarak adlandırdığı biçimin yaratılmasını tercih etmiştir. Bu duruşu onu, 1920 ve 1930’ların sinemanın gerçekliği nasıl yönlendirebileceğini vurgulayan bakim film kuramına karşı mubalif olarak konumlandırmaktadır. Bazin’in düşüncelerini nesnel gerçekçilik, derin odak ve kurgunun olmaması üzerine yoğunlaştırması, onun bir filmin ya da sahnenin yorumunun izleyiciye bırakılması yönündeki inancının bir sonucudur.

Bazin, bir filmin; yönetmeninin kişisel bakışını yansıtmayı gerektiğini düşünür. Bazin’in bu düşüncesi, Truffaut’un Cahiers’deki bir yazısında ortaya attığı Auteur kuramının (yaratıcı yönetmenlik kuramı) gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Bazin aynı zamanda “beğeni eleştirisi” taraftarı olarak bilinir. Beğeni eleştirisine göre, yalnızca bir filmi beğenen eleştirmenler o film için eleştiri yazısı yazabilir, böylece yapıcı eleştiri teşvik edilmektedir.

Kaynak: wikipedia.org

Yeniden başa dönelim, zaman nedir sorusunu soralım. Zamanı yaşıyoruz, ancak tanımını yapmak pek de kolay değildir. Zamanı yaşıyoruz, zamanı ölçüyoruz, ama kesin bir şekilde tanımlayamıyoruz. Felsefeciler oluş, değişme, süreklilik derken, fizikçiler hâl değişimleri, hareket diyorlar, dinler de bambaşka tanımlar getiriyorlar. Sanatçılar ise, kendilerini en iyi ifade etme araçlarından biri olarak zamanı kullanıyorlar. Yaşadıklarımızdan yola çıkarak zamanı nasıl algıladığımızı belirtmek belki de daha kolaydır. Bütün insanlar için iki tür zaman söz konusudur. Bu konu sanatçılar için de aynıdır. Biri saat zamanı, diğeri ise hissedilen zamandır. İki tane farklı bir dakika düşünün; bir dakika dışı koltuğunda, bir dakika sevdiğiniz bir dostunuzla birlikte. Saat zamanı iki olayda da aynı ama hissediş olarak farklıdır. Dışı koltuğundaki bir dakika saatler gibi hissedilirken, dostumuzun yanındaki bir dakika saniye gibidir. Yani biri uzundur, diğeri kısadır.

DİKKAT



Saatle ölçülen zamana *Saat Zamanı* ya da *Nesnel Zaman* denir. Hissedilen zamana da *Psikolojik Zaman* ya da *Öznel Zaman* denir.

Yukarıda verdiğimiz örnekte olduğu gibi aynı bir dakikayı iki farklı şekilde algılamakla ilgili örnekleri günlük hayatımızda çeşitli şekillerde yaşarız. Yani ölçülebilen saat zamanıyla, hissedilen zamanı farklı şekillerde yaşarız. Tiyatro, dans ve bale sanatlarında olduğu gibi film ve videoda zaman, hem saat zamanı olarak hem de psikolojik zaman olarak hissedilir.

Nesnel Zaman

Nesnel Zaman: Ölçülebilen zaman. Saat zamanı. Fiziksel zaman olarak da adlandırılır.

Nesnel zaman, en basit tanımıyla saat zamanıdır. **Nesnel zaman** fizik bilimiyle ilgilidir. Dünyamızın uzay içindeki hareketi, güneşin hareketi, bir günün başlayarak sona ermesi bu düzenli hareketler sonucunda saat zamanı ortaya çıkar. Fizik bilimi açısından baktığımızda zaman nesnelerde meydana gelen hareket ve değişimdir. Zaman diye bir olgudan söz edilebilmesi için bir olayın ve değişimin olması gerekir. Olay ve değişim yoksa zaman kavramından söz edilmez. Olay ve değişime bağlı olarak saat zamanının belirlenmesinde süreklilik şarttır. Bir olay ya da nesnede meydana gelecek değişikliğin süreklilik izlemesi gerekir. Süreklilik, zamanı anlaşılabilir ve kavranabilir, hatta ölçülebilir kılar. Zaman konusuyla ilgilenen düşünürlerden Heidegger saat zamanıyla ilgili olarak şöyle diyor:

“Ölçme ne kadarı ve ne zamanı, ne zamandan ne zamana kadarı ifade eder. Zamanı saat gösterir. Saat, içinde aynı zamansal ardışıklığın sürekli tekrarlandığı, dışardan gelen bir etkiyle değişmediği varsayılan fiziksel bir sistemdir. Bu tekrarlanma döngüseldir. Her döngünün süresi aynıdır. Saat, kendini sürekli tekrarlayan, bu tekrarlarda hep aynı kaldığına güvenilebilecek bir süre sağlar. Bu sürenin uzunluğu seçime bağlıdır. Saat zamanı, bir olayın süresinin uzunluğunun saatteki değişmeyen ardışıklıkla karşılaştırılabilmesi ve dolayısıyla sayısal olarak saptanabilmesi sayesinde ölçer” (Heidegger, 1997, s. 26-41, ilgili alıntı, s.31.).

Fizik bilimi açısından bakıldığında, zamanın mekânla (uzay) ilişkisi vardır. Zaman mekândan ayrı düşünülemez. Doğadaki her varlığı hareket hâlinde olarak düşünürsek, süreklilik izleyen bir değişimi kabul ederiz. Bu sürekliliği izleyen değişim sonucunda zaman ortaya çıkar, zaman nerede oluşur sorusu ise bize uzayı verir. Sözün özü şudur: Doğadaki her nesne hem bir uzayın içindedir, hem de zamanın içindedir. Bu nedenle zaman ve uzay birbirinden ayrılamaz.

**Nesnel zamanın yani saat zamanının ölçülebilmesi, bir ölçüm cetveli üzerinde düşünülme-
yi gerektirir. Zamanı bir çizgi üzerinde akıyor olarak düşünürsek ki bu çizgi birbiri ardı-
na gelen donuk noktalardan yani an'lardan oluşur; ancak şunu da unutmamak gerekir. Bi-
limin sağladığı bilgiler ışığında zamanın an'lara bölünüp bölünemeyeceği de tartışma ko-
nusudur. Zaman hem küçük parçalara bölünebilen an' lar olarak hem de, küçük parçalara
bölünemeyen an'ların bütünlüğü olarak görülmektedir.**



D İ K K A T

Nesnel zaman bazı sanatlarda doğrudan hissedilir. Bir tiyatro oyunu, bale ya da dans gösterisinin başlaması ve bitişi arasındaki süre o eserin nesnel zamanını orta-ya koyar. Aynı şey film için de geçerlidir. Bir filmin süresi o filmin nesnel (saat) za-
manını gösterir. Video çalışmalarında durum biraz farklıdır. Video çalışmasında film anlatım şeklini kullandığı durumda, yani video ile ekranda belli bir zaman di-
limi içinde başlayıp biten bir çalışmadan söz edildiğinde, nesnel zaman söz konu-
su olur. Film dilinin kullanıldığı 15 dakikalık bir video çalışması düşünüldüğünde, nesnel zaman birinci derecede önemlidir.

Bir resim ya da fotoğraf gibi sürekli olarak karşımızda değildir. Bu anlamda nesnel zaman video sanatçısı için de anlamlıdır. Bir eser neden 5 dakika ya da 15 dakikadır? Sanatçının bunu cevaplaması gerekir. Sanatçılar açıklamak istediklerini, belirledikleri nesnel zaman içinde ekrana getirdiklerinde, çoğu kez izleyicinin ese-
rin nesnel zamanını olduğu gibi algılamasını beklemeyiz. 15 dakikalık nesnel za-
man içinde ekrana getirdikleriyle, izleyiciyi psikolojik olarak çok farklı bir zaman boyutuna götürürler. Saat zamanında farklı olan bu zaman, öznel zamandır. Yani ekranda anlatılan öykünün izleyicide oluşturduğu zamandır.

Öznel Zaman

Öznel zaman, görsel olarak ya da psikolojik olarak hissedilen zamandır. Saatin gösterdiği zamana aldırılmaksızın kültürümüze, yaşadıklarımıza dayanarak birey olarak hissettiğimiz süredir. Olayın kısa ya da uzun olduğu konusunda yargıda bu-
lunmaktır. Nesnel zaman ölçülebilir demiştik. Oysa öznel zamanın ölçülmesi müm-
kün değildir. Bu nedenle öznel zaman nicelikten, çok niteliktir. Bir sanat eserini düşünelim; bu eser nesnel zaman içinde gerçekleşiyor bile olsa asıl önemli olan, eserde ortaya konulan olayın (öykünün, konunun) bizi hangi düzeyde etkilediği-
dir. Bizim esere katılım süremiz önemlidir. Eser bizi hangi yoğunlukta kendine çe-
kiyor, işte bu öznel zamanla ilgilidir. Bu anlamda sanat eserinin eğer bir nesnel za-
manı varsa onun süresi çok önemli değildir.

Yeniden daha önce vermiş olduğumuz bir dakika örneğine dönelim. Dışçı kol-
tuğundaki bir dakika çok uzun hissedilirken, dostumuzla birlikte olduğumuz bir dakika çok kısa hissedilir. Eğer birey olarak olayın ya da konunun içine giriyorsak nesnel zamanın süresi çok kısadır. Aynı şey video için de geçerlidir. Ekrandaki eserin içine girdiğimizde süre olarak saat zaman çok hızla geçer, akıp giden saat zamanını hissedemeyiz. Bunun tersi durumda ise saat zamanı var olduğundan çok daha uzun gelir. 15 dakikalık bir yapım bitmek bilmez. Öznel zaman olarak biz bu süreyi 2 saat gibi algılarız.

Öznel Zaman: Hissedilen zaman. Saat zamanı içinde hissedilen zaman. Psikolojik zaman olarak da adlandırılır.

FOTOĞRAF VE ZAMAN



Fotoğrafın resmetme tekniğinin zaman olgusuyla ilişkisini belirlemek.

Resmedilen An: Bir canlı nesnenin resmedildiği an'ın süresi. Bir insanın duruş, bakış gibi resmedildiği an'ın süresi. Fotoğrafın çekildiği an, nesnenin saniyenin yüzde biri süresi olması ya da bir ressamın aynı süreyi resmetmesi gibi.

Resmedilme Eylemi An'ı: Yüzey üzerine resmeden kişinin resmetme süresi. Ressamın bir resmi yapma süresi. Fotoğrafçının bir fotoğrafı çekme süresi.

Zaman konusuyla uğraşan kuramcılar, zaman olgusuyla ilişkili olarak insan yaşamını; geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bir süreklilik, değişim içinde bölerek açıklarlar. Günlük yaşam içinde zaman geçmişten geleceğe doğru ilerler. Bu durmaksızın ilerleyen ve hiçbir şekilde geri dönmeyen bir süreçtir. Zaman ilerler, yaşanılan şimdiyi bir kez daha geri dönüp yaşamak mümkün değildir. Zaman tek yönlü olarak ileriye doğru akar. Bu süreklilik içinde geçmiş ve geleceği belirleyen ise şimdi'dir. Bir anlamda sadece şimdiki zaman vardır. Şimdi nedir? Şimdi ne zamandır? Zamanın en küçük birimi olan an şimdidir. Ayrıca, o an'ı yaşarken zaman ilerleyecek, o an geçmiş olacaktır. Bir sonraki an ise şimdi olacaktır. Yani geçmiş ve gelecek şimdiden oluşur.

Zaman kuramıyla ilgili bu bilgileri pozlayarak resmetme tekniğinin aygıtı olan fotoğraf makinesi açısından düşünelim. Fotoğraf makinesi ışıkla resmeder. Nesneden yansıyan ışık, makinenin optiğinden geçerek yüzey üzerinde görüntüyü oluşturur. Fotoğrafı çekilen nesnenin an'ı yani **resmedilen an** ile makinenin içinde resmedildiği an yani **resmedilme eylemi an'ı** neredeyse aynıdır. Fotoğraf makinesi bir nesneyi ışık hızıyla yüzey üzerine resmeder. Bunun anlamı şudur: Fotoğrafı çekilen nesnenin şimdiki zamanı ile makinenin içinde ortaya çıkan görüntünün şimdiki zamanı aynıdır.

DİKKAT



Fotoğraf makinesine bu nedenle, şimdiyi resmeden bir aygıt denebilir. Bu özellik makinenin mekanik yapısından kaynaklanır. Oysa geleneksel resmetme tekniklerinin hiçbirisiyle nesneyi içinde bulunduğu şimdi ile resmetmek mümkün değildir. Burada sözü edilen resmetmenin mekanik sürecidir. Geleneksel resmetme tekniklerinde bu mekanik süreç için uzun bir saat zamanı gereklidir. Fotoğraf makinesi, an'ı, o an'ın süresi içinde resmeden bir aygıttır. Resmedilen an ile resmedilme eylemi an'ı çakışır. Mekanik olarak şimdiki zamanı kaydeder.

Fotoğraf makinesinin resmettiği şimdinin, zaman kuramı açısından bazı ayırıcı özellikleri vardır. Mekan ve hareketle ilişkili olarak fotoğraf makinesi nesneyi şimdiki zamanında dinamik bir şey olarak değil statik, durgun, hareketsiz bir şey olarak resmeder. Yani an'ı dondurur. Resmedilen nesne yüzey üzerinde, geleneksel resmetme tekniklerinde olduğu gibi, hareketsiz ve sabittir. Fiziksel olarak hareketin olmaması, saat zamanı algılamasını ortadan kaldırır. Fotoğraf makinesinin resmetme süresi, saniyenin çok küçük bir süresinde bile olsa başlama ve bitiş an'ı vardır. Dolayısıyla resmetme süreci, saat zamanı, yani nesnel zamanla ilgilidir. Resmedilen şey, yüzey üzerinde ortaya çıktıktan sonra algılanan bu şeyin, yani fotoğrafın, bir saat zamanı yoktur. Yüzey üzerindeki fotoğraf, sahnede gerçekleştirilen bir tiyatro eserinin başlama ve bitiş süresi gibi değildir. Fotoğraf makinesiyle elde edilen fotoğrafın, sadece psikolojik, yani hissediş zamanı vardır.

Bu yönüyle fotoğraf makinesi öznel zaman, hissediş zamanı oluşturmanın da aygıtıdır. Hissediş zamanı, fotoğrafın psikolojik olarak hissettirdikleri ile ilgilidir. Bunu sağlayan da fotoğraf makinesinin kendine özgü resmetme tekniği ile ilgili mekanik sistemler ve görsel estetik öğelerdir.



DİKKAT

HAREKETLİ GÖRÜNTÜ VE ZAMAN



Hareket ve zaman kavramlarıyla birlikte film ve videonun zaman olgusuyla ilişkisini belirlemek.

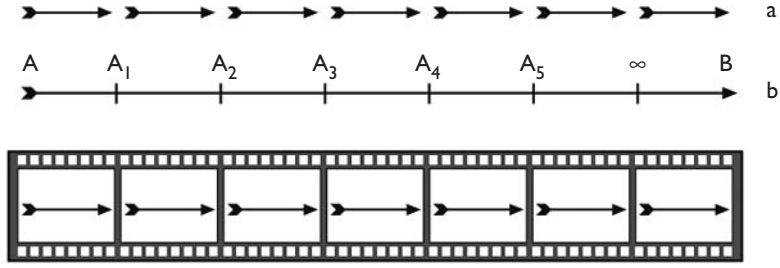
Zaman konusuyla ilgili kaynaklara bakıldığında insanoğlunun tarihin ilk günlerinden başlayarak zamanla ilgilendiğini görürüz. Bu anlamda çeşitli düşünürlerin adları öne çıkmıştır. Antik dönem düşünürlerinden başlayarak Augustinus, Aristoteles, Heiodos, Herakletios, Zeno, Farabi, İbni Sina, Gazzali, İbn Rüsd, Galileo, Newton, Heidegger, Bergson, Husserl'den söz etmek gerekir. Zettl zaman kavramını, film ve video ile ilişkilendirirken tarihsel süreç içinde iki önemli zaman kuramcısının görüşlerinden hareket etmiştir. *Elealı Zeno* (M.Ö. 490 - 430) ve *Henri Bergson* (1859 - 1941). (Zettl, 1973, s. 243-263).

Zettl, zamanla uğraşan kuramcıların zaman olgusunu var olanı ortaya koyma olarak açıkladıklarını ve insan yaşamını, geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bir süreklilik içinde bölerek ortaya koyduklarını belirtiyor. Zettl, bu genel değerlendirme-sinden sonra film ve videonun hareketli görüntülerden oluşması nedeniyle, hareketle ilgili iki farklı zaman kuramını ele alıyor. Hareketle ilgili iki farklı zaman kuramını da film ve videonun temel yapısal farklılığına dayandırıyor. Bilindiği gibi filmde görüntüler birbirini izleyen durağan fotoğraf karelerinden oluşur. Videoda ise sürekli tarama olarak elektronik noktacıların oluşturduğu bir görüntü söz konusudur. Bu temel farklılık film ve videonun estetik gerekliliklerini de etkiler. Zettl, Zeno ve Bergson'un zaman kuramlarını ekrandaki hareketli görüntülerin temel farklılığıyla ilişkilendiriyor. Zeno'nun hareket paradoksu ile filmin hareketini, Bergson'un zaman kuramıyla elektronik görüntüdeki hareketi ilişkilendiriyor (Zettl, a.k., s. 230-31).

Zeno hareketin hiçbir şey olmadığını sadece yanılısama olduğunu ispat etmeye çalışmıştır. Zeno, hareketi analiz ederken, zaman sorunuyla ilgilenmiştir. Hareketi temel olarak boşlukta sayısal donuk durumlar şeklinde görmüştür. Öne sürdüğü temel görüş şudur: Eğer bir nesne hareket ediyorsa, hareket eden şey bir yerdedir ya da değildir. Bununla birlikte, bulunduğu yere hareket etmemiştir, çünkü hareketsiz olarak oradadır. Zeno bir okun bir noktadan başka bir noktaya ulaşmasının kesintisiz bir hareket olmadığını söyler (Şekil 7.1 a). Hareket hâlindeki ok, aslında durgun durumlardan oluşur. Okun durgun donuk durumlarının arka arkaya gelmesinden hareket oluşur. Okun hareket etmesi söz konusu değildir. Sonuç olarak Zeno hareketin imkânsız olduğunu söyler. Sonsuz bir yol üzerinde hareket eden nesne, temelde birbiri ardına eklenen durgun, donuk noktalardan oluşur (Şekil 8.1 b). Bu durgun noktaların birleşmesinden hareket oluşur. Bu nedenle Zeno hareketin olanaksız olduğunu söyler. Hareket diye gördüğümüz yanılısamadır.

Şekil 8.1

Zeno Hareket Kuramı'nı hareket eden bir okla açıklar.

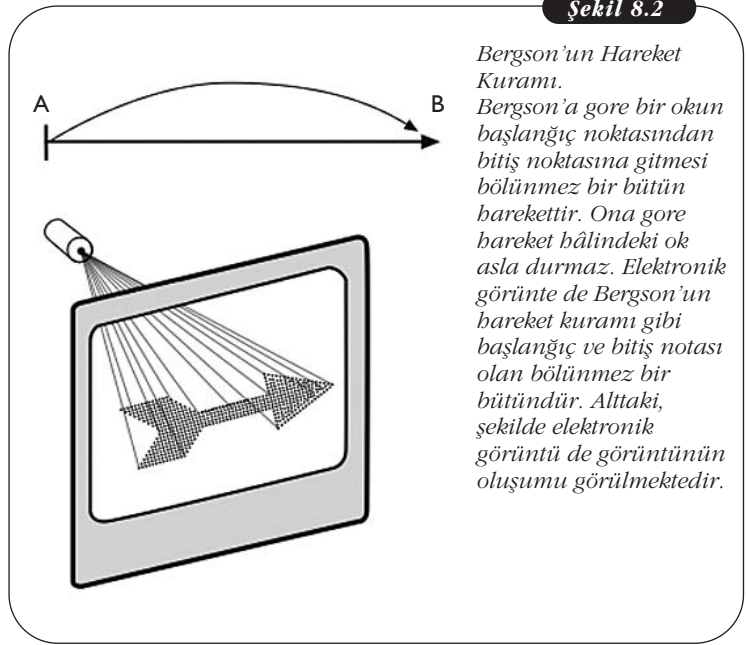


Ok A durumundan B durumuna ulaşırken bulunduğu her an A_1 , A_2 , A_3 gibi donuk bir durumdadır. Okun hareketi olarak görülen şey, birbiri ardına eklenmiş olan bu donuk durumlardır. Bu yönüyle Zeno'nun hareket kuramı filmdeki harekete benzer. Şekilde görüldüğü gibi filmdeki harekette donuk karelerden oluşur.

Film sanatında ortaya çıkan hareketi Zettl, Zeno'nun hareket kuramına benzer (Şekil 8.1). Filmin her bir tek karesi donuk bir durumdur ve hareket söz konusu değildir. Hareket izleyenin zihninde oluşur. Hareket, film şeridi üzerindeki tek tek donuk karelerin ışık kaynağı önünde akmasından oluşur. Film gösterim cihazına takılan görüntülerin kendisinde hareket yoktur. Hareket diye gördüğümüz, bir yanılsamadır. Burada üzerinde durulması gereken nokta, beyazperdede görülen hareketin durgun donuk görüntülerden oluşan bir yanılsama olduğudur. Daha önce sözünü etmiştik, bu yanılsama beyazperde üzerinde ışıkla oluşturulur.

Bergson, Zeno'nun tersine zamanın dinamik bir süreç olduğunu söylüyor. Bergson'a göre şimdi durağan bir şey değildir. Geçmişten geleceğe doğru hareket eder. Zeno'nun tersine hareket hâlindeki bir okun durgun durumlardan oluşan yanılsama hareketi görüşünün aksine, (Şekil 8.2) Bergson okun bir noktadan diğer bir noktaya kesintisiz hareket ettiğini söyler. Bergson'a göre, okun bir noktadan hedefe ulaşması bölünmez bir olaydır. Ok hareket ederken kesinlikle durmaz, durduğu an hareket zaten sona erer. Bergson, Zeno'nun birbiri ardına ekleme kuramına bir noktadan başka bir noktaya görüşüyle yeni bir görüş açısı getirir. Okun hareketi Bergson'a göre zamana benzer, öncesi ve sonrası olarak sürekliliktir. Okun hareketi birbirleriyle ilişkili olan bir sürekliliktir.

Zettl, Bergson'un zaman ve hareketin ilişkisini açıklayan bu görüşlerini videoda görüntünün oluşturulmasına benzetir. Videoda kırmızı, yeşil ve mavi elektron tabancalarının görüntüyü ekranda oluşturması, Bergson'un bir noktadan başka bir noktaya hareket görüşüne benzer. Videonun görüntüsü filmin tersine durgun karelerden oluşmaz, kendi içinde (ekranda) sürekliliği olan bir değişim durumudur. Bu anlamda bakıldığında, film görüntüsü Zeno'nun duran oku ise, elektronik görüntü Bergson'un hareket halindeki okudur. Doğal olarak konu yine videonun iç ışığına, yani ekrandaki görüntüyü oluşturan ışıklı elektronik noktacıklara geliyor. Bu ışıklı noktacıklar sürekli hareket hâlinindedir; çünkü elektron tabancaları durmaksızın ekrandaki noktacıkları hareket hâlinde tutar. Bu yönüyle bakıldığında ekrandaki görüntü, beyaz perdeye göre dinamiktir. Bu yapısal özellik sayısız görsel estetik olanaklarını da sanatçıya sunmaktadır.



Günlük yaşamımızda zaman, geçmişten geleceğe doğru ilerler. Bu durdurulamaz bir süreçtir. Bu zaman süreci içinde doğarız, yaşarız ve ölürüz. Bu süreç içinde tarihsel olarak insanoğlu tarafından kabul edilen, zamanın geri döndürülemez olduğudur. Zaman ilerler, yaşadığımız şimdiyi dönüp bir kez daha yaşamak mümkün değildir. Zaman sürekli ileriye doğru akar, bu tek yönlü bir akıştır. Tabii ki düşünürler önerme düzeyinde de olsa bunun tersini yani ileri ve geri gittiğini söylüyorlar.



DİKKAT

Zaman kuramcılarının *Aziz Augustinus* (İS 354-430) kesin olarak zamanı; geçmiş, şimdi ve gelecek olarak üçe ayırır ve bu ayrımı şimdiyle bağlantılı olarak yapar. "Üç zaman vardır: Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdikiilere ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman" (Augustinus, 1999, s. 55) . Bu görüşe göre zaman geçmiş ve gelecekte hareket eder.

Peki. Şimdi hangi zamandır? Ağzımızdan bu söz çıkarken zaman ilerler ve şimdi geçmiş mi olur? Heidegger zaman içinde şimdi noktasının keyfi olarak belirlendiğini söyler. "Hiçbir şimdi bir diğerine ayrıcalıklı değildir. Herhangi bir şimdi noktası, 'şimdi' olarak, daha sonraki birinin muhtemel öncesidir; 'sonra' olarak da daha önceki birinin sonrasındır." (Heidegger, 1997, s. 31.).

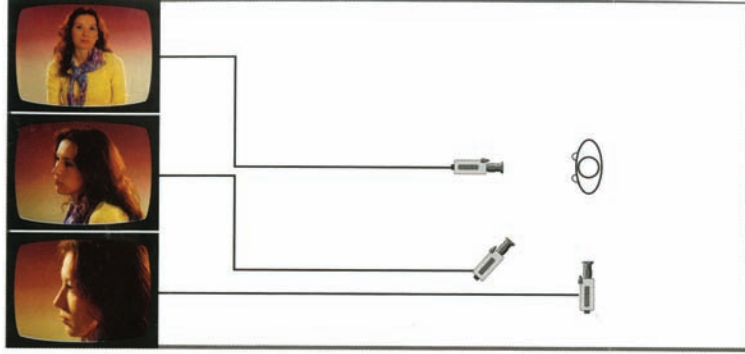
Zaman konusuyla ilgili bütün bu tartışmaları elektronik görüntü açısından düşünelim. Elektronik görüntü sürekli hareket hâlindeki ışıklı noktacıklardan oluşan bir mozaik gibidir. Bu videonun temel ve yapısal bir özelliğidir. Her video karesi ardı arkasına gelen bir oluş durumudur. Videonun diğer bir yapısal özelliği de kamera ya da bilgisayar destekli görüntü kaynaklarında üretilen görüntünün aynı anda bir ya da birden çok ekranda sunumudur. Söz konusu olan kamera önündeki bir gerçek olay ise kameranın aldığı görüntü, o anda ekrana yansır. Kameranın

önündeki olayın şimdisi ile ekrandaki görüntüsünün şimdisi aynıdır. Böyle bir süreç içinde zaman akışı düz olarak ilerler, zamanın geri dönmesi ya da ileri sıçraması söz konusu değildir. Videonun bu kullanılış biçimi nesnel zamandır. Anidir ve zaman olarak geri dönülmezdir. Video yapımında bu konuyu (konuyu genç bir bayan olarak düşünelim) üç farklı açıdan, üç kamerayla çektiğini ve üst üste konulmuş olan üç ekrana yansıttığını düşünelim (Şekil 8.3 a). Ekranlarda kamera önündeki konunun şimdiki zamanını üç ekranda görünmektedir. Bu aynı konunun üç farklı bakış açısından görülen şimdiki zamanıdır. Üç ekrandaki konu aynıdır, hareketlidir, sürekli ve üçü de şimdidir. Ekranlardaki üç şimdinin farkı ise çekim ölçeklerinden yani ekranda oluşturdukları uzaydan kaynaklanır.

Şekil 8.3

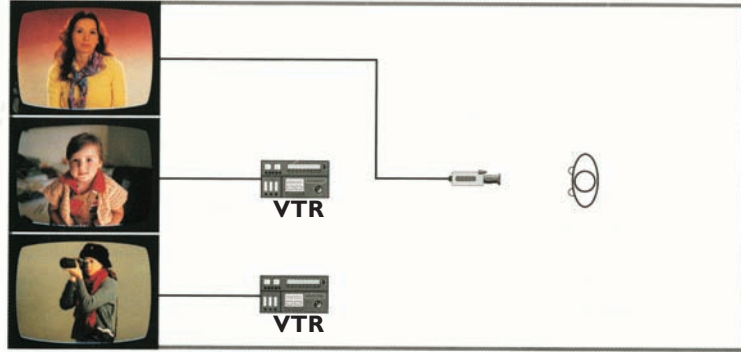
Video ve Şimdiki Zaman.

a) Şimdi. Konu üç ekranda üç farklı biçimde görülür. Aynı konunun üç farklı şimdisi.



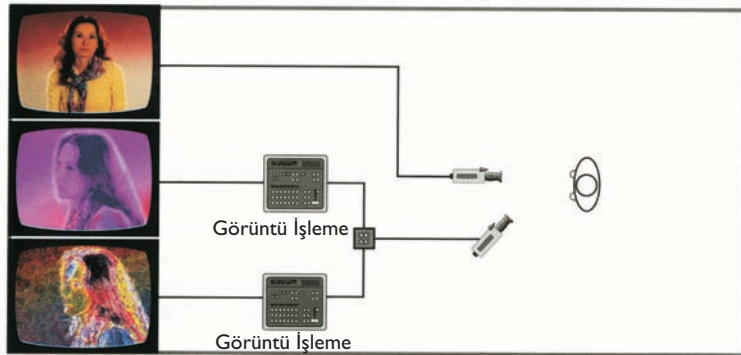
a

b) Şimdi, Geçmiş Gelecek. Kameranın verdiği şimdi, VRT'lerden gelen; arkada geçmiş, altta ise gelecek zaman.



b

c) Farklılaştırılmış şimdi. Kamera konunun şimdisini vermekte. Ortada ve altta ise şimdiler yönlendirilerek nesnel zaman öznel zamana dönüşmüştür.



c

Şekil 8.3 b'de ise kameranin önündeki konu birinci ekranda şimdiki zaman olarak görülür. İkinci ekranda konunun geçmişi yani konu geçmiş zaman olarak görülür. Üçüncü ekranda ise konunun geleceğiyle ilgili varsayımlar yani konu gelecek zaman olarak görülür. Böylece sanatçı üç farklı zamanı; şimdi, geçmiş ve geleceği aynı eser üzerinde sergiler. Üç ekrandaki üç farklı görüntü, kameranin önündeki şimdiyle ilişkili üç farklı zamandır. Augustinus'un dediği gibi; "Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdikiilere ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman". Videonun bu anlatım biçimi bizim resim sanatından bildiğimiz Kübizm'e benzer. Bu, bir yüzey üzerinde aynı konuyu farklı açılardan görmektir.

Çalışmayı video açısından ötelemek mümkündür. Kameranin önündeki konuya hiç dokunmadan kameraların verdiği sinyalleri yönlendirerek (iç ışığı yönlendirerek) ekranda farklı düzenlemeler yapılabilir (Şekil 8.3 c). Böylece kameranin önündeki şimdi ile ekrandaki şimdi aynı olmasına rağmen sanatçının etkisiyle ekranın uzayı değişmiştir. Böylece ekrandaki görüntüler nesnel zamandan, öznel zamana doğru hareket eder.

İlk bakışta videonun ortaya çıkardığı zaman, konunun zamanına bağlıymış gibi düşünülebilir. Yani ekrandaki zamanı belirleyen kameranin önündeki konudur. Video kamerasını bir kitle iletişim aracı olan televizyonda düşünürsek bu saptama kısmen doğrudur. Özellikle canlı yayın tekniğinde ekrandaki zamanı, kameranin önündeki konu belirler; ancak elektronik görüntüyü sanatın ortamına sokan video yapımlarında bu konu aşılmıştır. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi ekranlarda sunulan eserin ortaya koyduğu zamanı, kameranin önündeki konu değil yapımı gerçekleştiren belirlemektedir.

Filme olduğu gibi videoda da ortaya çıkan yapım tek bir çekimde oluşmaz. Çekimlerin arka arkaya gelmesinden oluşur. Yani kurgu sürecinden söz etmek gerekir. Her çekim, konunun farklı bir uzayda ortaya çıkmasıdır. Her uzayın (mekanın) kendine özgü zamanı vardır. Bu nedenle her çekim yeni bir zaman demektir. Hemen peş peşe çekilmiş bile olsa çekimden çekime nesnel zaman farklılaşır. Bir çekimden diğer çekime bakış açısı ve çekim ölçeğinin de farklılaştığını eklersek, çekimlerin art arda gelmesiyle öznel zamanın da oluştuğunu söyleyebiliriz.

Elektronik görüntü açısından üzerinde durulması gereken en önemli konu, iç ışıktır. Yukarıda sözünü ettiğimiz bütün öğeleri iç ışık şemsiyesi altında yeniden düşünmek gerekir. Videonun bu yapısal özelliği ekranı sayısız şekillerde yönlendirmeye olanak sağlar. İç ışık düzenlemesiyle, aynı ekran (yüzey) üzerinde birden çok bakış açısı ve çekim ölçeği yaratılabilir. Bu en basit kullanım biçimi bile konunun öznel zaman algılamasını yoğunlaştırır. İç ışık düzenlemeleriyle tek bir görüntü karesi üzerindeki yönlendirmelerden başlayarak, çekimlerde birden çok bakış açısı ve çekim ölçeğinin bir araya getirilmesi, farklı perspektiflerin aynı yüzey üzerinde düzenlenmesi gibi daha birçok görsel düzenlemeyi yapmak mümkündür. Görüntünün iç ışığı ile oynanması, bir görüntüden yeni bir görüntü oluşturulması var olan uzayın ve buna bağlı olarak da var olan zaman boyutunun yeniden yönlendirilmesini de beraberinde getirir. Bilgisayar teknolojisinin sağladığı olanaklarla birlikte, elektronik görüntünün iç ışığı, video yapımı için öznel zaman, ortaya çıkarma ve yönlendirme açısından vazgeçilmez bir öğedir.

Video açısından üzerinde durulması gereken bir konu da yapımın ortaya çıktığı yüzeydir. Bu yüzey, ekrandır. Ekran hareketli ışıklı noktalardan oluşan bir mozaik yüzeye benzer. Video, tek bir ekranda ya da birden çok ekrandan oluşan ekranlar mozayığında sunulmaktadır. Video kullanan yönetmen ya da sanatçı ekranı kullanırken, bir ressamın tuvalini kullanırken duyduğu kaygıların

aynını duyar. Kuşkusuz tek ekranın ortaya koyduğu enerji ile birden çok ekranın birlikteliğinden ortaya çıkan estetik enerji farklıdır.

DİKKAT

Nesnel zaman ve öznel zaman, bunların her ikisi de yapımın zaman boyutu açısından önemlidir. Nesnel zaman, bir video çalışması için en basit şekliyle ekrandaki görüntülerin akış süresidir. Bu başlama ve bitiş noktası belirli olan çalışmalarda, başlama ve bitiş arasındaki süredir.

Daha önce söz etmiştik psikolojik zaman, konunun yoğunluğu ve izleyenin katılımıyla ilgilidir. Akış süresi içindeki yer alan konu, konunun anlattığı öykü, izleyenin niyeti, anlatım dili gibi eserle izleyenin ilişkisini sağlayan öğeler doğal olarak psikolojik zamanı etkiler. Psikolojik zamanın ortaya çıkardığı yoğunluğa göre saat zamanı, uzun ya da kısa olarak algılanır.

Konu ve kameradan başlayarak görüntünün elektronik olarak işlenmesi ve sunuş süreci üzerinde durduk. Bu şekilde yaratılan zaman boyutu içindeki nesnel zaman, saat ile ölçülür. Uzun ya da kısa oluşu bir cetvelle belirlenir. Öznel ya da psikolojik zaman için böyle bir cetvel yoktur.

Zaman boyutu içinde ele aldığımız konular eserin bütünü açısından önemli bir kavramı ortaya çıkartıyor. Bu kavram *ritim*'dir. Nesnel zamandan başlayarak öznel zamana doğru eserin bütününe yansıyan şey ritimdir. Ritim sadece sanat eserinin ortaya çıkmasını sağlayan teknik ve estetik gereklilikler değil, bunların birlikteliğiyle ortaya çıkan saat zamanı ve psikolojik zamandan oluşan zaman boyutudur.

Özet



Zaman kavramını plastik sanatlarla ilişkilendirerek açıklamak.

İnsanoğlu her çağda zaman kavramıyla ilgilenmiştir. Doğadaki her canlı doğar, yaşar ve ölür. Zaman takvimsel olarak geçerken, yaşadığımız anın öncesi ve sonrasıyla ilgili düşünmemize de neden olur. Zamanın gelip geçici olması, değişme ve süreklilik içermesi, başka bir deyişle dönüşü olmayan bir olgu olması, zamanı üzerinde durulması gereken önemli bir konu hâline getiriyor. Saatle ölçülen zamana Saat Zamanı ya da Nesnel Zaman denir. Hissedilen zamana da Psikolojik Zaman ya da Öznel Zaman denir. Nesnel zaman, en basit tanımıyla saat zamanıdır. Nesnel zamanın yani saat zamanının ölçülebilmesi, bir ölçüm cetveli üzerinde düşünülmesini gerektirir. Nesnel zaman bazı sanatlarda doğrudan hissedilir. Bir tiyatro oyunu, bale ya da dans gösterisinin başlaması ve bitiş arasındaki süre o eserin nesnel zamanını ortaya koyar. Öznel zaman, görsel olarak ya da psikolojik olarak hissedilen zamandır. Saatin gösterdiği zamana aldırıksızın kültürümüze, yaşadıklarımıza dayanarak birey olarak hissettiğimiz süredir. Olayın kısa ya da uzun olduğu konusunda yargıda bulunmaktır. Öznel zamanın ölçülmesi mümkün değildir. Bu nedenle öznel zaman nicelikten çok niteliktir. Bir sanat eserini düşünelim; bu eser nesnel zaman içinde gerçekleşiyor bile olsa asıl önemli olan eserde ortaya konulan olayın (öykünün, konunun) bizi hangi düzeyde etkilediğidir. Bu anlamda sanat eserinin eğer bir nesnel zamanı varsa onun süresi çok önemli değildir.



Fotoğrafın resmetme tekniğinin zaman olgusuyla ilişkisini belirlemek.

Zaman konusuyla uğraşan kuramcılar, zaman olgusuyla ilişkili olarak insan yaşamını, geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bir süreklilik, değişim içinde bölerek açıklarlar. Şimdi nedir? Şimdi hangi zamandır? Zamanın en küçük birimi olan an şimdidir. Ayrıca, o an'ı yaşarken zaman ilerleyecek, o an geçmiş olacaktır. Bir sonraki an ise şimdi olacaktır. Yani geçmiş ve gelecek şimdiden oluşur. Zaman kuramıyla ilgili bu bilgileri pozlayarak resmetme tekniğinin aygıtı olan fotoğraf makinesi açısından düşünelim. Fotoğraf makinesi ışıkla resmeder. Nesneden yansıyan ışık, makinenin optiğinden geçerek yüzey üzerinde görüntüyü oluşturur. Fotoğrafı çekilen nesnenin an'ı yani resmedilen an ile makinenin içinde resmedildiği an yani resmedilme eylemi an'ı neredeyse aynıdır. Resmedilen an, bir canlı nesnenin resmedildiği an'ının süresidir. Fotoğrafın çekildiği an, nesnenin saniyenin yüzde biri süresi olması ya da bir ressamın aynı süreyi resmetmesi gibi. Resmedilme eylemi an'ı ise yüzey üzerine resmeden kişinin resmetme süresidir. Ressamın bir resmi yapma ve fotoğrafının bir fotoğrafı çekme süresidir. Fotoğraf makinesine bu nedenle, şimdiki resmeden bir aygıt denebilir. Fotoğraf makinesi, an'ı, o an'ın süresi içinde resmeden bir aygıttır. Resmedilen an ile resmedilme eylemi an'ı çakışır. Mekanik olarak şimdiki zamanı kaydeden. Fotoğraf makinesinin resmetme süresi, saniyenin çok küçük bir süresinde bile olsa başlama ve bitiş an'ı vardır. Resmedilen şey, yüzey üzerinde ortaya çıktıktan sonra algılanan bu şeyin, yani fotoğrafın, bir saat zamanı yoktur. Fotoğraf makinesiyle elde edilen fotoğrafın, sadece psikolojik, yani hissediş zamanı vardır.



Hareket ve zaman kavramlarıyla birlikte film ve videonun zaman olgusuyla ilişkisini belirlemek.

Zaman kavramını, Elealı Zeno ve Henri Bergson'un hareket konusundaki görüşlerinden yola çıkarak film ve video ile ilişkilendirmek mümkündür. Zeno, hareketin imkânsız olduğunu söyler. Sonsuz bir yol üzerinde hareket eden nesne, temelde birbiri ardına eklenen durgun, donuk noktalardan oluşur. Bu durgun noktaların birleşmesinden hareket oluşur. Bu nedenle Zeno hareketin olanaksız olduğunu söyler. Hareket diye gördüğümüz yanılsamadır. Film sanatında ortaya çıkan hareket Zeno'nun hareket kuramına benzetir. Filmin her bir tek karesi donuk bir durumdur ve hareket söz konusu değildir. Hareket izleyenin zihninde oluşur. Bergson, Zeno'nun tersine zamanın dinamik bir süreç olduğunu söylüyor.

Bergson'a göre şimdi durağan bir şey değildir. Bergson'un zaman ve hareketin ilişkisini açıklayan bu görüşlerini videoda görüntünün oluşturulmasına benzer. Her bir video karesi ardı arkasına gelen bir oluş durumudur. Kameranin önündeki olayın şimdisi ile ekrandaki görüntüsünün şimdisi aynıdır. Böyle bir süreç içinde zaman akışı düz olarak ilerler, zamanın geri dönmesi ya da ileri sıçraması söz konusu değildir. Elektronik görüntü açısından üzerinde durulması gereken en önemli konu iç ışıktır. Videonun bu yapısal özelliği ekranı sayısız şekillerde yönlendirmeye olanak sağlar. Video açısından üzerinde durulması gereken bir konu da yapımın ortaya çıktığı yüzyıdır. Nesnel zamandan başlayarak öznel zamana doğru eserin bütününe yansıyan şey ritimdir.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi videonun kullandığı yüzeyin belirleyici özelliklerinden hangisi **değildir**?

- a. Yüzeyin ışıktan oluşması
- b. Yüzeyin ekran olması
- c. Yüzeyde ışıklı noktacıkların yer alması
- d. Yüzeyin durağan olması
- e. Yüzeyin hareketli olması

2. “İnsan ömrü açısından bakarsak, güneşin doğup batmasıyla bir günün geçmesi, ayların ve yılların geçmesi, hep zamanı hissedişimizin örnekleridir. Zaman takvimsel olarak geçerken, yaşadığımız an'ın öncesi ve sonrasıyla ilgili düşünmemize de neden olur. Geçmiş hafızamızda tutarken, geleceği de bilmeye, tahmin etmeye çalışırız.”

Buna göre aşağıdakilerden hangisi söylenebilir?

- a. Zamanın nesnel olarak algılanmasıdır.
- b. Zamanın hissedilmesidir.
- c. Zamanın izlemesidir.
- d. Psikolojik zamandır.
- e. Subjektif algılamadır.

3. Aşağıdakilerden hangisi psikolojik zamanı belirleyen temel öğedir?

- a. Saat
- b. Mekan
- c. Uzay
- d. Hissediş
- e. Hareket

4. Zaman diye bir olgudan söz edilebilmesi için hangi belirleyici olguların olması gerekir?

- a. Bir olayın ve değişimin
- b. Bir durum ve insanın
- c. Nesnel zamanın
- d. Saat zamanının
- e. Hissetme olgusunun

5. Bir tiyatro oyunu, bale ya da dans gösterisinin başlaması ve bitiş arasındaki süreye ne ad verilir?

- a. Öznel zaman
- b. Hissediş zamanı
- c. Nesnel zaman
- d. Süre
- e. Psikolojik zaman

6. Aşağıdakilerden hangisi fotoğrafın resmetme tekniğiyle ilgili belirleyici özelliklerinden biridir?

- a. Çizerek resmetmek
- b. Elle resmetmek
- c. Geçmiş resmetmek
- d. Şimdiyi resmetmek
- e. Hareketi yakalamak

7. Aşağıdakilerden hangisi fotoğrafın zaman boyutuyla ilgili belirleyici öğelerinden biridir?

- a. Fotoğrafın nesnel zaman yaratması
- b. Saat zamanının fotoğrafın belirleyicisi olması
- c. Fotoğrafın süre algısının olması
- d. Fotoğrafın durağanlık algısı yaratması
- e. Fotoğrafın sadece psikolojik zamanı yaratması

8. Zamanı; geçmiş, şimdi ve gelecek olarak üçe ayıran ve bu ayrımı şimdiyle bağlantılı olarak yapan, şimdinin önemini vurgulayan ilk çağ düşünürü aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Aristoteles
- b. Heiodos
- c. Herakletos
- d. Aziz Augustinus
- e. Zeno

9. “Kameranın önündeki olayın şimdisi ile ekrandaki görüntüsünün şimdisi aynıdır. Böyle bir süreç içinde zaman akışı düz olarak ilerler, zamanın geri dönmesi ya da ileri sıçraması söz konusu değildir. Videonun bu kullanılış biçimi nesnel zamandır.”

Buna göre videoya ilişkin aşağıdakilerden hangisi söylenebilir?

- a. Video, anidir ve zaman olarak geri dönülmezdir.
- b. Video, geçmiş zamanı sunar.
- c. Video, film gibi geçmiş sunar.
- d. Video, durağan anlardan oluşur.
- e. Video, anı kaydeder.

10. Aşağıdakilerden hangisi videoda kırmızı, yeşil ve mavi elektron tabancalarının görüntüyü kesintisiz olarak ekranda oluşturmasıyla ilgilidir?

- a. Hareket yanılması
- b. Hareket algısı
- c. Bergson'un Hareket Kuramı
- d. Zeno'nun Hareket Kuramı
- e. İç ışık hareketi

Yaşamın İçinden

“

İstanbul Modern’de Bienal hatıraları

İstanbul Modern’de Bienal hatıraları Sarkis’in ‘Pilav ve Tartışma Yeri’ adlı yapıtı bienal tarihinin unutulmaz çalışmalarından biri olarak, sergide yer alıyor. FOTOĞRAF: MUHSİN AKGÜN

İstanbul Modern’de önceki gün açılan ‘Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman’ isimli sergi, İstanbul Bienali’nin çocukluk fotoğraflarını sandıklardan çıkardı. 20 yıllık geçmiş bir arada izlemek sadece sanatın değil, toplumsal yaşamın geçirdiği pek çok değişimi de hikâyeleyiyor

07/09/2007 (1167 kişi okudu)

RADİKAL GAZETESİ

JÜLİDE KARAHAN

İSTANBUL - İnternet ve cep telefonu yok. Küratörlük gibi bir kelime duyulmuş değil. Bienal... O da ne? Sene 1987. İstanbul’un ilk uluslararası çağdaş sanat sergisi, bienal denmiyor daha, varolma çabasında. İstanbul sanat çevresinde sağ mı sol mu; figür mü soyut mu tartışması... Bugünlerde gençliğinin en deli zamanlarını yaşayan, 20’sine dün bastı, Uluslararası İstanbul Bienali’nin ilk fotoğrafı bu.

İstanbul Modern, etkinliğin 20. yaşını ‘Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman /20 yılda Uluslararası İstanbul Bienali’nden İz Bırakanlar’ başlıklı bir sergiyle kutluyor. Geçmiş dokuz bienalin sekiz küratörü (ilk ikisi Beral Madra) kendi sergilerinden biri Türk, üçer sanatçı seçmiş. Monica Bonvicini’nin ‘Cehenneme Merdiven’ isimli yerleştirmesi müzenin daimi eseri olduğundan 8. Bienal iltimaslı. 42 sanatçının 50 yapıtı canlı, gelmiş geçmiş tüm çalışmalar ise ekranlardan izlenebiliyor.

Küratörlerin küratörlüğünü İstanbul Modern Direktörü David Elliott ve İstanbul Modern Başküratörü Rosa Martinez üstlenmiş. David Elliott’un sergi için kullandığı ‘20 yılda sanatın bu şehirde yaşadıkları’ ifadesi az kalıyor zira, her bir fotoğrafın arka planında dünyaya dair türlü hal var. Mesela 3. İstanbul Bienali Körfez Savaşı nedeniyle, dördüncüsü de ekonomik kriz sebebiyle birer yıl gecikmiş. Bienallerin altıncısı 1999 depreminden, yedincisi 11 Eylül’den, sekizincisi de Irak işgalinden nasıplı. Tüm bunlar düşünüldüğünde ‘pek bahtsızmış’ bile denebilir.

İstanbul Modern Yönetim Kurulu Başkanı Oya Eczacıbaşı, önceki günkü basın toplantısında “Sergi, Türk ve dünya güncel sanatının en iyi örneklerinden geniş bir yelpaze sunarken sanatsal üretimdeki değişikliklere yö-

nelik bir değerlendirme olanağı da tanıyor izleyiciye” dedi. Biz de bu olanaktan yararlanarak geçmiş küratörlerden (Beral Madra, Vasıf Kortun, Renè Block, Paolo Colombo, Yuko Hasegawa, Dan Cameron ve Charles Esche) eski bienalleri değerlendirmelerini istedik. Neredeyse hepsi Rosa Martinez’in küratörlüğünü yaptığı 5. Bienali unutamadığını söyledi.

Peki ya 2 Aralık’a dek sürecek serginin en unutulmaz işleri hangileri olacak? Sarkis’in ‘Pilav ve Tartışma Yeri’ isimli yerleştirmesi galiba. Sarkis’in İstanbul Modern’in orta yerine kurduğu yerleştirme önce teknisyenleri, sonra müze çalışanlarını toplamış başına; şimdi de ziyaretçileri toplayacak gibi. Ahşap sıralara oturup 19. yy Osmanlı kazanından nohutlu pilavınızı yerken tartışacağınız diğer eserlere gelince... İlk bienalden sonuncusuna doğru ilerleyen zamandizinsel düzenleme içinde Michelangelo Pistoletto’nun ‘Paçavraların Venüs’ü, Halil Altındere’nin ‘Tabularla Dans’ı ve Shirin Neshat’ın ‘Allah’ın Kadınları’ çok konuşulanlar arasında.

Sergi kapsamında yarın ve ertesi gün Mimar Sinan Üniversitesi Oditoryumu’nda ‘Bienallerin Geleceği’ başlıklı sempozyumda, tüm Bienal küratörleri söz alacak; hatırlatalım.

Kaynak: <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haber-no=232175>

”

Okuma Parçası

“Zaman Duyusu Var mı?”

Duyu kavramı, özünde bedene etkide bulunan fiziksel bir uyarının sinirsel yollarla kod edilmesi anlamı taşıyor. Beş duyumuzla görüp, duyup, tadıp, koklayıp hissediyoruz. Ancak zaman, elbette ki, sinir sistemimizin yanıt vereceği kimyasal ya da fiziksel bir uyarın niteliği taşıyor. Örneğin, zaman duyularını harekete geçirecek herhangi bir çevresel zaman uyarını bulunmuyor. Buna rağmen şu da bir gerçek ki yaşadığımız fiziksel fenomenler, zihnimizde illa ki bir zaman bağlamı içinde değerlendiriliyor. Öyleyse, kimi çevresel olayların içeriklerinde zaman bilgisi de taşıdıklarını çıkarımına varabiliyoruz. Güneşin gökyüzündeki konumu ve çevremizde olup biten sosyal aktiviteler bizlere günün hangi diliminde olduğumuz konusunda kabaca bir bilgi verebiliyor. Fakat zaman algısı dediğimizde, böylesi ipuçlarından elde ettiğimiz çıkarımlardan ziyade aslında herhangi bir sürecin dolaysız ve net farkındalığından bahsediyoruz. Bu da içsel bir saatin var oluşunu gerektiriyor. Kalp ritimlerinin, nefes alıp verişlerin ya da beyindeki elektriksel aktivite döngülerinin sayımı gibi beden referanslı ölçümlerin varlığını. Hepimizin tahmin edebileceği üzere biyolojik saatlerimiz aslında tam da bu görevi görüyor. Adına “Sirkadyan Ritimler” de denen bu döngüler tek hücreli canlılardan insanoğluna değin evrim basamağındaki tüm canlılarda bulunuyor. Biyolojik döngülerle günlük zaman süreçlerinin farkına varan organizmalar, yiyeceğe erişim, avcılarının varlığı ya da karanlığın bastırması gibi pek çok yaşamsal değişimler konusunda beklenti oluşturabiliyor. Örneğin, uyku, beslenme, beden sıcaklığı, hormonsal ve metabolik döngüler biyolojik saatlerce kontrol ediliyor. Biyolojik saatleri güneş ışığı gibi temel çevresel etmenlerden soyutlayarak yalnızca bedensel ve içsel bir referans kaynağı olarak değerlendirebiliyor oluşumuzsa deneysel dayanaklara sahip. Yapılan araştırmalarda, ışık, ses, sıcaklık gibi her türlü çevresel ipucundan yalıtılmış mağaralarda tutulan bitki ve hayvanların tüm bu koşullara rağmen yaşamsal döngülerini yine de düzenleyebildikleri görülüyor. Ancak, biyolojik saatlerin tamamen içsel kaynaklı oluşunu iddia ederken deneysel bir hata payımızın da bulunduğu altını çizelim. Çünkü dünyanın dönüş hızı ve manyetik çekimler gibi ilk başta göz ardı edilebilecek dış uyarılar özellikle de bazı canlı türleri için kimi kez büyük bir referans kaynağı olabiliyor. Tüm bu bilgilerin ışığında, biyolojik saatlerimizi bir tür zaman duyusu olarak görebilir miyiz? İşte bu sorunun ya-

nıtı, bilim dünyasında halen tartışmalara neden oluyor. Bir grup bilim insanı biyolojik saatlerle zaman algısı arasında bir ilişki olabileceğini düşünüyor. Öyle çalışmalar var ki, deneyde uyku döngüsü aksayan ve uykuya dalma ve uyanma süreleri uzayan katılımcıların zaman tahminleri de nesnel zaman birimlerini aşıyor. Bu veriler, biyolojik ritimlerle zaman algısının aynı mekanizmalarla kontrol edilebiliyor olacağı şüphesi uyandırıyor. Karşı görüşte olan bilim insanlarının fikirlerini destekler nitelikte de bulgular yok değil. Örneğin, kimi etkiler zaman algısını değiştirirken biyolojik saatlerde bir değişiklik yaratmayabiliyor. Tıpkı beden sıcaklığının artıp azalmasının zaman algısını değiştirip, biyolojik döngülerde herhangi bir etki yaratmaması gibi.

Fizyolojik Etkiler ve Zaman Algısı

Zaman algısının fizyolojik bir takım etkilere açık olduğuna dair erken dönem bulgularından biri, fizyolojist Hudson Hoagland’ın eşinin ateşli bir hastalığa yakalandığı dönemde edindiği gözlemlere dayanıyor. Hoagland, eşinin ateşinin yükseldiği dönemlerde belli süreçleri zamansal açıdan daha “uzun” değerlendirdiğini fark ediyor. Bu gözlem, O’nu zaman algısındaki bir takım algısal çarpıtmaların beden sıcaklığına bağlı fizyolojik işleyişlerden kaynaklanabiliyor olabileceği fikrine itiyor. Öyle ki, yüksek sıcaklığın bedende gerçekleşen kimyasal tepkimeleri ve pek çok biyolojik mekanizmayı hızlandıracak göz önünde bulunduran fizyolog, zaman duyusunun beyindeki sıcaklığa duyarlı kimyasal saatlerle ilişkili olduğunu öne sürüyor.

Fizyolojik etkilerin önemine vurgu yapan ikinci bir örneğe psikoaktif ilaç çalışmalarından geliyor. Yatıştırıcı ilaçlar, uyarıcılar ya da alkol kullanımı da zaman algısında çarpıtmalara neden olabiliyor. Maddelerin bu etkisi, fizyolojik hız ayarlayıcı mekanizmaların çalışmalarını etkilemeleriyle açıklanıyor. Vücutta dopamin seviyesini artıran maddeler zamanın daha hızlı geçtiği izlenimi uyandırırken, dopamin seviyesini azaltan maddeler zaman algısını yavaşlatıyor. Dopaminin mutluluk salgısı olarak da geçtiğini düşünecek olursak, mutluluğu tetikleyen bir maddenin zamanın çabuk geçtiğini düşündürüyor olması aslında bizleri başladığımız noktaya geri getiriyor. Mutluyken niçin zaman daha çabuk geçiyor?

Bilişsel Süreçler Zaman Algımızı Etkiliyor

Her ne kadar fizyolojik değişimler ve biyolojik saatler zaman algımıza dair önemli ipuçları verse de, bilişsel süreçlerimizin etkisi kuşkusuz yadırganamayacak ölçüde büyük ve önemli. Bu noktada herhangi bir sürenin zaman birimleri ölçüsünde tahmininde duyuusal uyaranların zenginliği, dikkat ve belleğin rolü de ön plana çıkıyor. Duyusal uyaranların zenginliği, belli bir süre içinde duyu sistemimizi etkinleştiren çevresel etkilerin sayısını kapsıyor. Örneğin, kalabalık ve gürültülü bir ortamda kısıtlı bir sürede daha fazla zamanın geçmiş olduğunu düşünebiliyoruz. Ancak bu genellemeye uymayan durumlar da yok değil. Boş bir odada tek başımıza vakit geçirdiğimizi düşünelim. Can sıkıntısı, dakikaları saatler olarak yorumlamamıza bile neden olabiliyor. Böyle bir durumda, zihnimiz ne zaman birilerinin odaya gireceği, bu bekleyişin ne zaman sona ereceği konusunda öyle meşgul oluyor ki, küçük anları bile yine büyük zaman dilimleriymişçesine algılayabiliyor. Öyleyse zihinsel aktivite de, zaman algısında en az çevresel uyaranlar kadar önem kazanabiliyor. Öyle ki, uyarıcı ilaçların zaman algısında yarattıkları değişim çoğu kez düşünce, duyu ve duygu deneyimlerindeki artışla da açıklanabiliyor. Kısaca toparlamamız gerekirse, zaman algımız gerek dış dünyadaki fiziksel uyarılardan gerekse zihnimizdeki düşünce yoğunluğu ve duygu durumumuzdan kaynaklanabiliyor. Bir diğer etmense dikkat unsurları olarak göze çarpıyor. Bir işe yoğunlaştığımızda, saatlerin nasıl geçip gittiğini anlayamayabiliyoruz. Ancak tam aksine, zamanın kısıtlı olduğu bilgisini aklımızda tutup da herhangi bir sürecin sonlanmasını beklerken de dikkatimiz dış ve iç uyaranlara çabucak yönelebildiğinden o zaman dilimi olduğundan daha uzun algılanabiliyor.

Arıların, buldukları bir yiyecek kaynağını kolonilerine haber verirken, kovanla yiyecek arasındaki uzaklığı diğer işçi arılara, yaptıkları özel bir dansla ve bu dansın süresiyle bildirdiklerini biliyoruz. Bu uzaklığı algılayırsa yol sırasında gözlerinin önünden geçen görsel uyaran konturlarının sıklığıyla azalıp artabiliyor. Örneğin, uyarının az olduğu bölgelerde kat ettikleri mesafeleri daha kısa algılayabiliyorlar. Tıpkı bizlerin zaman algısının da duyuusal uyaran zenginliğinden etkilendiği gibi.

Kaynak: <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/deneme.htm>

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. d Yanıtınız yanlış ise, "Hareketli Görüntü ve Zaman" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. a Yanıtınız yanlış ise, "Zaman Kavramı" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. d Yanıtınız yanlış ise, "Zaman Kavramı" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. a Yanıtınız yanlış ise, "Zaman Kavramı" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. c Yanıtınız yanlış ise, "Zaman Kavramı" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. d Yanıtınız yanlış ise, "Fotoğraf ve Zaman" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. e Yanıtınız yanlış ise, "Fotoğraf ve Zaman" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. d Yanıtınız yanlış ise, "Hareketli Görüntü ve Zaman" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. a Yanıtınız yanlış ise, "Hareketli Görüntü ve Zaman" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. c Yanıtınız yanlış ise, "Hareketli Görüntü ve Zaman" konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Aristoteles, Augustinus ve Heidegger. (1996). **Zaman Kavramı**. -Derleme- (Çev. Saffet Babür), Ankara: İmge Kitabevi.
- Augustinus, Saint. (1999). **İtirafılar**. (Çev. Dominik Pamir). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Bazin, Andre. (1966). **Çağdaş Sinemanın Sorunları**. (Çev. Nihat Özön), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Heidegger, Martin. (1997). "Zaman Kavramı" (Çev. Doğan Şahinler), **Cotigo Zaman: 12'ye 1 var**. İstanbul: YKY.
- Kılıç, Levend. (2003). **Görüntü Estetiği**. Dördüncü baskı, İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Zettl, Herbert. (2001). **Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics**. California: Wordsworth Publishing.

Sözlük

A

Açı: Bir objektifin gördüğü alanın dereceyle belirlenmesi.

Alt Açı: Kameranin konuya göz seviyesinin altında bakması.

Algı: Duyu organları tarafından kaydedilen uyarıcıların, beyne aktarıldıktan sonra örgütlenip, yorumlanarak anlamlı hale getirilmesi.

Altın Oran: Resim, heykel ve mimaride kullanılan bir orantı kanunu.

Atılan Gölge: Bir nesnenin başka bir nesne ya da yüzey üzerinde oluşturduğu gölge.

Aydınlanma: Rönesansla başlayan insanın uyanışını gerçekleştirerek dogmalardan kurtulmuş, kendi aklı ve görgüleriyle bizzat kendi varlığını aydınlatmaya başladığını kabul eden düşünce sistemi.

B

Bağlı Gölge: Bir nesnenin kendi üzerinde olduğu gölge.

Bakış Açısı: Objektifin bir konuyu gördüğü açı. Objektifin odak uzaklığına göre sınırları kesin olarak belirlediği açı.

Basmakalıp: Özgünlüğü olmayan, değişiklik göstermeyen, bilineni tekrarlayan, harcıâlem, klişe.

Biçem: Üslup, tarz.

Biçim: Bir şeyin dış çizgileri bakımından nitelgi, dış görünüş. Güzel sanatlarda bir sanat döneminin ya da sanat türünün özel yolu.

Biricik: Bir benzeri daha olmayan. Eşsiz, benzersiz.

Ç

Çekim: Kameranin bir kez çalıştırılıp durmasıyla ya da diğer görüntü kaynaklarıyla elde edilen yapının en küçük parçası.

Çekim Ölçeği: "İnsanın görüntüde kapladığı alan" ölçütünden yola çıkarak, nesnelerin görüntülenme büyüklükleri üzerine yapılan çerçeveleme oranı sınıflandırmasıdır. Genel olarak şu ayrımlarla tanımlanır: Ayrıntı çekimi, baş çekimi, omuz çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, diz çekimi, boy çekimi, genel çekim.

Çerçeveleme: Ekranın ikiboyutlu alanı içinde amaçlanan konunun yerleştirilmesi.

Çokamlamlılık: Birden çok anlam içermeye ve bildirme niteliği.

D

Dalga Boyu: Devirli hareketlerde bir devir içindeki hareketin yayıldığı uzaklık.

Denge: Nesnelerin ya da olayların birbirlerini tartacak şekilde değerlendirilmesi.

Detay: Bir bütünün en küçük parçası. Bir sanat eserinin bütüne göre küçük bir bölümü.

Doğruluk: Bir düşüncenin, öne sürülen bir yargının (önermenin) gerçekliğe, bilginin nesnesine (bilinene) uygun olması.

Doku: Bir nesnenin yüzey görünümünün düz, parlak, mat gibi dokunma duyusuna fitap edebilme durumu.

Doygunluk: Rengin saflık derecesi.

Duyum: Uyarıcıların duyu organları tarafından alınması, duyum sinirleri yoluyla beyne iletilmesi.

E

Estetik: İnsanoğlunun kendi sanatsal eylemleri üzerine düşünmesi. Algılama ve Algılama duyusu.

F

Felsefi bilgi: Kavram düzeyinde edinilen bilgi.

Figür: Resim ya da heykel sanatında varlıkların biçimi.

G

Gerçeklik: Düşünceden bağımsız olarak var olan durumlar, olgular ya da nesneler toplamı.

Gestalt: Birbirinden bağımsız olan öğeleri psikolojik bir süreç sonucu bütün oluşturacak şekilde gruplandırma eğilimi.

Gölge: Işık geçirmeyen bir nesnenin üzerine düşen ışığı engellemesi nedeniyle kendi üstünde ya da kendi dışında oluşturduğu karanlık bölge.

Görsel Algı: Görsel duyunun birincil öneme sahip olduğu algılama biçimi.

Görsel Sanatlar: Görsel algılamanın söz konusu olduğu sanat dalları.. Resim, heykel fotoğraf, sinema vb.

Görselleştirme: Görsel güç oluşturacak şekilde tek tek çekimlerin düzenlenmesi. Zihinsel olarak görüntülerin oluşturulması.

Görüntü: Üçboyutlu nesnelerin, ışık kullanılarak yüzey üzerinde elde edilen ikiboyutlu sureti.

Görüntü Alanı: Kamera ya da başka bir görüntü kaynağının belirlediği alan, ekran için çerçevelenmiş alan.

Görüş Açısı: İnsanın çevresinde net olarak görebildiği açı.

Göz Seviyesi: Kameranin konuya insanın göz seviyesinden bakması.

Güzel: Her yönüyle hoş olan. Dilde varolan ve değerlerle, değerlendirmelerle ilgili bir soyutlama.

H

Hacim: Nesnelerin üçüncü boyutu, derinlik etkisi.

I

İde: İnsan aklında bulunan düşünce ve kavramlar.

İdea: Yunan düşünürü Platon'a göre, duyularla algıladığımız, içinde yaşadığımız evrendeki nesnelerin ilk örnekleri, orijinal formları. Değişmeyen, meydana gelmemiş ve yok olmayacak olan, tüm insanların zihninde ortak olarak bulunan, duyularla değil akıl yoluyla, düşünerek ulaşılan kavramlar.

İç Işık: Video görüntüsünün monitörde oluşmasını sağlayan, ekrandaki piksellerde oluşan ışık.

İmge: Zihinde beliren olay, kişi ya da nesnelerin görüntüleri. Daha önce algıladığımız nesne ve olayların zihinde yeniden canlandırılması, algıların zihindeki izleri.

K

Kaçış noktası: Perspektifte birbirine paralel olan çizgilerin, ufuk çizgisinde aynı noktada birleşmesi.

Karma Ortam: Birden çok görsel-işitsel ortamın birarada kullanıldığı iletişim ortamı.

Kavram: Nesnelerin veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bir ortak ad altında toplayan genel tasarım, konsept, mefhum, nosyon. Bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, mefhum, fehva, konsept, nosyon.

Kompozisyon: Bir sanat eserini oluşturan parşaların bütün içinde, düzen gösterecek biçimde bir araya getirilmesiyle oluşan bütün.

Konu: Sanatçının iç ve dış dünyasında var olan somut ya da soyut olan herşey.

Kurmaca: Olmadığı hâlde varmış gibi tasarlanmış, kurgulanmış.

L

Leke: Resim yüzeyi üzerinde boya ile yapılmış iz.

M

Mantık: Doğru düşünme sanatı ve bilimi. Doğru düşünmenin yolu ve yöntemi. Düşüncenin ve düşüncenin varlık biçimlerinin, öğelerinin, türlerinin, olanaklarının, yasalarının ve düşünce bağlamlarının bilimi, lojik.

Metafor: Mecaz, eğretileme. Bir kavramı yaygın anlamının dışında kullanılması. Bir kavramın anlatılmasında, benzer özelliklerinden dolayı başka kavramların kullanılması.

N

Nanometre (nm): Bir milimetrenin milyonda biridir. Gözle görmediğimiz maddeleri (atom v.b.) ölçmek için kullanılır.

Nesnellik: Gerçekliği olduğu gibi, kişisel görüş ve yargılardan bağımsız olarak, herkesin gözlemine açık bir biçimde ele alma.

Nesnel Gerçeklik: Öznel (kişisel) gerçekliğimizin oluşabilmesi için, gerek toplumsal gerekse fiziksel anlamda düşünceden bağımsız bir biçimde var olan olgular bütünü. İçinde yaşadığımız fiziksel ve sosyal dünyanın birleşimi.

Nesnel Zaman: Nicelik olarak ölçülebilir zaman. Saat zamanı.

Nörofizyoloji: Fizyolojinin, sinir sisteminin işleyişiyle ilgilenen dalı.

O-Ö

Obje: İnsan bilincinin dışında varolan gerçeklik.

Olguculuk: Araştırmalarını olgulara, deneylere, gerçeklere dayayan, fizik ötesi açıklamaları kuramsal olarak olanaklı ve yararsız gören Auguste Comte'un açtığı felsefe çıkışı, pozitivizm.

Oran: İki ya da daha fazla benzer şey arasındaki büyüklük, miktar ve derece ilişkisi.

Ortam: Sanatçının iletmek istediği düşünce ve duygularını görsel ve işitsel olarak algılanabilir bir yapıya dönüştüren teknik ve fiziksel yapı.

Önsel: Hiçbir denemeye dayanmayan ve akıl yordamıyla bulunup ortaya konan, apriori.

Öznel Gerçeklik: Her bireyin kendine özgü olan yaşam dünyası. Kişisel görüşler, duygular, hayaller, beklentiler, arzular, ümitler bu alanı oluşturur.

Öznel Kamera: Kameranın olayın içindeki bir kişinin ya da nesnenin gözü gibi kullanılması.

Öznel Zaman: Sürenin hissedilişi, zamanın nitelikle ilgili yönü. Psikolojik zaman.

Öz: Düşüncenin sanat eserinde somutlaşması.

P

Parlaklık: Rengin yansıttığı ışık ya da rengin siyah-beyaz olarak ne kadar aydınlık ve karanlık görüldüğü.

Perspektif: İkiboyutlu bir düzlem üzerinde üçboyutlu nesneleri belirleme tekniği.

Pigment: Renk verici madde, boyar madde.

Plastik Sanatlar: Kalıplanabilen veya şekil verilebilen boya, kil, alçı gibi malzemelerin uygulanmasıyla oluşturulan resim, heykel, özgün baskı, seramik, çizim vb. sanatların tümüne verilen ortak ad.

Psişik: “Ruh” anlamına gelen “psişe” (eski Yunanca’da psike) sözcüğünün sıfatı olup, Metapsişik alanda “bedene bağlı ruha ilişkin” ya da “alışılmamış ruhsal fenomenlere ilişkin” anlamında kullanılır. “Psişik” terimi ile “psikolojik” terimi arasındaki fark, birinci terimin “bedenli ruh”u, ikinci terimin “zihin”i ilgilendiriyor olmasıdır. Günümüzde Parapsikolojik araştırma kurumları “Parapsikolojik” terimi yerine “psişik” terimini tercih etmekte ve “psişik araştırma” adı altında etkinlik göstermektedir.

R

Realizm: Gerçekçilik. Varlığın var olduğunu savunan görüş. Buna göre varlık, insan bilincinden bağımsız olarak ve nesnel bir biçimde vardır.

Refleksiyon: Düşünme, yansıma. Kendi üzerine dönme, kendi üzerine düşünme.

Rengin Niteliği: Rengin oluşturduğu duygu, duyarlık.

Renk: İnsan gözünün görebildiği ışık tayfının dalga boyu.

Renk Enerjisi: Görüntü alanı içinde renklerin ortaya çıkardığı enerji.

S-Ş

Sanal gerçeklik: Kişinin bir ya da birden çok duyusuna hitap eden ve kullanıcıların hareketleri ile gerçek zamanlı oluşan bilgisayar yaratımlı, sanal yani gerçek benzeri bir dünya.

Senaryo: Tiyatro oyunu, piyes, film, dizi film vb. eserlerin sahnelerini ve akışını gösteren yazılı metin.

Septisizm: Kuşkuculuk (şüphecilik). Bilgi felsefesinde, herkes için geçerli, doğru, kesin, mutlak bir bilgiye ulaşamayacağını savunan görüş.

Simge: Rumuz ya da sembol anlamında nesnelerin işaretleri. Belirli bir insan topluluğunun uzlaşımı sonucu özel bir anlam kazanmış işaret.

Sosyal gerçeklik: İnsanların iletişim ve etkileşim içerisinde oldukları, bireylerin ortaklaşa paylaştıkları ve birbirlerinin algılarını belirledikleri tarihsel, toplumsal alan.

Şekil-Zemin İlişkisi: Görüş alanımız ya da görsel düzenleme içindeki öğeleri birbiriyle ilişkilendirirken, sabit zemin ve zeminin önünde olanı zemine göre dinamik şekil olarak örgütleme eğilimi.

T

Tahayyül: Hayalde canlandırma işi.

Temel Renk: Rengin kendisi. Mavi, kırmızı ve yeşil gibi renk ölçeğindeki değişen dalga boyları.

Temsil: Herhangi bir şeyi belirgin özellikleri ile yansıtmak, sembolü olma, simgeleme. Gerçekliğin farklı biçimlerde ve çeşitli belirtilerle simgelenmesi.

Tin: Birtakım fizik ötesi kurucularının, gerçeği ve evreni açıklamak için her şeyin özü, temeli veya yapıcısı olarak benimsedikleri madde dışı varlık.

Töz: Değişenlerin özünde değişmeden kaldığı varsayılan idealist kavram.

U-Ü

Uyum: Nir bütünün parçaları arasında bulunan uygunluk.

Üslup: Bir sanatçıya, bir çağda ya da ülkeye özgü teknik, renk, biçim ve söyleyiş özelliği.

Üst Açı: Kameranın konuya göz seviyesinin yukarısından bakması.

Y

Yanılsama: Var olan nesne ya da canlıyı yanlış, ayrımlı ya da olduğundan farklı olarak algılama.

Yansıyan Işık: Bir nesne üzerine düşen, nesneden soğrulduktan ve kırıldıktan sonra yoluna devam eden ışık.

Z

Zaman Boyutu: Videonun teknik e estetik gereklilikleriyle birlikte ortaya çıkan öznel ve nesnel zamanın olduğu boyut.

Zanaat: Daha çok teknik yeteneğe ve el ustalığına dayanan üretim.

Zıtlık: Açık ve koyu bölümler arasındaki fark.

Dizin

A

Algı 48, 51-55, 58, 61, 63, 66,74-87, 89, 90
Alt Aç 146, 152-154

B

Biriciklik 2, 16, 26, 39

Ç

Çevrinme 146, 155, 157, 158, 160
Çıkarımsal Renk Sentezi 96, 109
Çoğaltım Teknolojisi 26, 38, 39, 42
Çokanlamlılık 2, 14, 21

D

Doygunluk 96, 108, 110
Duyu 74, 76, 78-82

E

Estetik 2, 4-9, 13, 18-21
Estetik Bakış 2, 4-7, 19
Estetik Kaygı 2, 8, 9, 13, 19, 20
Estetik Yaşantı 2, 8, 9, 13, 19, 20

F

Farklılaştırılmış Şimdi 164
Fotoğrafik Gerçeklik 48
Fotoğrafik Görüntü 65, 67

G

Geçmiş 164, 170, 175, 177
Gelecek 164, 166, 168, 173, 177
Gerçek 48, 50, 51, 53-57, 59-61, 64, 66, 67
Gestalt Psikolojisi 74, 82, 83, 90
Gölge 96-99, 102-106, 112
Görsel Algı 74, 76, 78, 82, 83, 85, 90
Görsel Sanatlar 2, 17, 18, 21
Görselleştirme 146, 148, 150, 152-155, 160
Görüntü 26, 33-40
Görüntüleme 146, 148, 155-160
Görüş Alanı 146, 150, 158
Göz 74-78, 81-83, 87-90
Göz Seviyesi 146, 152-154, 160

İ

İkiboyutlu Yüzey 118, 131
İleti 2, 13
Işık 96-99, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 112

K

Kamera Açısı 146, 150, 152, 153
Kararma-Açılma 146, 158-160
Karma Ortam 26, 31, 36, 42
Kesme 146, 158-160
Kurgu 146, 155, 159, 160
Kurmaca 2, 13, 15, 16, 20, 21

N

Nesnel Zaman 164, 168, 169, 175-177

O-Ö

Optik Bakış 61, 62, 67
Organik Bütünlük 2, 13, 16, 21
Ortam 26, 31, 32, 34-39, 42
Öznel Gerçeklik 48, 52, 53, 71
Öznel Zaman 164, 169, 175, 177

P

Parlaklık 96, 101, 108, 111, 112
Pelikül 118, 123
Piksel 118

R

Renk 96, 97, 99-101, 103-112
Resmedilen An 164, 170, 177
Resmedilme Eylemi An'ı 164, 170, 177
Resmetmek 26, 28, 29, 31, 36
Ritim 164, 176, 178

S-Ş

Sanal Gerçeklik 48, 54
Sanat 2, 5-21, 48, 51, 55-58, 64-67
Sanatın Ortamı 26, 38, 39, 42
Sanayi Devrimi 26, 28, 32-34, 41
Şimdi 164, 170, 177

T

Teknik 48, 55, 59-62, 64, 65, 67
Teknoloji 48, 54, 64, 65, 67
Temel Renk 96, 108, 109, 111, 112
Temsil 48, 50, 54-56, 64-67
Toplamsal Renk Sentezi 96, 108
Tuval 118, 124, 133

Ü

Üçüncü Boyut Oluşturma 118, 131, 133, 140

Üst Açı 146, 152-154, 160

V

Video 26, 35, 36, 39, 40, 42

Y

Yeniden Üretim 26, 38, 39, 48, 55

Yüzey 118-125, 131, 140

Z

Zanaat 2, 9, 20

Zincirleme 146, 158-160

Zoom 146, 157