

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



SOYUT SANAT ALGISINDA ZİHİNSEL SÜREÇLER

Yüksek Lisans Tezi

Danışman
Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN

Hazırlayan
Arif Esen BAYKURT

Malatya 2020

**T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

SOYUT SANAT ALGISINDA ZİHİNSEL SÜREÇLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Arif Esen BAYKURT

**Danışman
Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN**

Malatya 2020

ONUR SÖZÜ

"Doç. Dr. Fahrettin Geçen'in danışmanlığında Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım "Soyut Sanat Algısında Zihinsel Süreçler" başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım."

Arif Esen BAYKURT



TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın oluşmasında bana vaktini, bilgisini, önerilerini, katkısını ve desteğini esirgemeyen hocam tez danışmanım Doç. Dr. Fahrettin Geçen'e minnettarım. Kıymetli tavsiyeleriyle değeri ölçülmez Prof. Dr. Yüksel Göğebakan ve Prof. Dr. İsmail Aytaç hocalarıma teşekkürlerimi ne kadar vurgulasam azdır.

Tezimin Nörobilim ve Nöroestetik kısmından çoğunlukla feyz aldığım Nörobilimci Prof. Vilayanur Subramanian Ramachandran'a yürekten teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca tezimin Nörobilim bölümündeki yapılan yorumlar ve alınan sonuçların güvenilirliği, doğruluğu ve tutarlılığını benimle tartışan, kaynak bilgisini paylaşan ve yönlendiren İnönü Üniversitesi, Turgut Özal Tıp Merkezi, Nöroloji Anabilim Dalı Başkanı Prof. Dr. Cemal Özcan hocama, İnönü Üniversitesi Turgut Özal Tıp Merkezi Psikiyatri Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Prof. Dr. Süheyla Ünal hocama, kaynak arama sürecimde kendi kütüphanesindeki tek nüsha Yüksek Lisans Tezini benimle paylaşan sayın Prof. Dr. Halil Akdeniz hocama ve tezime yayınlarıyla katkı sağlayan tüm yazarlara ve üzerimde emeği olan tüm hocalarıma teşekkür ederim. Son olarak manevi desteğini hep yanımda hissettiğim Ailem ve Olga Kochel'e ne kadar teşekkür etsem azdır.

ÖZET

BAYKURT Arif Esen, Soyut Sanat Algısında Zihinsel Süreçler, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2020.

Soyut bir resmi izleyen her bireyin göz yapısı, eserden algıladı duyumları görsel kortekse yollar. Beyin bu bilgileri geçmiş yaşam tecrübeleriyle değerlendirerek bükerek ve limbik sisteme yollayarak estetik yargısını verir. Dolayısıyla her birey, soyut bir eseri kendi bireyselliğiyle yargılamaktadır.

“Soyut Sanat Algısında Zihinsel Süreçler” başlıklı bu tezde, Soyut Resim, Nörobilim, Psikoloji ve Nöroestetik gibi farklı disiplinlerin bireyin soyut sanatı (sanat eserlerini) algılama noktasındaki işlevleri incelenmiştir. Ayrıca tez bu işlevlerin kesiştikleri ortak noktaları, yasaları, neden ve sonuçlarını kuramsal bir çerçevede incelemek, resimsel ifadeye dönüştürmek amacıyla hazırlanmıştır.

Bu tez çalışmasında araştırma süresince; tez, kitap, dergi, makale, video, yabancı kaynaklardan (dergi, kitap, makale ve tez) faydalanılarak literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca araştırma betimsel analiz yöntemi ile analiz edilmiştir.

Araştırmanın kuramsal çerçevesinde; birinci bölümde “Tezin amacı, önemi ve problem durumu”, ikinci bölümde “Soyut Sanat ve Tarihsel Gelişimi, Empresyonizmden Postmodernist Soyutlama ve Minimalizm”e kadar ele alınmıştır. Üçüncü bölümdeki Nöroloji ve Psikoloji ağırlıklı “Zihinsel Algılama Süreci ve Soyut Sanata Tepkisi” kısmında; Görme, Biçim Kavrama, Algı Psikolojisi, Araştırmalar ve Disiplinler Arası Yaklaşımlar ve Sanatçıların Kullandıkları Nöroestetik Yasalar başlıkları altında oluşturulmuştur. Dördüncü bölümde “Uygulamalar ve Çözümlemeleri” başlığı altında araştırmacı tarafından yapılan 12 adet resim analiz edilmiştir. Analiz edilen 2 adet resim birbiriyle olan organik bağından dolayı bir resim analiz çatısı altında irdelenmiştir. Ayrıca nörobilim ve nöroestetik yasalarının verileri ışığında çalışmalara görsel algıya zirve kayması yaşatacak ultranormal uyaranlar eklenmiştir. Son bölümde ise literatür araştırmaları ışığında yapılan uygulamalarla ilgili sonuçlara değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Görsel Algı, Gestalt, Nörobilim, Nöroestetik, Psikoloji, Soyut Sanat.

ABSTRACT

BAYKURT Arif Esen, Mental Processes in the Perception of Abstract Art, Master Thesis, Malatya, 2020.

The eye structure of each individual who watches an abstract painting sends the sensations perceived from the work to the visual cortex. The brain changes this information by evaluating it with past life experiences and makes its aesthetic judgment by sending it to the limbic system. Therefore, each individual judges an abstract work with his own individuality.

This thesis titled “Mental processes in the perception of abstract art” examined the functions of different disciplines such as Abstract Art, Neuroscience, Psychology and neuroesthetics in the individual's perception of abstract art (works of art). In addition, this thesis has been prepared in order to examine the common points, laws, causes, and consequences of these functions in a theoretical framework and turn them into pictorial expressions.

In this thesis, during the research; A literature review was made using theses, books, journals, articles, videos, foreign sources (journals, books, articles, and theses). In addition, the research was analyzed with descriptive analysis method. In the theoretical framework of the research; In the first chapter, “The aim, importance and problem status of the thesis”, in the second chapter “Abstract Art and Historical Development of it is discussed from Impressionism to Postmodernist Abstraction and Minimalism”. In the third section, "Mental Perception Process and Its Response to Abstract Art" focused on Neurology and Psychology; It was created under the headings of Seeing, Comprehension, Perception Psychology, Research and Interdisciplinary Approaches and Neuroesthetic Laws Used by Artists. In the fourth chapter, under the title of "Applications and Analysis" 12 images made by the researcher were analyzed. The two analyzed pictures were examined under the framework of a picture analysis due to their organic connection with each other. In addition, ultra normal stimuli that will cause a peak shift in visual perception have been added to the studies in the light of the data of neuroscience and neuro-aesthetic laws. In the last part, the results of the applications made in the light of literature research are mentioned.

Keywords: Visual Perception, Gestalt, Neuroscience, Neuroaesthetics, Psychology, Abstract Art.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xiii
RESİM LİSTESİ.....	xiv

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı	3
1.3. Problem Cümlesi	3
1.3.1. Alt Problemler	4
1.4. Araştırmanın Amacı	4
1.5. Araştırmanın Önemi	5
1.6. Sayıtlılar	5
1.7. Araştırmanın Yöntemi.....	6
1.8. Sınırlılıklar	6
1.9. Evren ve Örneklem	7
1.10. Araştırmanın Temel Kavramları/Tanımlar	7

İKİNCİ BÖLÜM

2. LİTERATÜR ÇALIŞMASI

2.1. Kavramsal Çerçeve ve Araştırmalar	14
2.1.1. Modern Çağa Girerken Resim	14
2.1.2. Soyut Sanat ve Tarihsel Gelişimi	15
2.1.2.1. Soyut Sanat Nedir?	15
2.1.2.2. Soyut Sanattaki Farklı Arayışlar	16
2.1.2.3. Empresyonizm (1860–1900)	19

2.1.2.4. Post-Empresyonizm (1885–1910)	22
2.1.2.5. Fovizm (1904–1908)	23
2.1.2.6. Ekspresyonizm (1905-20)	24
2.1.2.7. Kübizm (1908-14).....	26
2.1.2.8. Fütürizm (1909-30)	29
2.1.3. Yirmibirinci Yüzyılda Soyut Sanat.....	30
2.1.3.1. Rus Suprematizmi (1913-20).....	31
2.1.3.2. Konstrüktivizm (1913-30)	32
2.1.3.3. Dada ve Soyutlama (1916-22)	33
2.1.3.4. De-Stijl ve Bauhaus.....	34
2.1.3.4.1. De Stijl (Neo-Plastisizm-1917-24)	34
2.1.3.4.2. Bauhaus Tasarım Okulu (1919-33).....	37
2.1.3.5. Sürrealizm (Gerçeküstücülük, 1924-59)	38
2.1.3.6. Somut Sanat (1930-60).....	39
2.1.3.7. Organik Soyutlama (1940-50).....	40
2.1.3.8. Geometrisiz Eylem Resmi ve Abstract Ekspresyonizm (1940–1960).....	41
2.1.3.9. Op Art, Yeni Geometrik Soyutlama (1965-)	42
2.1.3.10. Postmodernist Soyutlama-Minimalizm (1965-70)	42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ZİHİNSEL ALGILAMA SÜRECİNİN SOYUT SANATA TEPKİSİ

3.1. Görme Aşamaları ve Zihinsel Algı	45
3.1.1. Koni ve Çubuk Fotoresptörleri Nasıl Çalışır?	47
3.2. Algı.....	51
3.2.1. Algılama Kavramları	51
3.2.1.1. Uyarıcı (Stimulus)	51
3.2.1.2. Duyum (Sense).....	51
3.2.1.3. Algı (Perception)	52
3.2.1.4. Görsel Agnozi	54
3.2.2. Algılama ve Görme Olgusu.....	54
3.3. Algı ve Biçimi Kavrama.....	56

3.3.1. Gestalt Kanunu	56
3.3.2. Şeklin Algılanışı	57
3.3.3. Üç Boyut ve Odaklama	59
3.3.4. Algıda Soyut Form ve Renk (Kandinsky Bakış Açısı)	62
3.3.5. Gözün Algı ve Görme Analizi.....	63
3.4. Algı Psikolojisi	66
3.4.1. Algının Doğası.....	66
3.4.2. Geçmiş Deney ve Tecrübelerin Algılamaya Tesiri	67
3.4.3. Algılama ve İçinde Bulunulan Ortamın Tesirleri.....	69
3.4.4. Algılamada Seçicilik	70
3.4.5. Algılamada Dikkat.....	71
3.4.5.1. Dikkati Uyaran Dış Etmenler	73
3.4.5.2. Dikkati Uyaran İç Etmenler	73
3.4.6. Tavrı ve Güdülenme Durumunun Algılama Üzerine Etkileri	75
3.4.7. Algılamada Telkinin Etkisi.....	76
3.4.8. Görsel derinlik algılaması.....	77
3.4.9. Hareket Algısı	79
3.4.10. Algıda Estetik Haz ve Tasarımda Monotonluk, Karmaşa ve Yorum Etkisi	80
3.4.11. Görsel Süreçte Estetik Tavrı ve Yaşama Aktarım Felsefesi.....	82
3.4.12. Sanatta Alımlama Felsefesi, Tinsellik ve Derin Hislenme	85
3.4.13. Algı ve Psikanaliz.....	86
3.4.13.1. Psikanaliz ve Kişilik Teorisi.....	86
3.4.13.2. Psikodinamik Kuram	86
3.4.13.3. Bilinçdışı ve Topografik Bakış Açısı	87
3.4.13.4. Genetik Bakış	88
3.5. Deney, Araştırmalar ve Disiplinlerarası Yaklaşımlar	89
3.5.1. Soyut Sanata İzleyicinin Verdiği Tepkiler Üzerine Yapılan Araştırmalar	89
3.5.2. Soyut Dil ve Alımlayıcı.....	89
3.6. Soyut Sanatın Sinirsel Yapı ve Davranışla İlişkileri.....	91
3.6.1. Araştırma (Deney 1)	91

3.6.2. Araştırma (Deney 2-3).....	91
3.6.3. Araştırma (Deney 4)	93
3.6.4. Araştırma (Deney 5)	95
3.6.5. Araştırma (Deney 6)	95
3.6.6. Araştırma (Deney 7)	97
3.6.7. Araştırma (Deney 8-9).....	97
3.7. Soyut Sanata Katılımla İlgili Genel Özellikler	98
3.7.1. Araştırma (Deney-10).....	98
3.7.2. Araştırma (Deney 11)	102
3.7.3. Araştırma (Deney-12-13-14)	104
3.7.4. Sanatsal Deneyim ve Eseri Algılama	105
3.8. Sanatçıların Kullandığı Nöro-Estetik Yasalar	107
3.8.1. Nörobilime Giriş ve Zihinsel Algılamanın Nöroestetik Boyutu	107
3.8.2. Gruplandırma Yasası.....	109
3.8.2.1. Gruplama Yasasında Kullanılan Gestalt Algılama Faktörleri.....	109
3.8.2.2. Gruplandırma Yasası	111
3.8.2.3. Gestalt Gruplama Yasası ve Soyut Sanatı İlgilendirecek Kanunlar.....	119
3.8.3. Zirve Kayması Yasası.....	119
3.8.3.1. Zirve Kaymasının Sanatla İlişkisi Nedir?	121
3.8.3.2. Zirve Kayması Test Edilebilir mi?	128
3.8.3.3. Renk ve Zirve Kayması	130
3.8.3.3.1. Renk Efektleri.....	132
3.8.3.3.2. Eşzamanlı Kontrast.....	136
3.8.3.3.3. Hasarlı Bir Korteks ve Renk Körlüğü	137
3.8.3.3.4. Kandinsky'nin Renk Felsefesi.....	140
3.8.4. Kontrast.....	142
3.8.5. Yalıtım-İzolasyon.....	143
3.8.6. Örtüklülük veya Algı Problemini Çözme.....	146
3.8.7. Tesadüflere Duyulan Tiksinti.....	149
3.8.8. İntizam.....	150
3.8.9. Eğretileme	150

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. UYGULAMALAR

4.1. Tez Kapsamında Oluşturulan Resimlerin Analizleri	151
4.1.1. “Kavramsal Tepkiler 1 ve 2” İsimli Çalışmanın Analizi	151
4.1.3. “Kavramsal Tepkiler 4” İsimli Çalışmanın Analizi	156
4.1.4. “Kavramsal Tepkiler 5” İsimli Çalışmanın Analizi	159
4.1.5. “Kavramsal Tepkiler 6” İsimli Çalışmanın Analizi	161
4.1.6. “Kavramsal Tepkiler 7” İsimli Çalışmanın Analizi	164
4.1.7. “Kavramsal Tepkiler 8” İsimli Çalışmanın Analizi	167
4.1.8. “Kavramsal Tepkiler 9” İsimli Çalışmanın Analizi	169
4.1.9. “Kavramsal Tepkiler 10” İsimli Çalışmanın Analizi	172
4.1.10. “Kavramsal Tepkiler 11” İsimli Çalışmanın Analizi	176
4.1.11. “Kavramsal Tepkiler 12” İsimli Çalışmanın Analizi	179
5.SONUÇ	182
KAYNAKÇA.....	187
RESİM KAYNAKÇA.....	197

KISALTMALAR

A.S. Exp.	: Amerikan Soyut Expresyonizm
Bknz	: Bakınız
cm.	: Santimetre
çev.	: Çeviri
Dr.	: Doktor
d:	: Derinlik
h:	: Yükseklik
KT.	: Karışık Teknik
M.Ö.	: Milattan Önce
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfa Aralığı
Prof.	: Profesör
PÜYB.	: Panel Üzerine Yağlı Boya
T.	: Tasarım
TÜYB.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
yy.	: Yüzyıl

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1. Constantin Brancusi, “Matmazel Pogany II”	17
Resim 2.2. Ben Nicholson, “Boyalı Kabartma”	17
Resim 2.3. Jackson Pollock, “Numara 31”	18
Resim 2.4. Mark Rothko, “Kırmızıda Dört Karanlık”	18
Resim 2.5. Édouard Manet, “İstiridyeli Dilenci (Filozof)” ve detay	20
Resim 2.6. Claude Monet, “Su Nilüferleri” ve Detayı.	21
Resim 2.7. Paul Cezanne; “Meyve Sepetiyle Natürmort”	23
Resim 2.8. Paul Sérusier, “Tılsım/ veya Sevgi Ağacının Peyzajı”	23
Resim 2.9. Henri Matisse, “Sarı Perde”	24
Resim 2.10. Edvard Munch, “Çılgılık”	26
Resim 2.11. Pablo Picasso, “Peçe Dansı”	27
Resim 2.12. Pablo Picasso, Plaj Topu ile Yüzücü.....	29
Resim 2.13. Pablo Picasso, "Deniz Kıyısındaki Figürler"	29
Resim 2.14. Marcel Duchamp, “Merdivenden inen Çıplak No: 2”	29
Resim 2.15. Kazimir Malevich, Petrograd’da 0.10 Son Fütürist Sergisinden “Siyah Kare” ve En Sağda Detayı	31
Resim 2.16. Kazimir Malevich, " Uçan Uçak"	31
Resim 2.17. Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı”	32
Resim 2.18. El Lissitsky, “Prounenraum 1923, yeniden yapılanma 1971”.	33
Resim 2.19. El Lissitzky, “ Beyazları Kırmızı Kama ile Vur”	33
Resim 2.20. Marcel Duchamp, “ Pisuvar önünde siğara içerken”	34
Resim 2.21. Piet Mondrian, “Broadway Boogie Woogie”	35
Resim 2.22. Mondrian, “Ağaçların Evrimi”	36
Resim 2.23. Theo van Doesburg, ”La vache-inek”	36
Resim 2.24. Theo van Doesburg, “Uyumsuzlukların Karşıt Kompozisyonu, XVI”	36
Resim 2.25. Walter Gropius, “F51 Koltuk”	37
Resim 2.26. Isamu Noguchi, “Bauhaus Sehpa-IN 200”	38
Resim 2.27. “Marcel Breuer ve Ludwig Mies van der Rohe”Tasarımları”	38
Resim 2.28. Joan Miró, "Kırlangıç Aşkı"	39
Resim 2.29. Max Bill, "Sonsuz Döngü"	40
Resim 2.30. Henry Moore, "Elm"	40

Resim 2.31. J. Pollock, “Büyük Kepçe'nin Yansıması”	41
Resim 2.32. Willem de Kooning, "Kadın I"	41
Resim 2.33. Carl Andre, Oyulmamış Bloklar	43
Resim 2.34. Blokların Norman İnsan Boyuna Oranı.	43
Resim 3.1. Göz, ışığı optik sinirler tarafından beyne iletilen elektrik sinyallerine dönüştürür.	45
Resim 3.2. Retinada oluşan görüntüler ters çevrilir ve görüntü beyin tarafından işlendiğinde doğru yönüyle geri yüklenir.	45
Resim 3.3. İnsan retinasının bir kesiti.	46
Resim 3.4. Serebral korteks.....	46
Resim 3.5. Beyin bölgeleri (Göz, Talamus, Görsel Alan)	47
Resim 3.6. Limbik sistemin diensefalon ve selebrum’da bulunan kısımları.....	48
Resim 3.7. Limbik sistemin dış kafada, ön ve yandan görünüşü.	48
Resim 3.8. Görsel sinyaller işlenmek üzere beynin iki tarafına karşılıklı geçer.	49
Resim 3.9. Görsel kısmı gösteren beyinde arkadaki striata (oksipital korteks)..	49
Resim 3.10. Ön Beyin.	49
Resim 3.11. Sağ kısımda aktif beyin bölgeleri, üst-sol resimde beyin ortadan kesiti..	50
Resim 3.12. "Rubin Vazosu”	56
Resim 3.13. Necker Küpü.	56
Resim 3.14. Yumurtamı boşluk mu?	56
Resim 3.15. Bu parmaklıklar beyaz mı mor mu?	58
Resim 3.16. Algıda Ames Oda İllüzyonu.....	60
Resim 3.17. Yakın ve Uzak Vizyon	61
Resim 3.18. Yolda duran ip yılan olarak algılanabilir.	62
Resim 3.19. Malqata Kateriskos Gemisi buluntusu	64
Resim 3.20. Çoğu zaman derinlik için birçok eşzamanlı ipuçları olduğunda bunlar nasıl birleştirilir?	65
Resim 3.21. Müller- Lyer İllüzyonu.....	69
Resim 3.22. Ponzo İllüzyonu..	69
Resim 3.23. Ponzo İllüzyonu.	69
Resim 3.24. Kanızsa Üçgeni hayali konturlardan oluşur	69
Resim 3.25. Yanlış yönlendiren kalemler.	70

Resim 3.26. Bilmediğiniz bir çevrede 4'ü hemen görmemenin nedeni olabilir mi?.....	70
Resim 3.27. Vizyonumuzun görüş merkezinden uzak ince ayrıntıları görme yeteneğini kaybetme şeklinin temsili resmi.....	71
Resim 3.28. Mavi şekilleri dikkatlice inceleyin. Onlar tamamen aynı şekiller mi?.....	72
Resim 3.29. Normal bir bireyden Titchener yanılsama ekranındaki merkez daireleri kavramaları istenir ve parmakların ayrılması ölçülür.	74
Resim 3.30. 1. Görsel alanımızın (sol diyagram) farklı bölümlerindeki harflerin eşit okunaklı hale getirilmesi için ölçeklendirildiği bir göz grafiği..	79
Resim 3.31. Pinna yanılsaması.....	80
Resim 3.32. Kompozisyon ve Estetik Haz.	81
Resim 3.33. Jackson Pollock, "Numara 1, 1948- detay"	82
Resim 3.34. Bilindışı.	87
Resim 3.35. Temsili bir fMRI görüntüleme cihazı ve beyin aktivitesi değişimi.	91
Resim 3.36. Bir (ERP) araştırması.	95
Resim 3.37. İlya Repin, "Beklenmedik ziyaretçiler"	98
Resim 3.38. Piet Mondrian, "Kompozisyon II-Kırmızı, Mavi ve Sarı"	98
Resim 3.39. Sanatsal Üretim ve Sanatsal Algı İlişkisi.	100
Resim 3.40. MOMA müzesinde isteyen ziyaretçiler eğitim amaçlı yardımcı dinleme cihazlarını kullanabilirler.	102
Resim 3.41. Limbik sistem.....	106
Resim 3.42. Benzerlik.	109
Resim 3.43. Yakınlık.....	109
Resim 3.44. Süreklilik.	110
Resim 3.45. Gruplama (Dalmaçya köpeği).	110
Resim 3.46. Erken algısal evren.	111
Resim 3.47. Dr. Caligari'nin Dolabından iki fotoğraf, (solda) algılayamama anını ve (sağda) 5 saniye sonra algılama anını gösteriyor.	111
Resim 3.48. Dalmaçya köpeği.....	112
Resim 3.49. Meksika'daki El Rostro Huatulco kayasını gruplayarak bir insan yüzünü olarak algılarız.	113
Resim 3.50. Pablo Picasso, "Jaime Sabartes'in Portresi"	113
Resim 3.51. Giotto Dibondone, "İsa'nın Ölümü"	114

Resim 3.52. Claude Monet, “Su Nilüferleri”	114
Resim 3.53. Yaprakların arasından görülen bir aslan.	115
Resim 3.54. A’da bir gruplama vardır.....	115
Resim 3.55. Yazar Pepperell’in nesneleri öneren ancak görüntüleri kolay veya anında tanınmayı reddeden üç resmi.....	116
Resim 3.56. Soldaki resim, Robert Pepperell, “Succulus”.....	117
Resim 3.57. Hayvanlar zirvedeki tepkisini onu eğittiğiniz uyarana verir.	120
Resim 3.58. Eski USA başkanı Nixon.	121
Resim 3.59. “Tanrıça Parvati Heykeli”, 69.5 cm, (Chola Period) 10. yy.....	121
Resim 3.60. (STS) Superior Temporal Sulkus.	122
Resim 3.61. Ayna Nöronları.....	122
Resim 3.62. Henry Matisse, “Pembe Çıplak”	123
Resim 3.63. Dr. Tinbergen gaga testi.....	124
Resim 3.64. Sotheby's, Merkezi New York'ta Bulunan, İngiliz Merkezli Amerikan Çokuluslu Bir Şirkettir.	125
Resim 3.65. GDT Testi.....	128
Resim 3.66. Göz Hareketlerinin Monitöre Alınması.	129
Resim 3.67. Stefan Fiedorowicz, “Sıkıntının Tatlılığı”	131
Resim 3.68. Farklı Renk Kombinasyonları.	133
Resim 3.69. Eşzamanlı Kontrast.	134
Resim 3.70. Kromatik Renklerin Akromatik Zemindeki Etkileşimi.....	135
Resim 3.71. Kromatik Renklerin Akromatik Zemindeki Etkileşimi.....	135
Resim 3.72. Gri ve Parlak Renk Kambinasyonları.	136
Resim 3.73. Grilerle Saf Renklerin Kademeli Karışımı.....	136
Resim 3.74. Nötr gri ile birlikte eşit parlaklıkta üç renk.	136
Resim 3.75. Kırmızı ve siyah arka plan üzerinde kırmızı renkler ve etkileşimi.	137
Resim 3.76. Görsel korteksindeki hasar sebebiyle renk görme yeteneğini kaybeden bir hastanın resim çalışması.	138
Resim 3.77. Tam Renk Körü Brian Willis’in (ABD.) Enchroma Güneş Gözlüğü Denemesi.....	139
Resim 3.78. Kandinsky, Beyaz – Siyah’ın Renklerle İlişkisi.	142
Resim 3.79. Tara Donovan, “Toplu İğneler”	143

Resim 3.80. J. William Turner, "Çıplak Çift"	144
Resim 3.81. Cloude Monet, "Su Nilüferleri"	145
Resim 3.82. Robert Pepperell, "Dürtü"	146
Resim 3.83. David Spriggs. "Şeffaflık Raporu"	148
Resim 3.84. Georges Braque, "Studio V"	148
Resim 3.85. Tesadüf ve genelleyici açılar.....	149
Resim 3.86. İtalyan Psikolog Gaetano Kanizsa Üçgeni ve Varyasyonları.	149
Resim 3.87. Eğretileme örnekleri (Superfear Font / Caporice Font).	150
Resim 4.1. "Kavramsal Tepkiler 1", 100 x 120 cm, K.T., 2019.	151
Resim 4.2. "Kavramsal Tepkiler 2", 100 x 120 cm, K.T., 2019	151
Resim 4.3. Detay	152
Resim 4.4. Detay	152
Resim 4.5. "Kavramsal Tepkiler 3", 100 x 120 cm, K.T., 2019.	153
Resim 4.6. Detay	154
Resim 4.7. Detay	154
Resim 4.8. Detay	154
Resim 4.9. Detay	155
Resim 4.10. Detay	155
Resim 4.11. "Kavramsal Tepkiler 4", 100cm x 120 cm, K.T., 2019	156
Resim 4.12. Detay.	156
Resim 4.13. Detay	157
Resim 4.14. Detay	157
Resim 4.15. Detay	158
Resim 4.16. "Kavramsal Tepkiler 5", 84cm x 120 cm, K.T., 2019.	159
Resim 4.17. Detay	159
Resim 4.18. Detay	160
Resim 4.19. Detay	160
Resim 4.20. Detay	160
Resim 4.21. "Kavramsal Tepkiler 6", 58cm x 145 cm, K.T., 2019.	161
Resim 4.22. Detay	161
Resim 4.23. Detay	162
Resim 4.24. Detay	162

Resim 4.25. Detay	163
Resim 4.26. Detay	163
Resim 4.27. “Kavramsal Tepkiler 7”, 90 cm x 154 cm, KT., 2019.	164
Resim 4.28. Detay	164
Resim 4.29. Detay	165
Resim 4.30. Detay	165
Resim 4.31. Detay	165
Resim 4.32. Detay	165
Resim 4.33. “Kavramsal Tepkiler 8”, 120 cm x 120 cm, KT., 2019.	167
Resim 4.34. Detay	168
Resim 4.35. Detay	168
Resim 4.36. Detay	168
Resim 4.37. “Kavramsal Tepkiler 9”, 98 cm x 171 cm, K.T., 2020.	169
Resim 4.38. Detay	171
Resim 4.39. Detay	171
Resim 4.40. Detay	171
Resim 4.41. Detay	171
Resim 4.42. “Kavramsal Tepkiler 10”, 120 cm x 134 cm, K.T., 2020.	172
Resim 4.43. Detay	173
Resim 4.44. Detay	174
Resim 4.45. Detay	174
Resim 4.46. Detay	175
Resim 4.47. “Kavramsal Tepkiler 11”, 96 cm x 157 cm, K.T., 2020.	176
Resim 4.48. Detay	177
Resim 4.49. Detay	177
Resim 4.50. Detay	178
Resim 4.51. “Kavramsal Tepkiler 12”, 69 cm x 117 cm, K.T., 2020.	179
Resim 4.52. Detay	180
Resim 4.53. Detay	180
Resim 4.54. Soldan sağa doğru A formunun zıtlıkları kullanarak yüzeye kattığı denge varyasyonlarla kolayca görülmektedir.	181

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Soyut sanat, sanatın taklit, temsil, biçim unsurlarını özdeşleştirerek, ondaki kreatif tını ve hakikati gösterme gücünü benimsemiş tüm geleneklere bir baş kaldırır. Soyut sanatı kavramada önemli olan sanatçısının mesajını, iç dünyasını algılayabilme ve sanat dilini çözebilmektir. Fakat bunu yaparken ağırlıkta olan yöneliş, o yapıtın yapıtı algılayan kişideki içsel çözülümü veya ruhsal tercümesidir.

Çelikkan bu bağlamda şöyle der:

“Soyut sanat, dünya ile ilişkisinin kesilmesi sebebiyle izleyeni görmekten çok düşünmeye davet eden, izleyeni zorlamaya iten, değerlendirme, kavrama, yargı mekanizmalarını çalıştıran bir doğası vardır... Soyut sanat kendini ne insandan ne de sosyal, zihinsel ya da teknolojik değişimlerden soyutlar. Soyut, bir yalıtma biçimi değil aksine tek boyutlu olmayan ve birçok boyuttan değerlendirilmesi gereken bir eğilimdir. Soyut kimi zaman dünyadan soyutlanmış materyalleri kullanır, kimi zaman herhangi bir gerçeğe başvurmadan sanatçının kendi iç dünyasının soyutlanmış halini alır. Yani saflık için çabalayan ve zihinsel sorgulamalarla bakış açısını zorlayan bir sanattır.” (2018, 11)

Soyut sanat beynimizi gerçekliğin dıştan gelen telkinlerine kapatarak, içten gelen duygusal ve bilişsel hazlar oluşturup, erişilmesi zor olan beynin ruh hallerini harekete geçirmektedir. İzleyici bu içsel ve hatta tinsel alanların keşfiyle ödüllendirilerek haz alır. Ayrıca nörobilim ve nöroestetikğin sunduğu estetik yasaları tüm sanatçılar şu ya da bu şekilde tuvallerinde, heykellerinde ve hatta mimaride uygularlar. Bu kanunların tuval üzerinden izleyicinin beynindeki görsel kortekslere (görsel sisteme) yansımaları sonucu izleyenin tinsel tecrübeleriyle birleşip değerlendirilerek haz verir ya da dehşete düşürür. Dolayısıyla soyut sanat bu verdiğimiz tepkileri kendi estetik varoluşu ve özgünlüğü için kullanmaktadır.

Genel olarak izleyici psikolojisinin soyut resme tavrı, eserin tinsel olarak alıcısındaki tesiri ve ikisi arasındaki etkileşimi dikkat çekmektedir. Böylece ortaya çıkarılacak sonuçlar hem izleyen, hem sanat, hem de sanatçı için sanat adına bir farkındalık meydana getirecektir. Bireylerin soyut sanata karşı olan içsel dürtülerinin kökenine inmek bu tezde zorunlu bir ihtiyaç haline gelmiştir.

Soyut sanat ve zihinsel algı etkileşiminin nedenleri ve sonuçları, sanatla ilgilenen herkesin kullanabileceği disiplinler arası yasalar, soyut sanat izleyicisinin gizli dünyasını

oluşturan ve onu soyut ya da temsili sanata iten ya da sevdiren nedenlerin açığa çıkarılması soyut sanatın toplum geneline dağılımını kavranmasını da sağlayacaktır.

Soyut çalışan sanatçılar, sanat form ve yüzeylerini dünyadan betimlemek yerine, nesnesiz bir tinselliği içten dışa aktararak icra etmek yönüyle ilgilenmişlerdir. Dolayısıyla tecrübe ve özgün yorumlamalarını bilerek ya da bilmeyerek nörobilim, psikoloji disiplinlerinin sunduğu, algı ve yasaları kullanarak sanatseverlere ulaştırmışlardır. İzleyiciler ise tepkilerini ister temsili ister soyut sanata versinler sonuç olarak sanatın diğer formlarından mutluluk duymakta ve haz almaktadırlar. Örneğin, nörobilim ve diğer disiplinlerin verilerine göre, günlük hayatımızda bizi her yönden tinsel olarak etkileyen renk ve biçim zirve kayması oluşturmaktadır. Bu bilgi hem sanatçı hem eser hemde eseri alımlayan kişiler açısından önemlidir.

Soyut sanatı izleyenler bu sanatın üslup bilgisi yanını kavrayamadıkları için realist sanata karşı hissettiklerini soyut sanat için hissetmekte zorlanabilirler. Bu konunun aşılması için eğitimin en önemli şart ve unsur olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte (özellikle 21. yüzyılda) sanat artık doğayı kopyalamayı değil insan zekâsını ve düşünme yetisinin şaşırtan getirilerini sanat eserinin yüzeyinde görmek istemektedir. Eş deyişle izleyenlerin görsel algısı yeni, farklı, şaşırtıcı olan sanat elemanlarıyla oluşturulacak çalışmalara tepki vermek için heyecanla beklemektedir.

1.1. Problem Durumu

Soyut bir sanat eseriyle izleyici algısındaki kavramsal diyalog nedir? Bu diyalog sonucu verilen estetik yargı bazı bireylerde neden soyut sanat aleyhine sonuçlanıyor? Eserle alımlayıcı arasındaki etkileşim bireyin yaşam felsefesine mi bağlıdır? Yoksa bireyi olumlu ya da olumsuz etkileyen yüzey tasarımlarının topluca izleyiciye yolladığı zihinsel algıya hoş gelen ya da gelmeyen frekanslarını yolluyor? İzleyicilerden temsili sanata olan yaklaşımın temel sebepleri nelerdir? Bu sebeplerin temelinde bilinmeyen bilinçsel baskılar onları yönlendiriyor olabilir mi? Bu yönlendirmeler eğitimle aşılabılır mı? Soyut resme bakan bir kişinin asıl hissettikleri ölçülebilir mi? Alınan estetik karar ve tavırların çözümlemesi yapılabilir mi? İzleyenin tinsel dünyasına açılımıyla yaşananlar ve eserin kabulü ya da reddinin etkenleri araştırmada incelenen belli başlı olgulardandır.

Bütün bu soruların yanında bu araştırmada **Soyut Sanat Algısında Zihinsel Süreçleri Çözümlemek ve Bu Süreçlerin Sanata Yansımaları Ortaya Çıkarmak** problem durumunu oluşturmaktadır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Soyut sanat algısında zihinsel süreçleri incelemadaki amaç soyut yüzeylerin insan algısındaki etkisi, algı evreleri, bireyin hazza katılımı, katılım gösterilmiyorsa nedeni ve nasıl giderileceğini aydınlatmaktır. Birey görsel algıda görsel kortekse gelen nöronların iletisini yüksek bilişsel kavrayışla alarak iç dünyasıyla (bireyin tecrübeleriyle) eşleştirerek yorumlar ve zevk alma bölgesi limbik sisteme devreder. Çalışma haz alma ya da eseri ret evrelerini ve bireylerin soyutu sevme ya da dışlama sebeplerini araştırmaktadır.

Araştırmada Nörobilim, Psikoloji yasaları ve Gestalt yasaları özetlenerek çalışmaya dâhil edilmiştir. Sanat tarihinde soyut çalışan sanatçıların tuval yüzeyinde uyguladıkları bu yasaların izleyiciye haz verdiği düşünülmektedir.

Yapılan deney ve araştırmaların sonuçlarına bakıldığında; izleyicilerin DMN (Default Mode Network) denen kişiyi iç dünyasına ve geçmiş hayat tecrübelerine götüren mekanizmayı kullanarak estetik yargıyı karara bağlayıp izledikleri yüzeye biçimler ve nesneler atfetdikleri görülür. Bu da alımlayıcının geçmiş yaşantısından ve bilinçaltından eser yüzeyine yansıtılıp bireyden bireye değişen farklı yorumlardır.

Alımlayıcının soyut yüzeyden haz almasını sağlayan öğeler, yüzeyi ret etmesine etkili olan nedenler (coğrafi kimliği, genetik kimliği, hayat tecrübeleri, genetik kodların dayattığı beğeni yargıları, soyutu dışlayan beyin yapısı) araştırma kapsamındadır. Çözümlemelerde yorumlamalara yardımcı olan klinik deney ve araştırma sonuçları da ayrıca çalışmaya eklenmiştir.

1.3. Problem Cümlesi

“Soyut Sanat Algısında Zihinsel Süreçler ve Sanata Yansıması” araştırmanın temel problemi ve cümlesidir.

1.3.1. Alt Problemler

- 1- Soyut resme bakan izleyiciyi alımlama anında etkileyen unsurlar nelerdir?
- 2- İzleyicinin geçmiş yaşantı tecrübeleri estetik yargısına nasıl yansımaktadır?
- 3- Bazı insanlar temsili, bazı insanların ise soyut sanata yönelmelerinin sebebi nedir?
- 4- Soyut çalışan sanatçının kullanabileceği, izleyicinin haz almasını sağlayacak genel geçer kurallar/ yasalar var mıdır?
- 5- Soyut sanatı sevmeyen bireylerin soyut sanattan zevk alması sağlanabilir mi?
- 6- Sanat eğitiminin bireyin soyut bir eserdeki yargısına tesiri var mıdır?
- 7- Nörobilim ve psikoloji disiplinlerinde soyut sanatçının faydalanacağı alan bilgileri nelerdir?
- 8- Renk insanlar için önemli midir, soyut sanatta rengin zihinsel algıya ve alınan haza etkileri nelerdir?

1.4. Araştırmanın Amacı

Sanatta soyutun etkisinin belirlenmesi, zihinsel olarak hangi süreçlerden geçtiğinin anlaşılması ve bu süreçlerin sanatçı, eser ve alımlayıcı üzerindeki etkilerinin ve yansımalarının ortaya çıkarılması temel amacı oluşturmaktadır.

Soyut yüzey ve biçimlerin insan psikolojisi, görsel algısı üzerinde yaptığı etkilerin araştırılması, zihinsel algılama evreleri ve estetik haza katılımının incelenmesi de başka bir amacı oluşturmaktadır.

Bazı bireyler soyut sanatı bu evrede dışlar, beğenmez. Bu beğenilmeme bireyde doğuştan mı yoksa zamanla mı kazanılmıştır. İzleyici psikolojisinin en bariz niteliklerini, sanatın tinsel olarak alıcıdaki tesirinin en etkin karakterlerini açığa çıkarma, bireyin haza katılımı, katılım gösterilmiyorsa nedeni ve nasıl giderileceğini aydınlatmak başka bir amacı oluşturmaktadır.

Diğer amaçları sıraladığımızda;

- a) Nesneleri algılama süreci ve görsel kortekse geçiş evresini incelemek
- b) Biçim kavramının algıdaki karşılığı ve tezahürünü irdelemek.

- c) Algıda form, renk ve görme analizini açığa çıkarmak.
- d) Algının doğası, seçiciliği ve dikkatini incelemek.
- e) Geçmiş deney ve tecrübelerin algılamaya tesirini açığa çıkarmak.
- f) Soyut bir resmi öznenin (izleyenin) alımlaması esansındaki algısını etkileyen yönlendirmeler, ortam, dikkatini etkileyen dış ve iç etmenler ve uyarıları sorgulamak.
- g) Sosyolojik unsurlar, telkin, tavır ve güdülenme durumunun algılama üzerine etkilerini gün yüzüne çıkarmak.
- h) Görsel süreçte estetik tavır ve alımlama felsefesini irdelemek.
- i) Soyut sanata izleyici tepkileri, katılımı, sinirsel yapı ve davranışlarla ilişkileri, izleyicideki etkisini ve evrelerini irdelemek.
- j) Gestalt algılama faktörleri ve gruplamanın soyut sanatçılar için önemini sorgulamak.
- k) Soyut sanatçıların kullandığı nöroestetik yasalar, insan algısındaki etkisi ve soyut sanata yansımalarını irdelemek.
- l) Zirve kayması ve beyindeki karşılığı, sanatla ilgisini incelemek.
- m) Rengin insan psikolojisinde ve algısındaki yeri ve önemi.
- n) Soyut sanattan haz alamayan, onu ret eden bireylerin tercihlerini oluşturan katmanları irdelemek.

1.5. Araştırmanın Önemi

Nörobilim, nöroestetik, psikoloji ve sanat disiplinlerinin koordineli paylaşımlarıyla oluşturulan zihinsel algı sürecinin her açıdan incelemesi “Güzel Sanatlar”la ilişkilendirilerek soyut sanata daha bilinçli yaklaşımlarını sağlama açısından literatüre katkısı önemlidir.

1.6. Sayıtlar

Birçok kaynaktan elde edilen verilerin geçerlilik ve güvenilirliğinin yüksek olduğu düşünülmektedir. Ayrıca sanat eserlerinde kullanılan renklerin, biçimlerin resimlere

güçlü ve tinsel bir etki kattığı ve bireyde zirve kaymasına sebep olduğu varsayılmaktadır. Ayrıca soyut sanatta zihinsel süreçlerin, bireylerin yaşam koşullarının, eğitimlerinin, çevrenin vb. etkenlerin soyutu algılama ve yorumlama, değer verme biçimini doğrudan etkilediği varsayılmaktadır.

1.7. Araştırmanın Yöntemi

“Soyut Sanat Algısında Zihinsel Süreçler ve Sanata Yansıması” isimli araştırmada; resim sanatı, nörobilim, nöroestetik, psikoloji ve felsefe alanlarının verileri disiplinlerarası bir yaklaşımla soyut resme bakan bireyin algısındaki süreçler içerisinde incelenmiş; nöroestetik ve psikoloji yasaları soyut resim sanatıyla bütünleştirilmiştir.

Araştırma, nitel araştırma tekniği kullanılarak oluşturulup teorik çerçevesi; resim sanatı, psikoloji ve nörobilim, nöroestetik, sanat felsefesi alanlarındaki yapılan literatür taraması ile hazırlanmıştır. Değerlendirme bölümünde, farklı alanların literatür taraması sonucu elde edilen bulguların incelenmesiyle derlenen bilgiler birbirleri ile ilişkilendirilmiş ve sentezlenmiştir. Ayrıca araştırmada ölçmeye gidilmemiş, yapılan klinik deney ve araştırmalardan alınan olgusal (nicel), yargısal, anket ölçümleri sonuçları ile genelde oranlı (ratio) ölçülü sonuçlar esas alınmıştır. Sentezlenen yargıların doğruluğu ve tutarlılığı Nöroloji Anabilim Dalı Başkanı Prof. Dr. Cemal Özcan’ın gözetiminde değerlendirilerek sonuçlara ulaşılmıştır.

Araştırma sürecinin son basamağında üzerinde çalışılan uygulama resimleri betimsel analiz yöntemi ile analizi yapılarak, soyut resmi alımlayan bir bireyin alımlama sürecindeki kullandığı yasalar ve tepkilerin yansımaları çalışma yüzeylerinde ortaya konmuştur. Araştırmada, araştırmacı tarafından yapılan 12 adet resim analiz edilmiştir. Analiz edilen 2 adet resim birbiriyle olan organik bağından dolayı bir resim analiz çatısı altında irdelenmiştir. Ayrıca sanat tarihi ile ilgili bölümlerde seçilen eserler; nörobilim, nöroestetik, psikanaliz ve soyut ilişkisi içerisinde kısaca irdelenmiştir.

1.8. Sınırlılıklar

- 1- Soyut sanatçıların kullandığı nöroestetik yasalar Prof. Ramachandran ve Pepperel ve Gestalt Psikologları ve Sigmund Freud’un Psikanaliz ve bilinçaltı araştırmalarıyla sınırlandırılarak desteklenmiştir.

- 2- Çalışmada, nörobilim, nöroestetik, psikoloji, estetik ve felsefe alanları ile disipline edilerek sınırlandırılmıştır.
- 3- Nöroestetik, psikoloji yasalarının ve psikanaliz (bilinçaltı) verilerinin sanattaki karşılıkları soyut çalışan sanatçıların çalışmalarıyla örneklendirilerek sınırlandırılmıştır.
- 4- Araştırma, sanat alanında görsel sanatların sanat tarihi ve resim disipliniyle sınırlandırılmıştır.
- 5- Araştırma 12 uygulamalı çalışma ile sınırlandırılmış, uygulamalarda sanat öğelerinin kullanımı, sanat ilkelerinin yüzeyde ele alış biçimleri nedenleri ile anlatılmıştır.

1.9. Evren ve Örneklem

Bu araştırmada Nörobilim, Nöroestetik, Psikoloji, Sanat Tarihi ve Resim Sanatı disiplinlerinden toplanmış veriler ve yasalar analiz edilmiş ve geçerli sonuçları literatürde genellenmiştir. Nörobilim, Psikoloji alanındaki bilimsel çalışmalar ve soyut alanında sanat tarihinde bazı ilgili dönemler ve bu dönemlere ait bazı sanatçıların eser örnekleri araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Araştırmacı tarafından yapılan 12 adet çalışmada araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Bu çalışmalar dikkate alınarak ve tezde kullanılan disiplinlerin veri sonuçları pekiştirilerek harmanlanmış, yorumlanmış hep bir arada örnekleme yeni plastik bir dile dönüştürülmüştür. Buna ek olarak araştırmanın uygulama kısmında daha önceki yapılan soyut çalışmalara farklı perspektiften bakılarak farklı yorumlar eklenmeye çalışılmıştır.

1.10. Araştırmanın Temel Kavramları/Tanımlar

Ahenk (Uyum): “Bir tümün parçaları arasında bulunan uygunluk, ahenk, armoni. Farklı kişilikte ve nitelikte öğeler arasında, farklılıkları azaltacak uygulamalar, geçişler kurarak elde edilen bütünleyici düzendir” Kahya vd., (1997c: 1854). “Bir sanat eserinde yer alan elemanların benzerliğini vurgulamaktır. Ahenk tekrarlar ve ince tedrici (derece derece olan) değişikliklerle sağlanır” (Boydaş, 2004: 22).

Altın Oran (Altın Kesim): “Altın oran, görsel uyum için geleneksel oran sistemidir. Bir çizgi ya da alan küçük parçaların büyüğe oranının büyük parçanın bütüne oranı ile

eşlemek şeklinde iki parçaya bölünmesiyle ifade edilir. Ortaya çıkan oran 1: 1,6180, ya da kabaca 8: 13'tür" Ocvirk vd. (2015: 46).

Armoni (uyum): "Bir tümün parçaları arasında bulunan uygunluk, ahenk, armoni. Farklı kişilikte ve nitelikte öğeler arasında, farklılıkları azaltacak uyarlama, geçişler kurarak elde edilen bütünleyici düzendir. Niteliklerin birbirine benzemesinden çok birbirine yakışması, birbirini tamamlaması ilkesini içerir" (Kahya vd., 1997a: 1854). Armoniye çeşitliliğin zıddıdır da denebilir.

Ayna nöronu: Bir kişi (ya da hayvan) belirli bir eylemi gerçekleştirdiğinde ya da belli bir deneyime sahip olduğunda ve ayrıca kişi aynı eylemi gerçekleştiren başka birini/hayvanı gözlemlediğinde etkinleşen, tepki veren hücre türü (VandenBos, 2015: 657). Örneğin Limon yiyen birini gördüğümüzde bizde belirli nöronlar aktif olur ve eylemi kendiniz gerçekleştiriyormuş gibi ağızımız sulanır. Prof. Ramachandran'a göre izahı ise: "Ayna nöronları, beynin ön loblarında (ön frontal bölgede), başlangıçta motor komuta nöronları arasında yer alır. Bunlar, bireyin bir fıstığa ulaştığında ateş eden nöronlar, uzanıp bir şey ittiğinde diğer nöronlar ateşlenir. Bunlar düzenli motor komut nöronları, bir şeye ulaşmamı ve bir şey yakalamamı veya başka bir eylem yapmamı sağlayan bir dizi kas seğirmesini düzenlerler. Bu nöronların bir alt kümesi, başka bir kişinin aynı eylemi gerçekleştirmesini izlerken de ateşleme yapar. Yani bu nöronlar zihninizin, sanal gerçeklik simülasyonunu gerçekleştirirler. Bu nedenle, her türlü sosyal etkileşim için önemli olan zihnin - niyetinin - bir teorisini inşa ederler" https://greatergood.berkeley.edu/article/item/do_mirror_neurons_give_empathy (13.2.2020). Ayna nöronları hasar aldığında birey insanlarla olan iletişimde zorlanır (Talat, 2019: 109).

Biçim – Form: "Bir nesnenin algılanan tüm maddi öğelerinin kendine özgü bir düzen oluşturan bütünü. Resim sanatında dokunsal ve görsel öğeleri ve nitelikleri içerir" (Kahya vd., 1997a: 1670). "Biçim, valör, çizgi, renk, doku, boşluk gibi elemanların tanımladığı veya belirlediği gerçek veya hayali bir alana işaret eder. Biçimin iki boyutlu görünümü onu formdan ayırır. Form üç boyutlu bir nesnedir. Formun iki önemli özelliği kütle ve hacimdir. Dolayısıyla çember bir biçim, küre formdur" (Balcı, 2013: 71).

Boya: "Yüzeyleri kaplayan, yüzeylerin renk ve doku niteliklerini değiştirebilen sanat malzemesi. Resimde biçimi direkt etkileyen en önemli malzemelerden biridir. Organik

ve inorganik kökenli pigmentlerle yapılan boyalara da” doğal boyalar” denir (Eroğlu, 2013: 29).

Çizgi: “İki nokta arasındaki en kısa iz, hareketin sürekli izi. Görülen nesnenin, düşüncedeki sanatçının duyumsal ve yorumsal tepkisiyle birleşerek yüzey üzerine bıraktığı iz” (Kahya vd., 1997c: 1670).

Doku (Texture): “Dokunarak ya da dokunuş yanılsaması oluşturarak deneyimlenen bir malzemenin yüzey niteliği. Doğal etkilerle ya da sanatsal malzemeye sanatçının müdahalesi ile üretilir” (Ocvirk vd. 2015: 306).

Değişiklik: “Rutinin dışında gerçekleşen farklılıklardır. Sanatsal alanda farklılıkları ve birbirine karşı duran zıtlıkları gösterir” (Balcı, 2013: 78).

Denge: “Karşılıklı iki gücün denk gelmeleri ya da birbirlerine egemen olamamalarından doğan görelî ve geçici durum. Bir kompozisyonda renk, ölçek, açı, yön ve ışık tonu gibi biçim öğelerinin birbiriyle çelişki içinde algılanmalarını sağlayan, bunların karşıt dengelerini yumuşak geçişlerle birbirlerine yaklaştıran ya da bir bütün olarak algılatan bir tasarım sonunda elde edilen nitelik” (Kahya vd., 1997a: 444). “İki dengeden söz edilir simetrik ve asimetrik denge. Eşdeyişle, karşılıklı denk, karşılıksız denk veya eşitlik” (Boydaş, 2004: 21).

Dereceleme: “İki zıt kutup arasında, derece derece olan bağlantıdır” (Boydaş, 2004: 21).

Default Mode Network (DMN-default sinirağı): “DMN- (default mode network-varsayılan mod ağı) Uyanık bir dinlenme, hayal kurma, anımsama veya gelecekteki olayları düşünen, ancak dış duyu (özellikle görsel) girdinin işlenmesini içeren belirli bir göreve odaklanmayan bir kişide aktif olan birbirine bağlı kortikal alanlar sistemi” (Colman, 2015: 918).

Gölge: “Bir resmin ışık görmeyen cihetlerindeki koyuluk ve karanlık. Öz-gölge ve düşen gölge olarak ikiye ayrılır” (Arseven, 1983b: 653). “Bir objenin üzerindeki bir bölümünün ışık kaynağından uzaklaşması veya ışık kaynağı tarafından gizlenmesiyle oluşan daha koyu değer” (Ocvirk vd., 2015: 307).

Hareket: “Bir sanat eserinde sanat elemanlarının yön ve devinimini gösterir. İzleyicinin gözü bu hareket boyunca yönlendirilir” (Balcı, 2013: 79).

Işık: “Bir resimde ışık gören kısımlardaki parlaklık” (Arseven, 1983b: 765). “Resim sanatında çeşitli yanılama teknikleri değerlendirilerek resmedilen alan üzerinde oluşturulan aydınlık etkisi” (Eroğlu, 2013: 75).

Kompozisyon: “Bütün sanat öğelerinin birleşik bir bütünü gerçekleştiren organizasyon prensiplerine göre düzenlenmesi ve/ya da yapılandırılması. Tasarım terimiyle aynı anlamda kullanılır” (Ocvirk vd., 2015: 309). “Ayrı ayrı parçaları, öğeleri en iyi şekilde yerleştirmek anlamına da gelir” (Civcir, 2015: 540).

Limbik Sistem: Algısal süreçler duyguları kontrol eden limbik sistemine bağlanır ve alışılmadık bir şeyi görme ve ardından ondaki orijinalliği yakalama sonucu duyuşal bir ödöl verilir (Melcher, 2011: 1x). Bu ödölle estetikte haz diyoruz.

Mekân (Espas, Boşluk): “Kompozisyonu oluşturan betilerin hep birlikte üçüncü boyut yanılması oluşturacak nitelikte oluşturulup konumlandırılmaları. Bir açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çabalamakla çşanamlı gibidir” (Kahya vd., 1997b: 1393). “Nesnelerin içinde altında, etrafında, arasında veya üstündeki mekân, alan olarak tanımlanabilir. Sanatta mekân iki boyutlu olduğu kadar üç boyutlu da olabilir” (Boydaş, 2004: 20). “Espas: Bütün öğeleri (varlıkları) çevreleyen ve içine alan sınırsız alan, saha” (Civcir, 2015: 538).

Motif (Örge): “ Bir tablonun, bir figürün veyahut bir tezyini resmin esasını teşkil eden şekil ve unsurdur. Bir tabloda tasvir edilmek istenen fikir” (Arseven, 1983c: 1465). “Bir resmin konu, tema ya da figürleri dışında kullanılan süsleyici veya dramatik öğelerinin her biri. Bir ressamın bir desinatörün, gözle görünen gerçeklik içinden, kendine model olarak seçtiği öğe. Örneğin, Cezanne’ın yaşamı boyunca defalarca resmettiği Sainte-Victoria Dağı sanatçının motifiydi” (Eroğlu, 2013: 95).

Odak Noktası: “Bir resmin odak noktası, kompozisyondaki izleyicinin gözünün doğal olarak çekildiği alandır. Klasik sanatta bir esastır, ancak soyut sanatçılar kasıtlı olarak odak noktaları olmadan kompozisyonlar oluşturabilir. Odak noktaları herhangi bir şekilde, boyutta veya renkte olabilir” <https://www.artistsnetwork.com/art-terms/focal-point/> (28.9.2019).

Organiklik: “Sanat eserindeki her öğenin birbiriyle uyum içinde, konu dışı, yersiz, rahatsız eden bir şeyin olmamasıdır” (Eroğlu, 2013: 99).

Oran-Orantı: “Oran: Birimler veya parçalarla bütün arasında karşılaştırmalı matematiksel ve geometrik boyut ilişkisi. Bu ölçüsel ya da geometrik ilişkiler "oran", "proporsiyon", "nispet" gibi sözcüklerle anlatılır Kahya vd., (1997b: 1349). Örneğin, Bir figür’ün el büyüklüğünün, başının boyutuyla kıyaslanması. “Orantı: Bir bütünün parçalarıyla ya da parçalarının birbirleriyle büyüklük, yükseklik, uzunluk ya da derinlik açısından karşılaştırmalı ilişkileri” (Şenyapılı, 1996: 231). Cisimler arasındaki farkları belirten “oran” ve bütün halindeki bir cismin belirli kısımlarının mukayesesini olan “orantı” söz konusu ayırt edici nitelikleri ifade eden terimlerdir <https://avesis.yildiz.edu.tr/resume/downloadfile/bboyraz?key=c179c9b1-76af-4d37-b3eb-9d44f338a049> (29-9-2019).

Organik: “Sanat eseri içindeki her öğenin birbiriyle uyum içinde olduğu, konu dışı gözü rahatsız eden ya da yersiz herhangi bir öğenin bulunmamasıdır” (Eroğlu, 2013: 99).

Plastik (değer): “Bir cismin yoğrulabilir madde ile örneğini yapma, Heykelin her türü, üç boyutlu anlatım, üç boyutlu eser” (Turani, 2004: 111). “İki boyutlu düzlem üzerinde üç boyutlu yanılsaması oluşturmak için öğelerin kullanımı...” (Ocvirk vd., 2015: 310). Resimde “Heykel kelimesiyle eş anlamlı kullanılır. Sanatta bir çalışma sonu oluşturulmuş üç boyutlu biçim. İllüzyonu kuvvetli olan iki boyutlu bir oluşum...” (Eroğlu, 2013: 105).

Renk: “Işıktaki muhtelif dalga şualarının bir cisme çarpıp yansıması ile husule gelen/oluşan görünüş halidir” (Arseven, 1983d: 1641). “Işık etkilerinin dalga uzunluğuna göre görsel algı yolu ile zihnimizde oluşturduğu tepki...” (Civcir, 2015: 541).

Perspektif: “Üç boyutlu görüntü yanılsaması oluşturmak ve/veya nesnelerin veya onların parçalarının uzaklaştıkça kayboluyor gibi görüldüğü uzamsal ilişkilerini oluşturmak için kullanılan bir grafik sistem; atmosferik perspektif ve doğrusal perspektif gibi...” (Ocvirk vd., 2015: 310).

Ritm: “Bir kompozisyonda farklı unsurların nöbetleşe olarak ve belirli aralıklarla birbirini izlemesidir” (Turani, 2004: 118).

Simetri-Asimetri: “Bir sanat yapıtının ya da biçimin çeşitli öğelerinin bir eksenin her iki tarafında da benzer şekilde dağılımı” (Kahya vd., 1997a: 1670). Bir merkez çizgisini her iki tarafındaki benzer görüntü tekrarı da denebilir. “Asimetri: “Bir sanat eserinde tam bir simetrisinin olmaması. Asimetri, estetik nedenlerle de kullanılır, çünkü dengeli iki taraflılık

genellikle statik ve yüzeysel bir kompozisyon oluşturur” (Mayer, 1964: 23). Eşdeyişle eşitliğin bozulduğu karşıtlıkta diyebiliriz.

STS: Çok sensörlü işleme yeteneklerimizi işleme sokar. Yani birden fazla duyularımızı aynı anda kullanmamızı sağlar https://en.wikipedia.org/wiki/Superior_temporal_sulcus (11.05.2019). Sosyal bilişin çeşitli yönleri için önemli olan bir beyin bölgesidir. Bu bölge tipik olarak bilişsel empati ve perspektif alma görevleri sırasında prozodi, yüz tanıma, güvenilirlik ve niyet gibi sosyal ipuçlarının tespiti için de önemlidir. Bu bölgedeki faaliyet aynı zamanda fedakârlık, adalet ve cömertlik de dâhil olmak üzere daha yüksek düzeyde sosyal davranışlarla ilişkilendirilmiştir. <https://www.sciencedirect.com/topics/neuroscience/superior-temporal-sulcus> (2.7.2020). Ayrıca STS, Temporal lobun üst kısmına yakın, üst temporal girus’un hemen altındaki yatay sulkus olup yüzlerin görsel görüntülerine yanıt veren nöronlar içerdiğine de inanılıyor (Colman, 2015: 2139).

Ton- Leke: “Ton: Bir rengin çeşitleridir. Aynı aileden olduğu halde bir başka nüansı yapılamayan renklere o rengin tonları denir. Ör: Kırmızı ailesinden vermillion, karmen, sinabr vb. gibi ” (Turani, 2004: 139). “Leke: Resim yüzeyi üzerinde boya ile yapılmış iz. Leke, izlenime dayanan bir fırça tuşu halinde resimde yer alır” (Turani, 2004: 83).

Ultrnormal Uyarın: Ultra; aşırı, belirli bir sınırın ötesinde (Hornby, 2015: 1634). Normal dışındaki aşırılık, süper uyarıcı, uyarının abartılı bir versiyonu (Ramachandran, 2016) Soyut sanatta eser yüzeyine bakan izleyicinin kompozisyonda kullanılan sanat öge ve ilkelerine verdiği aşırı beğeni tepkisine sebep olan uyarıcı ögedir denebilir.

Üç Boyut: “Yükseklik, genişlik ve derinlik boyutlarına sahip (ya da boyut yanılsaması oluşturan). Plastik Sanatlarda, sanat yapıtının gerçek bir derinliği varken, grafik sanatlarda, derinlik hissi bir yanılsamadır” (Ocvirk vd., 2015: 312).

Vurgu: “Bir kompozisyon ögesine verilmiş etrafındaki ya da yakınındaki diğer özelliklerden daha çok dikkat çeken herhangi bir tonlama ya da önem” (Ocvirk vd, 2015: 312). “Bir tasarımcı zıtlık, yalıtım, konum, birleşme ve olağan dışılık gibi birçok yöntemle tasarımda vurgu merkezini ya da odak noktasını oluşturabilir” (Balcı, 2013: 77).

Yüzey: “Herhangi bir nesnenin belirli yöndeki düzlemsel ve iki boyutlu uzantısı” (Kâhya, 1997c: 1957). “Üzerinde genellikle iki fakat yanılsamalarla daha da fazla boyuta izin veren alan” (Eroğlu, 2013: 148).

Zirve kayması (peak shift): 1. Organizmanın maksimum tepki gösterdiği nokta. Organizma daha az uyaran loş ışıklı bir ortamda daha az, daha fazla uyaran değer eklenince yani ışığın parlaklığı arttırılınca daha aşırı tepki gösterir. 2. Estetikte, olağanüstü bir uyaran, o uyarının normal formuna göre daha fazla tercih edilir (VandenBos, 2015: 772). Beynimizin abartılı uyarılara verdiği tepkidir. Soyut sanatçılar algı kurallarımızdan yararlanıp beynimizdeki görme nöronlarını ultranormal uyarıcılarla etkilerler (Ramachandran, 2016: 274). Sanatta beynimizin abartılı, yeni, farklı, daha önce yaşanmamış uyarılara verdiği tepkidir denebilir.



İKİNCİ BÖLÜM

2. LİTERATÜR ÇALIŞMASI

2.1. Kavramsal Çerçeve ve Araştırmalar

2.1.1. Modern Çağa Girerken Resim

“Önceden kilisenin görevlendirdiği çalışmalarla geçimini sağlayan sanatçıların 19. yüzyılda finansal bağımsızlık ve bireysel özgürlüklerine kavuşarak dini konuları resmetmenin dışında daha fazla deney yapmaları mümkün oldu” (Grzymkowski, 2013: 196). Böylece sanatta akademik tarzın tek yol olmadığı anlaşıldı. Patronlarından emir alan sanatçılar artık dilediği şeyi resmetmekte özgür olmuş ve bu soyut sanatı etkileyen ve artık sanatçıların görsel ve zihinsel algılarının peşinden gidecekleri ilk önemli adım olmuştu. Özellikle El-Greco, Turner, Delacroix’dan sonra Empresyonizmde Monet ile soyuta giden istikamette takip eden sanatçılar daha hızlı ilerlemeye başlamıştı.

Empresyonizm’den önce soyut anlamda ilk olarak W. Turner dikkat çeker. Turner’ın yerle göğün birbirine karıştığı manzara resimleri bir duygunun, coşkunun neredeyse soyutlamasına dönüşmüştür. Turner’da gördüğümüz tabiatçı gerçekçilikten uzaklaşma eğilimi soyut sanat yolunda atılan ilk adımlardan biri olarak değerlendirilebilir” (Özerden ve Özer, 2006: 42). Turner’ın özellikle Sunrise (Gündoğuşu) tablosu empresyonizme köprü olan ve soyut özelliği taşıyan bir eserdir.

19. yüzyılın son çeyreğinde klasik gerçekçiliği Empresyonizm ile duraklıyor ve Claude Monet’in Nilüferler serisi daha çok soyutlamaya benziyordu. Daha sonra, 1900 yıllarından sonraki dönemlerde renk ve formlar değişiyor ve soyuta doğru atılan adımlardan olan perspektif reddediliyordu. Ayrıca “Bilimde peş peşe yaşanan teknolojik ilerlemeler ve 1840’larda fotoğraf makinesinin icadı, renk teorisi, soyut sanatı da beraberinde getiren mühim merhalelerden biri oluyordu” (Özerden ve Özer, 2006: 42).

20. yüzyıla giriş ile birlikte sanatta kökleşen değişimler başladı. Picasso, Derain, Matisse, Modigliani gibi heykeltıraş ve ressamlar zenci Afrika sanatından, aynı zamanda Leger, Rouault, Matisse ve diğerleri Bizans sanatından esinlendiler. Ama çağdaş ressamların bu derece ilerlemelerini sağlayan en önemli referanslardan biri Japon resmi, bilhassa “estamp” baskı resimleri ve onların Avrupa empresyonist ressamlarına yaptığı

tesirleridir. Bu vesileyle Avrupa resmi tüm dünyaya ilk açılışı gerçekleştirmiştir. Modern sanatının doğuşuna neden olan diğer bir etken ise Afrika zenci heykellerinin sanatçıların dikkatini çekmesidir (Tansuğ, 2011: 241).

Özellikle Matisse ve Picasso'nun çalışmaları, Afrika heykellerinin farkında olduklarına işaret eder. Bu durumda Leger, Rouault, Matisse ve diğerleri Bizans sanatından esinlendiler. Zaten Picasso, El-Greco'dan; El-Greco, Bizans sanatından erkilenmişti. Ayrıca Gustave Courbet ve Édouard Manet Delacroix'ten etkilenmiştir. Bu bilgiler ışığında sırayla Yunan arkaik sanatı, Bizans sanatı, Turner, Delacroix, El-Greco, Matisse ile Picasso'ya varan bu zincirleme etkileşimin soyut sanatın doğuşunu etkileyen köprüleri oluşturduğu düşünülmektedir (Tansuğ, 2011: 241; D. Hockney ve M. Gayford, 2016; <https://www.theartstory.org/artist/delacroix-eugene/>). Sanatçıların soyuta doğru giden bu sıçramalarının sebebinin Melcher şöyle ifade eder: “İnsanlar can sıkıntısı ve doygunluk etkilerinin üstesinden gelmek için yeni, sıra dışı ve farklı şeylere ilgi duyarlar” (Melcher, 2011: 561). Dolayısıyla “yenilik, farklılık, sürpriz ve şaşırtma” içgüdüleri sanatçıları yeni sanat ve akımlara yöneltmiştir. Çünkü insan beyninin bu sıçramalara ihtiyacı vardır. Sanat alımlayıcılarına da eser yüzeyindeki hazzı paylaşmak için daima yenilik gerekli olmuştur. Peki, bu sıçrama neden daha önce gerçekleşmedi? Bu sorunun cevabını kübist sanatçı Fernand Léger (1914) şöyle beyan etmiştir: “Resimsel ifade değiştiyse, bunu modern hayat gerekli kılmıştır” (Özerden ve Özer, 2006: 42). Eşdeyişle psikodinamik ağırlıklı bir yaklaşımla, modern hayatın insanlığın bilinçaltındaki içgüdüsel dürtülerini açığa çıkardığı da savunulabilir (Strean, 1994: 21; Geçtan, 1997: 51; Kılınç, 1919: 11).

2.1.2. Soyut Sanat ve Tarihsel Gelişimi

2.1.2.1. Soyut Sanat Nedir?

Soyut sanat nedir? Bu sorunun yanıtı ressam, yazar, sanat tarihçi ve eleştirmen Michael Seuphor'a (1901-1999) göre;

Soyut Sanat gerçeği, bu gerçek ister sanatçının hareket noktası olsun ister olmasın hiçbir yönden onu hatırlatmayan, akla getirmeyen bir sanattır. O halde, tanınan ve açıklanan bir gerçeğin yüzeyde olmayışı karşısında eseri yalnız resim olarak, düşünme yoluyla kavranabilecek tüm kriterlerin haricindeki ölçütlerle değerlendirme zorunluğu taşıyınca o resme soyut resim diyebiliriz. (Özerden ve Özer, 2006, 42)

Bu bağlamda soyut eserin soyut olma koşulu tabiattan hiçbir şeyi taşımaması, yansıtmaması olarak görülmektedir.

Tanımsal ifadelerden yola çıkıldığında doğadaki realite, ne kadar deforme edilmiş olsa da figüratif özelliğini yitirmeyecektir. Ancak yaşayan nesneyle alakalı tüm anı ve işaretler atıldıktan sonra eserde yapılan biçim değişikliğini fark edemeyecek hale gelindikten sonra sanatçının soyutlamayı gerçekleştirdiğini ifade edebiliriz. Dolayısıyla soyut yapıt, mutlak kompozisyon ve renk öğelerinin haricinde başka hiçbir noktayı görünür kılmayan bir yapıttır diyebiliriz (Özerden ve Özer, 2006: 42).

Adnan Turani'ye (2017, 118) göre: “Tanınır doğa biçimlerinden tanınmayan ve bilinmeyene giden yeni renk ve biçimlere “soyut” diyoruz. Yani sanatçı kendi kişisel motifi için oluşturduğu soyut biçimlemede, daha önce bilinmeyen öğelerin kuruluşlarına gitmektedir.” Peki, soyut sanatın üslup olarak takındığı yaklaşım biçimleri nelerdir?

Soyut sanatta, eğer sanatçının niyeti bilinmiyorsa, birbirinden ayrılmaz gibi görünen iki kreatif yaklaşım vardır. İlk yaklaşım, nesnel soyutlama, sanatçılar yapıtlarını fiziksel bir nesne üzerinde temellendirirler. Fakat süreç boyunca ve sonunda resim o kadar soyutlanmış bir hale gelmiş olur ki, artık dayanak aldığı nesnel görüntüye hiçbir gönderme yapamaz.” (Ocvirk, 2015: 17)

Nesnesiz soyutlama çalışanlar; doğadaki objeleri referans almadan, tamamen icat edilmiş olan, bir şeyin temsili oluşundan 0uzak fikir ve ifade olarak işe başlarlar. Bazen çalışmayı ilerlettikçe yapıt sanatçıya bir anlam telkin eder, bazen bu telkin ya da anlam tamamen arı bir şekilde sanat öğeleri ile çalışmanın ya da sanatçısının duygularının dışavurumudur. Soyutlamaya olan bu her iki yaklaşımda izleyici, sanatçının kullandığı teknik, araç, sanat öge ve ilkelerini yorumlamak durumundadır (Ocvirk vd., 2015: 16-17).

Soyutlamak ise konunun doğadaki tamamen temsili olan görüntüsünden gelişerek doğayla hiçbir bağlantısı olmayan şekle dönüşmesine olanak tanır. Ayrıca soyutlamadaki amaç yapılan sanatsal çalışmalarda temayı, biçimi ya da kavramdaki özü daha arı bir ifadeyle ortaya çıkarmaktır (Ocvirk vd., 2015: 16-17).

2.1.2.2. Soyut Sanattaki Farklı Arayışlar

Kandisky soyut sanatın başlangıcını şöyle yorumlar: “Resimde, neredeyse aynı döneme ait ancak tamamen farklı üç grup görmek ilginç. Bunlar, (1) Rossetti öğrencisi

Burne-Jones ve takipçileri, (2) Böcklin ve okulu, (3) Segantini ve peşindeki değersiz fotoğraf sanatçıları. Segantini maddecilikten en uzak olandır” (Kandinsky, 2010: 37).

Chilvers ve Smith’e (2009: 23) göre, basite indirgemek gerekirse soyut sanatı altı temel üsluba ayırabiliriz:

- 1- Constantin Brancusi heykellerindeki gibi doğal görünümünün tamamen basitleştirilmiş biçimde formlara indirgenmesi (“soyut” fiilinin bir anlamı da, özetlemek veya konsantre etmektir).



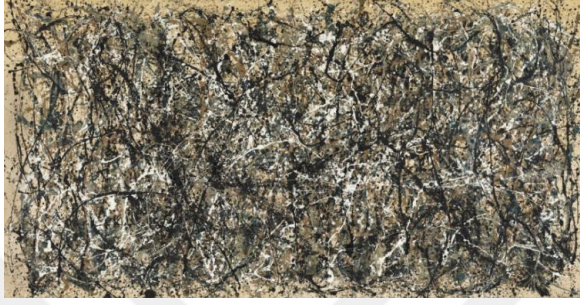
Resim 2.1. Constantin Brancusi, “Matmazel Pogany II”, 42.9 x 17.8 x 29.8 cm, Parlak Bronz, 1925-2006, Albright-Knox Sanat Galerisi Koleksiyonu, Buffalo, New York, ABD.

- 2- Doğadan tasvir edilmemiş basit formlardan oluşan sanat çalışmalarının kurgusu, inşası (genellikle basit geometrik şekiller). Ben Nicholson’un kabartmaları veya Jean Arp ve Kandinsky'nin son dönemlerinde kullandığı gibi daha fazla eğrisel unsurların olduğu çalışmaları buna örnek verilebilir.



Resim 2.2. Ben Nicholson, “Boyalı Kabartma”, Boyalı kontrplak üzerine monte edilmiş levhalarda yağ ve kalem, 83.5 x 114.3 cm, 1939, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD.

- 3- Jackson Pollock'un jestle (eylemle) yaptığı resimlerinde olduğu gibi kendini ifade eden hareketli/eylemsel soyut.
- 4- Kullanılan materyal ya da çalışma sürecinin görsel ya da fiziksel özelliklerine ilgi duyulan soyut sanat. Doku ressamı Tàpies, Minimalist Robert Ryman ve Marthe Wéry gibi.



Resim 2.3. Jackson Pollock, “Numara 31”, TüYB ve Emaye boya, 269.5 x 530.8 cm, 1950, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD.

- 5- Matisse' in son çalışmalarındaki gibi saf renklere bağlı kalan sanat, Mark Rothko'nun Color Field (renk alanlı) resimleri veya Morris Louis veya Kenneth Noland'ın “Post-painterly” soyutları.



Resim 2.4. Mark Rothko, “Kırmızıda Dört Karanlık”, TüYB, 258, 6 cm × 295, 6 cm, 1958, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, NY, NY, ABD.

- 6- Belli bir nesneye atıfta bulunmadan ışık, mekân ve atmosferi olan yağlı boya resimler, (Clement Greenberg bu tarzı “homeless representation: yurtsuz tasarım” olarak adlandırılır). Özellikle Jean Bazaine gibi 1950'lerde Parisli ressamlar tarafından bu teknik uygulanmıştır. Bazı sanatçılar ve eleştirmenler abstract: soyut teriminden hoşlanmazlar. Örneğin Jean Arp, "Concrete; Beton”

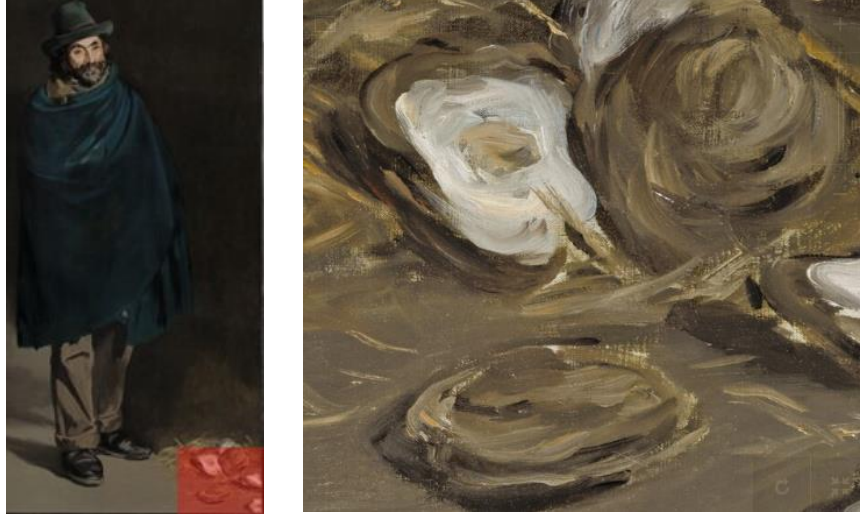
kelimesinde ısrar eder fakat alternatif seçilen diğer isimlerden bazıları: non-figurative: figürsüz, non-representational: temsilsiz ve Non-Objective: nesnesiz'dir (Chilvers, I. ve J. Smith, 2009: 23). Bu türlerin bazıları diğerlerinden daha az soyuttur, ancak hepsi sanatın gerçeklikten ayrılmasıyla alakalıdır.

2.1.2.3. Empresyonizm (1860–1900)

19. yüzyılda fotoğraf makinesinin icadıyla artık büyük bir hassasiyetle gerçekliğin kaydedilmesine (kamera yapabilir düşüncesiyle) ihtiyaç kalmayınca birçok sanatçı, deneyimlerini daha öznel yollarla yansıtmak ve yorumlamak konusunda kendi kendini özgür hissetti. Renkleri birbirleriyle karşılıklı ilişkileri bağlamında araştıran yeni bilimsel araştırmalar sonucunda ortaya çıkan renk teorisi, sanatçıların gerçekliğin nesnel temsili anlayışından uzaklaşmasına sebep oldu. (Ocvirk, 2015, 17)

Artık atölyelerinden dışarı çıktıklarından konunun hâkimiyeti ışık ve açık hava ressamı Empresyonistlerle bitti. Buna Monet'in "Saman Yığını" eserinde aynı konuyu farklı ışıklarla tekrar çalışması örnek verilebilir (İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu, 2012: 163). Böylece atılan ilk soyutlama adımlarından biri konu diğeri formda gerçekleşiyordu ve formun ihmalı ile soyut sanata bir adım daha yaklaşılmış oluyordu. Böylece soyut sanatın ilk kuralı olan dış dünyaya bağlı kalmak yerine sanatçının iç dünyasına yani tinselliğine doğru eğilimi başlıyordu ve bu eğilim gitgide artacaktı.

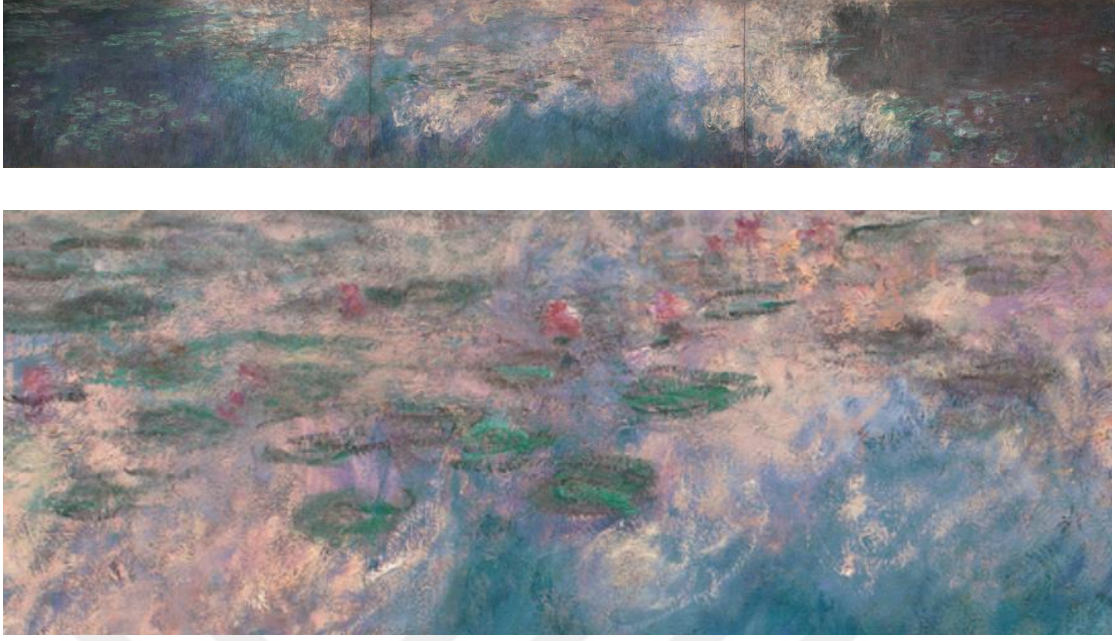
Pürüzlü tuval yüzeyleri empresyonist ressamlar tarafından akademik resme tepki amacıyla bilinçli olarak bırakılıyordu. Resim bir nevi taslak gibi bitmemişlik taşıyordu ve bu nöroestetikte insan algısı için bir yenilik demektir. İzlenimcilikteki ışık kırılmaları Rönesans'a tepki olarak görülmesi yanında yenilik seven, farklılıktan hoşlanan insan zihninin, doğa gerçekliği ile sanatçının içsel gerçeğinin atışması ya da bilinçaltının ilk küçük adımları, ilk arayışları olduğu da söylenebilir. Dolayısıyla bu biçimsel kırılmaların ve pürüzlü yüzeylerin tuval yüzeyine taşıdığı bu yeni, dinamik empresyonist fırça darbeleriyle oluşturulan (1860-1900) ultra normal uyaranlar resim yüzeylerine kodlanmakta, izleyiciye zirve kayması yaşatmakta ve görsel algıya haz vermekteydi.



Resim 2.5. Édouard Manet, “İstiridyeli Dilenci (Filozof)” ve detay, 188 × 110 cm, TÜYB,1865, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, IL, ABD.

Empresyonizm sanatçıları ve onların eserlerini izleyenler için bu taslak halindeki yarım pürüzlü yüzeyler bir anlamda nöroestetik içsel ihtiyaçların kaynağı yani yenilikti denebilir. Bu yarım kalmış, bitmemiş eserleri sergilemeye tabi ki ilk başta verilen tepkiler normaldi. Birincisi halk buna hazır değilken ikincisi ise bazı bireylerin soyut resme tolerans tanıyamaz oluşu ve temsili resme beyin yapılarının daha yatkın oluşuydu. İlerleyen yıllarda doğal olarak toplumun eğitim düzeyinin yükselmesiyle Empresyonizme (yaklaşık 15 yıl sonra) tolerans gösterilmiş ve kabul edilmişti. Bu zihinsel algının yeniyi alışma süreciydi ve aşılmıştı. Hatta bu eserlerin farklı bir havası ve gücü olduğu kabul edilmeye başlanmıştı (Dempsey, 2019: 10-12). Bugün için bu adım küçük görülebilir fakat o zaman için önemli, büyük bir adımdı. Ayrıca bu yeniliğin insanları Ekspresyonizme hazırlıyor olması da diğer bir bakış açısı olarak görülebilir.

Diğer en önemli nokta formdaki bozulma idi. Formlar sanki abartılı fırça darbelerinin olduğu buzlu bir cam perde arkasından bakılarak pürüzlü dokularla ifade ediliyordu. İşte empresyonizmdeki bu yenilikle resimlerini alımlayanlar zirve kayması yaşıyor ve bu algılama ile aynı zamanda soyut sanatın eşiğine gelmiş oluyordu. Nesneye bakışın değişimi ile bir anlamda temsili resmi seven kuşakların zihinsel algılarının yönünü soyut sanata doğru bükme ve sonraki akımlara geçişi kolaylaştırmak olarak düşünülebilir.



Resim 2.6. Claude Monet, “Su Nilüferleri” ve Detayı, Tual Üzerine Yağlıboya, Üç Panel (200 x 1276 cm), 1914-26, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD.

Saf gerçekçilik yerine doğanın yorumlanmasına odaklanan izlenimcilikte fırça darbeleri daha karmaşık olsa da renk ve ışığın doğadaki etkileri dikkatlice analiz edilmişti ve bu analiz insan beyninin yenilik seven ihtiyacını karşılıyordu. Empresyonistler ve Monet’in çağdaş sanat üzerindeki etkisine Van Gogh, Paul Cézanne, Matisse, Marcel Duchamp, Picasso, Klee ve Kandinsky’nin eserlerinde karşılaşıyoruz. Ayrıca Monet’in biçimsel yenilikleri, Mark Rothko ve Jackson Pollock gibi soyut ekspresyonist ressamı da etkiledi. Bu sanatçılar gerçekliği optik açıdan reddederek zihinsel nesneyi (yaşanmış tecrübelerin, bilinçaltının, kendi iç dünyalarının nesnesini) bilgi nesnesi olarak ele alıp maddi dünyadan soyut olana yönelmişlerdir (Grzymkowski, 2013:197; Kagan, 1993: 60; <https://www.britannica.com/biography/Claude-Monet/Last-years>).

Empresyonizmdeki renk ve fırça darbelerinin soyut sanata katkılarını ve zihnin buna tepkisini Prof. Ramachandran şöyle ifade eder: “Bir sanatçı resminde formun sınırlarını vurgulamadan ana hatları abartmayıp ya da hariç tutunca insan beyni ana hatlar yerine renklere odaklanır (Bknz: İzolasyon-Yalıtım Yasası). İzlenimci ressam Van Gogh ve Monet’nin yaptığı da budur. Böylece sanatçı renk aralıklarında zirve kaymaları¹ ve

¹**Zirve kayması:** Beynimizin abartılı uyaranlara verdiği tepkidir. Soyut sanatçılar algı kurallarımızdan yararlanıp beynimizdeki görme nöronlarını ultranormal uyarıcılarla etkilerler (Ramachandran, 2016: 274).

ultra normal uyaranlarla renk rasasını² uyandırır (Ramachandran, 2016: 293). İşte Monet'i üstün kılan, yalıtım yasasıyla bu renk rasasını açığa çıkarmasıydı. Işığı araç değil amaç olarak kullandığından bu farklılığı ve yeniliği getiren Monet'in resimleri (Resim 2.6) ilk başlarda tepki görmesine rağmen daha sonra izleyicilerin algı seviyelerinin bu rasayı kavrayışıyla popüler olmuştu ve Empresyonizm yaklaşık 40 yıl (1860-1900) sürmüştü. Bu rakama göre Empresyonizm diğer akımlarla karşılaştırıldığında en uzun süren akımdır. Dolayısıyla Empresyonizmin mantığı ve estetiği diğerlerinden daha köklü, yeni ve algıya en çekici, en başarılı gelen akımdır. Empresyonizmin en belirgin ressamı: Monet, Manet, Renoir, Pissarro, Morisot, Degas'dır.

2.1.2.4. Post-Empresyonizm (1885–1910)

Post-Empresyonizm'in yirminci yüzyıl soyutlaması üzerinde önemli bir etkisi oldu. Örneğin Paul Gauguin, Georges Seurat, Vincent Van Gogh ve Paul Cézanne gibi ressamın modern sanatın ve soyut sanatın gelişimine muazzam bir etkisi olmuştur (Grzymkowski, 2013: 197). Post-Empresyonizm, başlı başına bir hareket değil, ancak izlenimcilik sonrasında resim yapan Cezanne, Vincent Van Gogh ve Henri de Toulouse-Lautrec gibi çeşitli sanatçıların Post-Empresyonizm içinde sınıflandırılmasıdır (Wilder, 2007: 50). Ayrıca Empresyonizm, Neo-empresyonist, Pointillizm ve Post-Empresyonizmde renk kullanımı izleyiciye haz vermek amacıyla bilimsel olarak incelenip rengin işlevi ön plana çıkmıştır denebilir.

Aslında bir anlamda Cezanne resmin yapısına yönelen “ilk kübistti.” Diyebiliriz. Çünkü Cezanne, kübist bir tavırla nesneye farklı açılardan yaklaşmış ve formu yüzeye yakın çalışarak derinliğini atmıştı. Kullandığı geometrik formlar farklı fırça darbeleriyle daha önce rastlanmamış yüzey üzerindeki yapısalcı yeni biçimlerdi ve ultranormal uyaran özellikleriyle bakanları şaşırtıyordu. Yüzeydeki yapısal oynamalarıyla getirdiği yenilik Picasso ve Matisse'e gönderdiği ultranormal uyaranlardı ve bu bağlamda Cezanne'a, kübizm, suprematizm, konstrüktivizm, de-stijl, bauhaus ve geometrik soyut sanatlarını etkilemiş bir ressamdır denebilir. O sadece domino taşlarından ilkinin farklı olanı ve yeniliği arama içgüdüleriyle oynatmıştı.

²**Rasa:** Bir şeyin özünü kavramak, bir şeyin özü (Ramachandran, 2016: 274).



Resim 2.7.



Resim 2.8.

Resim 2.7. Paul Cezanne; “Meyve Sepetiyle Natürmort”, 65.1cm x 85 cm.TÜYB 1880-90.

Resim 2.8. Paul Sérusier, “Tılsım/ veya Sevgi Ağacının Peyzajı”, TÜYB, 27 cm x 22 cm, 1888, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Cezanne’dan başka Gauguin de yüzeye çekilen, derinliği azalan resimler yaptı. Paul Sérusier 1888’de ustası Gauguin’den etkilenerek soyuta çok yakın denebilecek ‘Tılsım’ (Resim 2.8) adında bir resim yapmıştı (Özerden ve Özer, 2006: 44). Bu çalışmalarla soyut sanatın hemen hemen ilk örneklerinden biri verilmiş ve böylece soyut eser bağlamında ilk adım atılmıştı. Bu tür resimler zihinsel algımıza yolladığı titreşim ve bize haz veren şey fırça darbelerindeki yenilik, sunduğu formal yapı ve gruplama yasasıdır. Dolayısıyla zihin gruplama yaparken yüzeydeki renklerden de keyif almaktadır (Bknz: Gruplama). Ayrıca yüzeyde gezinen ve arayış içinde olan göz gizli olan bir şeyleri sanat öğelerinin sunduğu yüzeylerde ararken (yalıtım ve örtülülük yasasını kullanarak) diğer bir haz alma katmanına girmekte ve zirve kayması yaşamaktadır.

19. yüzyılın sonunda yenilikçiliğini kaybeden ve tekrara düşen izlenimciliğe tepkiler başladı. Paul Gauguin ve Van Gough ise resmin konusu ve bireysel ifadeyi önemseyerek tepkilerini göstermiş oluyorlardı (Erden, 2016:71).

2.1.2.5. Fovizm (1904–1908)

Soyutlamayı hazırlayan adımlardan bir diğeri de fovizmdi. Henri Matisse ve çağdaşları Paris sanat dünyasında, eleştirmenler tarafından “fauvist” olarak kabul edilen cesur formlar ve canlı renkleri kullandıkları vahşi resimleriyle çok başarılı oldular. Doğa soyutlanıp çizgi ve renkten oluşan motiflere dönüşmüştü. Fovlar tarafından kullanılan çığ renk dili, başka bir çağdaş soyut sanatçı, Wassily Kandinsky üzerinde de büyük bir etki

yapmıştır (Grzymkowski, 2013: 197; İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu, 2012: 164). Fovist ve ekspresyonistler aynı dönemde renk üzerinde yoğunlaşarak renkleri gerçekdışı bambaşka bir ruh haliyle kullanarak algıya yenilik de sunmuşlardır.



Resim 2.9. Henri Matisse, “Sarı Perde”, TÜYB, 146 × 97 cm, 1915, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Çağdaş Batı’da modern resim akımları çağın gereksinimlerini sağlayarak hızla gelişmiştir. Fovizm (1905) bu akımların ilklerindendir. Post-empresyonizm ve neo-empresyonizm ise renk coşkusu ve şiddeti form çarpıtmalarıyla dikkati çekmişti. Seurat’ın sade çizgileri, yoğun ışık anlayışı (pointillist tekniği); Van Gogh’un saf olan renkçiliği ve haşın fırça darbeleri; Cezanne’nin renk modülasyonu ile hacim arayışları; Gauguin’in enine boyuna ve cüret dolu süslemeleri, Fovizmin oluşmasında önemli olmuştur. Daha da önemlisi Fovizm, modern sanatın renkçiliğine sürekli, yeni ve etkili bir vurgu getirmiştir (Tansuğ, 2011: 242).

2.1.2.6. Ekspresyonizm (1905-20)

Dışavurumcu sanatçılar, resimlerini duygusal ya da manevi bir vizyonla donattılar. Bunu yaparken de konuyla ilgili psikolojik durumlarını ön plana çıkardılar. Ekspresyonistler radikal çarpıtma, abartıyı kullanıp öznel tecrübeyi ifade etmek için genellikle keyfi renk ve sarsıcı kompozisyonlara yoğun olarak yer verdiler (Grzymkowski, 2013: 197). Bu bağlamda Matisse ve fovizmin etkisi soyut ekspresyonizmde ağırlıklı olarak hissedilir denebilir. Kullandıkları formlardaki abartı ve çarpıtma nöroestetikte zirve kaymasını sağlayan öğeler yani ultranormal uyaranlardır

1870’den sonra Avrupa resmi Japon sanatına baktı çünkü Rönesans perspektifinden ve üslubundan kaçmak istedi. Van Gogh, Japon resmi yapma yollarını ilk

benimseyenlerden biriydi ve onun yoğun renk kullanımı daha sonra Matisse ve ekspresyonistlerden birçok sanatçıyı etkilemiş olabilir (Hockney, D. ve M. Gayford., 2016: 325).

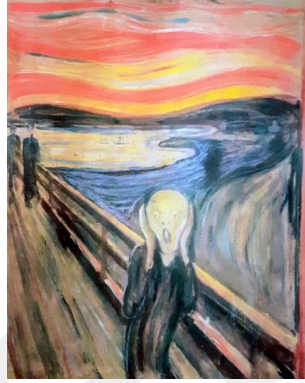
Ekspresyonizm ile konu yeniden önem kazanıp sanatçılar yeni konular arıyordu. Bu yüzden 1893'te Gauguin Paris'ten Tahiti'ye gitmişti. Matisse Afrika çinileri, İran minyatürü ve halılarından etkilenecek sanatına yön veriyordu. Kübizme etkisinden bahsedilen zenci plastiği bu sıralar sanatçıların ilgisini çekiyordu (İpşiroğlu, N., ve M. İpşiroğlu, 2012: 163).

Ekspresyonizmde, çarpıtılan formlara uygulanan ve ruhsal bilinçaltının çalkantılarını açığa çıkaran çizgi öğeleri ve fırça darbeleri, görsel algıyı tahrik edencesine sunulmuştur. Bu o dönem için çılgınlık denecek kadar us dışı olmasına rağmen (daha sonraki dönemlerde) görsel algının haz alacağı, kabul göreceği, zamanının en farklı yeniliği olacaktı. Ekspresyonizmde doğa öğelerinin bazı kavramların sembolleri olarak kullanımı ayrıca alımlanan yüzeyi ilginç kılmıştı. Yani kavramsal örtülülük, eğreti yasası ve diğer yasalar aynı anda yüzeyde algıya göndermeler yapan ultranormal nöronlar olarak kodlanıp tecrübeye açık hale getirilmişti.

Ekspresyonizmin ilk örneklerinden Much'un çılgınlık resminde (Resim 2.10); dış doğadaki hissedilen ürkütücü ortam ve umutsuzluk sanki onun tinsel dünya ve bilinçaltından resmi alımlayanlara iletilen sarsıcı bir mesajdır. Gökyüzündeki dalgalı alevleri andıran turuncu sarılar yüzeyin üst kısmında yer almaktadır. Çevreyle bütünlük içinde olan fırça darbeleri tüyler ürpertmekte ve bu aynı zamanda eğretileme yasasını kullanarak görselden kavramsala eğretisel göndermelerle zihinsel algıyı sarsan ultranormal uyaranları yüzeylere kodlamaktadır. Arka plandaki figürlerdeki sakinlik kontrast yasasını algıya sunarken yüzey gruplamaya açıktır. Tablo zamanının ilk ekspresyonist ve zirve kaymasını görsel algıya yaşatan örneklerinden biridir denebilir. Biçimsel ve tinsel anlamda eser dönemine bambaşka bir duygu aktarımı sunmaktadır. Sanki ön kısımdaki figür bulunduğu ortamdan kaçmak için çare aramaktadır. Konu, form, deforme edilmiş figür, bağırarak renkleri, anormal çizgiler, nesneler adeta korkuyu ve telaşı eğretiyle işlemiştir.

Alman ekspresyonistlerin resimlerindeki her bir deformasyon alımlayıcıya farklı ultra normal uyarıcılar yollamıştır. Çizgilerdeki ruhsal titreşimler eğretileme yasasını tüm

açıklığıyla algıya sunmuş ve bu ise alımlayıcıya iletilen, şoke eden zirve kaymasıyla sonuçlanmıştır. Dolayısıyla sanat tarihi bu kadar tinsel dışavurumu o zamana kadar bu kadar yoğun bir şekilde hissetmemiştir. Ekspresyonizm'deki bu zafer, sanatçıların halkın görsel ve zihinsel algılarının beklentilerine zekice verdikleri cevapların bir sonucu olmuştur.



Resim 2.10. Edvard Munch, “Çılgılık”, Tahta Üzerine Tempera, 66 x 83 cm, 1910, Munch Müzesi, Oslo, Norveç.

2.1.2.7. Kübizm (1908-14)

Picasso (1881-1973) ve Georges Braque (1882-1963) empresyonizmin dekoratif güzelliğine tepki olan kübizmi aşamalar halinde geliştirdi. İlk önce Picasso'nun yarı-soyut olan “Avignonlu Kızlar” resmi (1907), daha sonra analitik kübizm ve en son kolaj odaklı olan sentetik kübizm gelişmişti. Gerçekliği canlandırmanın yeni yöntemlerini araştıran bu sanat somuttan soyuta ya da nesneden, nesnenin geometrisine doğru yükselmekteydi (Vallier, 1970: 24). Kübistler, Cezanne'ın attığı adımın devamını getirerek sanatı soyuta daha da yaklaştırmışlardı. Özellikle merkezi perspektif anlayışı atılarak geleneksel düzenin yıkılması Kandisky ve Malevich'in temel saydığı öğelerden biri olan derinliğine atılmasının habercisiydi. Dördüncü boyutun kübizme eklenmesi ise çok farklı ve yeni ultranormal uyaran öğeleri yüzeye kazandırmıştır. Bu öğeler daha sonra farklı yenilikleri yani parçalanan (analitik) ve birleşen (sentetik) öğeleri izleyicilere sunmuştur.

Kübizm, dış dünyayı duygularla algılanan görünümlerinden kurtararak öze gidiyor, nesne kavramından soyutlanamayacak hacmi yani hacim kavramını vermek istiyordu. İlerleyen dönemlerde kavram ressamlığının doğuşuyla kübistlerden sonra soyutlamanın eleme gücü sınır tanımadı ve soyut hacmi ortadan kaldırdı (İpşiroğlu, N., ve M. İpşiroğlu,

2012: 170-172). Böylece Picasso ve Braque'ın çalışmalarıyla soyut sanata geçiş hızlanmış, hatta Picasso Gitar adlı çalışmasıyla kavramsal sanatın ilk örneklerini vermeye başlamıştı.

Bu dönemlerde Matisse rengin Picasso ise formun temsilcisi konumundaydı. Picasso ilk dönem çalışmalarında abartıyı kullanmıştı. Sanatçı Cezanne'dan aldığı formları abartılı kübist formlarına dönüştürerek çirkin kadınlarıyla birleştirmiş ve onları ultranormal uyaran öğeler haline getirmişti. Bu formlar çok yadırganıp çok konuşulmuştu ve amaçta zaten bu idi. “Zihinsel algıyı hayrete düşürmek, gerekirse rahatsız etmek”. Sonraki dönemlerde analitik evrede Picasso ve Braque örtülülük yasasını kullanmıştı. Biçimleri saklayarak izleyenlere aratırken onları haz almaya yönelmişler ve yüzeylerde kullandıkları sanat öğelerine ultra normal uyaranlarını kodlamışlardı. Diğer kübistlere nazaran özellikle Picasso pek çok farklı tarzları karıştırarak, karmaşık, yeni ve sürekli gelişip değişen fikirleri meydana koydu. Sanatçı çalışmalarında sürekli eski olana farklı estetiği olan yenilerini ekledi. Dolayısıyla bu açıdan Picasso'ya nöroestetigi en iyi anlayan gelmiş geçmiş en iyi sanatçıdır denebilir.



Resim 2.11. Pablo Picasso, “Peçe Dansı”, TÜYB, 150x100 cm, 1907, Hermitage Müzesi, St Petersburg, Russia

Picasso, özellikle ilk çalışmalarından olan “Avignonlu Kızlar” ve diğer (Resim 2.11) eserlerindeki kadın postürlerinin abartılarına bakan, izleyenlerin (STS)³ superior

³**STS:** Çok sensörlü işleme yeteneklerimizi işleme sokar. Yani birden fazla duyularımızı aynı anda kullanmamızı sağlar https://en.wikipedia.org/wiki/Superior_temporal_sulcus (11.05.2019).

temporal sulkustaki ayna nöronlarının⁴ aşırı tepki verip haz yaşamalarına (Zirve Kayması) odaklanmıştı denebilir (Ramachandran, 2016: 276). Picasso ve Matisse'in resimlerindeki abartıları kullanmalarının nedeni figürlerin rasesını çıkarmaktı. Dolayısıyla çalışmalarında yüzeyde kullandıkları birçok nöroestetik yasalarla (gruplandırma, tesadüflere duyulan tiksinti, zirve kayması, eğretileme, kontrast, izolasyon – yalıtım, örtülülük, intizam ve diğerleri) algı anında beyine giden ve birbirini peş peşe takip eden ultranormal uyarıların akışını hedefledikleri düşünülebilir. Daha sonra görsel korteksten devam eden bu nöral uyaran akış, geçmiş hayat tecrübeleriyle değerlendirilir ve limbik sisteme yollanarak haz alma işlemi gerçekleşir (Bknz: Nöroestetik Yasalar). Dış dünyanın algılanımı ve haz olarak limbik sisteme gitmesinin yanı sıra devreye girebilen diğer bir unsur/sistem; Psikanaliz'i ortaya atan Sigmund Freud'un keşfi olan bilinçaltıdır. Özellikle bazı sanatçılar (Van Gogh, Gauguin, Picasso, Pollock, Miro vd.) bu tekniği bilerek ya da bilmeyerek kullanmışlar ve adına otomatizm demişlerdi.

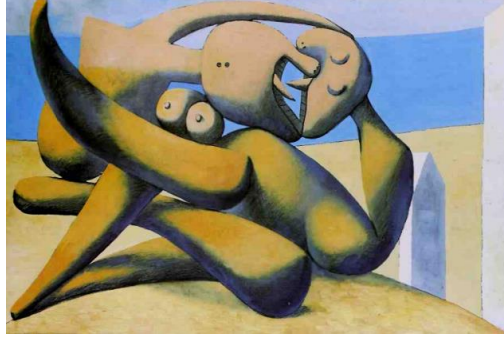
Picasso 1925'te Paris'teki Galerie Pierre'nin ilk ortak Sürrealist sergisine katılmıştı (Carsten, 2001: 125). Onun (Resim 2.12-13) Deniz kıyısında figürler (1931), Minotor Kapak Tasarımı (1833), Plaj topu ile yüzücü (1932) gibi eserleri sürrealist tavırlar göstermektedir. Sürrealistler'den uzak durmasına rağmen, Picasso onlar tarafından desteklenmişti ve "Avignonlu Kızlar" resmi sürrealizmin fikirlerinin öncüsü olarak kabul edilmişti. Belki de gerçeküstücülerle görüşmesi nedeniyle Picasso, yaklaşık yirmi yıl önce keşfetmeye başladığı ancak o zamandan beri neredeyse terk ettiği vahşi görüntüleri resmetmeye geri dönmüştü. Üç Dansçı, bu yıllarda kadın figürünü parçalayan ve kâbus gibi yeniden birleştirilen birçok eserinden ilkidir (Barsley, 1991: 58). Bu bağlamda öyle görünüyor ki Picasso kavramsal sanat yanında Sürrealizm'e ve onların kullandıkları otomatizme de örnek teşkil etmişti.

⁴**Ayna nöronu:** Bir kişi (ya da hayvan) belirli bir eylemi gerçekleştirdiğinde ya da belli bir deneyime sahip olduğunda ve ayrıca kişi aynı eylemi gerçekleştiren başka birini/hayvanı gözlemlediğinde etkinleşen, tepki veren hücre türü (VandenBos, 2015: 657). Örneğin Limon yiyen birini gördüğümüzde bizde belirli nöronlar aktif olur ve eylemi kendiniz gerçekleştiriyormuş gibi ağızımız sulanır.



Resim 2.12.

Resim 2.12. Pablo Picasso, Plaj Topu ile Yüzücü, Tüyb, 146.2 x 14.6 cm 1932, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD.



Resim 2.13.

Resim 2.13. Pablo Picasso, "Deniz Kıyısındaki Figürler", Tüyb, 130 x 195 cm, 1931, Picasso Müzesi, Paris, Fransa.

2.1.2.8. Fütürizm (1909-30)

Kübizm, 20 Şubat 1909'da ortaya çıkan Fütürizm güçlü heykelinin abartılı ve aykırı kas eğrilerine, figürün kuvvetini ve hızını ifade eden gerilmiş ve şişirilmiş formlarıyla ilham verdi (İpşiroğlu, N., ve M. İpşiroğlu, 2012: 521). Hız, teknoloji, gençlik ve şiddete hayran olan fütürizm, soyutlamanın daha yoğun bir versiyonuna yol açtı ve tüm Avrupa'daki sanat hareketlerini derinden etkiledi (Grzymkowski, 2013: 198). Kübist geometrik formlarının devamı olan fütürist eserlerdeki yenilik ve ultranormal uyarıcı unsur ise yüzeye hareketi eklemeleriydi. Normal hareketler aynı algıda izlenir, olur ve biter. Fakat fütürist resimlerde hareketin başından sonuna kadar geçen süre aynı düzlemde yer almaktaydı. Böylece yüzeyde elde edilen bu zaman aralığının görsel algı için farklı esprisi ve getirmiş olduğu yenilik insanlarda zirve kaymasını oluşturduğu söylenebilir.



Resim 2.14. Marcel Duchamp, "Merdivenden inen Çıplak No: 2", Tüyb, 147 cm x 89.2 cm, 1912, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.

2.1.3. Yirmibirinci Yüzyılda Soyut Sanat

Kübistler nesnelerin realist bilgilerini belgelemeye ve anatomiye irdelemeye girişirken soyut sanatçılar ise bu yakınlaşmanın anlamsızlığını vurgulamak için nesneyi dışlamayı karar aldı. (Ragon, 2009: 25). Daha sonra soyut sanatçılar zihinsel algının doğal ihtiyacı olan yeniliği, figürü ve perspektifi dışlayarak getirmiş ve yüzeyde formal yaklaşım sağlamışlardır.

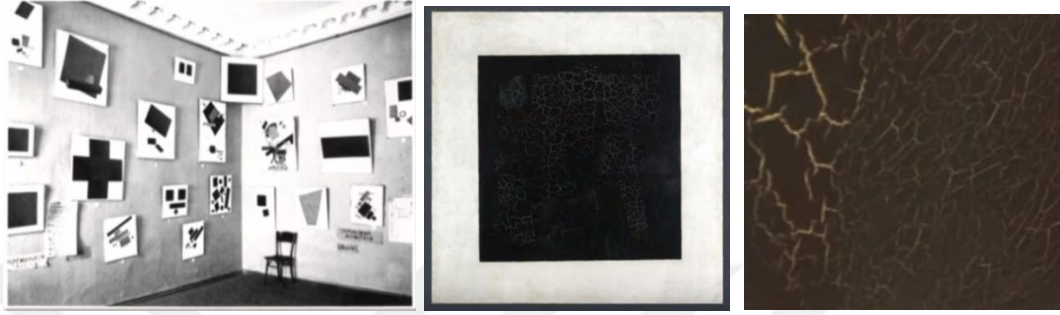
Kandisky 1910'da soyut resim yapmaya başlamıştı. Daha önce Moskova'da empresyonistlerin bir sergisini görmüştü. Monet'in "Saman Yığını" resmini gören Kandisky izlenimini şöyle anlatmıştı: "Yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve tedirgin olmuştum. Fakat resim beni sarmakla kalmayıp belleğimde bir daha silinmeyecek şekilde yer etmişti. Sanatçısının paletindeki gizli gücünü anlamıştım ve artık konunun önemi kalmamıştı benim için" (İpşiroğlu, 1993: 49). Kandinsky baktığı resimde renklerle gruplama yapmıştı ve yüzeyde sanat öğelerinin ahengini alımlamıştı. Yeni ve farklı bir şeye baktığından zihinsel algısı ona "Vay canına... Ne olduğunu bilmiyorum ama çok önemli bir şey galiba..." dedirtmişti. Kısacası tablo onda gruplanan renkleriyle, biçimleriyle, yüzeyi araştıran doğasıyla zirve kaymasına neden olmuştu.

İlk önce 1910 ve 1920 yılları arasında, ilk orijinaler olağanüstü bir orijinal zindelik sergilediler. İkinci dönem (1920-1930), soyut formların mimarlığa, mobilya ve grafik sanatlara pratik uygulanmasıdır. Sonra 1930'larda soyut sanatın büyümesi başlar. Ancak bu aşama bir geri çekilme aşaması yaşar ve "akademizme" geçilir. 1939'da savaşın başlangıcıyla soyut sanat gücünü kaybeder ve daha sonra 1945'ten hemen sonra yeni bir güç kazanarak Amerika Birleşik Devletleri sanat sahnesinde yer alır. Böylece artık dünyanın dört bir yanında 1950'li yıllar soyut sanatla yönetilir. (Vallier, 1970, 18)

Soyut sanat, bu yüzyılın başından beri gelişerek bir duraklamaya girmişti ancak beklenmedik bir şekilde tekrar bir araya gelen iki farklı orijinal aşamayla atağa kalktı. İlk aşama "geometrik soyut" idi. Daha sonra 1945'ten itibaren sanat, form arayışı değil, aksine ifade etme dürtüsünün farklı olduğu bir soyuta yani sanatçının kendisini çalışması ve yansıtmasıyla açığa çıkan iç yaşamın bütün zenginliği ve spontanlığı olan "lirik" ya da "informel" soyuta tanık olundu (Vallier, 1970: 9). Bu spontan ya da doğaçlamayı kullanan gelişme aynı zamanda bilinçdışının kullanıldığı otomatizm olarak da adlandırılabilir.

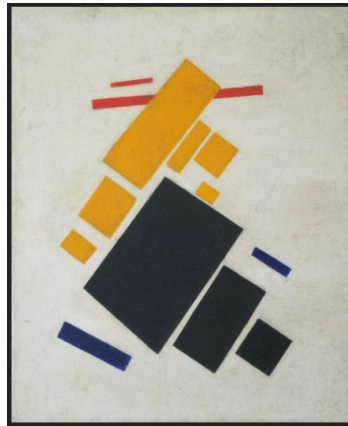
2.1.3.1. Rus Suprematizmi (1913-20)

Sanatta duyumsal üstünlüğü öne süren Rus soyut sanat hareketi “suprematizm” 1913’te Kasimir Malevich’in (1878-1935) liderliğinde kuruldu. Malevich fütürist opera “Güneşe Karşı Kazanılan Zafer” için tasarladığı ve güneşin önüne koyduğu “Siyah Kare” ile ilk süprematist eseri ortaya koymuş oldu (Farting, 2017: 403).



Resim 2.15. Kazimir Malevich, Petrograd’da 0.10 Son Fütürist Sergisinden “Siyah Kare” ve En Sağda Detayı, 80 cm x 80 cm, 1915, Tretyakov Galerisi, Moskova, Rusya.

Malevich, süprematizmi kurarak (1913-1920) arı geometrik soyut resim türünün kübist mirası geliştirmişti. Sanatı nesnelerden kurtarmayı amaçlayarak “sıfır biçim” ile dünyevi hırstan uzak bir dünya istemişti (Resim 2.15). Süprematizm devletin himayesinde iken devrimin mimari, grafik, endüstriyel tasarım ihtiyacını karşılayacak daha az manevi olan konstrüktivizme geçilmişti. Daha sonra diktatör Joseph Stalin iktidarlığında temsili sanata bırakmıştı (Stokstad, M, ve W.Cotren, 2015: 522; İpşiroğlu, 1993: 60-61; Farting, 2017: 400).



Resim 2.16. Kazimir Malevich, " Uçan Uçak", TÜYB, 58,1 x 48,3 cm, 1915, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD.

Resim 2.16'ya bakan bir görsel algı öncelikle gruplama yapar ve örtülülük yasası gereğince eserin adı olan uçağı bulmaya yani yüzeyi anlamlandırmaya çalışıp çözüm arar. Yüzeyde kareler arası atmosfer (uzam) olabileceğiyle ilgilenir ve onları default modunda eğer bükür, anlamlandırmaya çalışır, hatta diğer tüm yasaları da yüzeye uygular. Tüm bunlar olurken eli boş dönmez çünkü algı bu aramaları yaparken yüzeydeki sanat öğelerinin yolladığı ultranormal uyarılardan haz almıştır. Tıpkı enstrümantal müzik dinleyen ve hiçbir anlamı olmadığı halde onun melodilerini kendi iç dünyasında anlamlandıran bir dinleyici gibi.

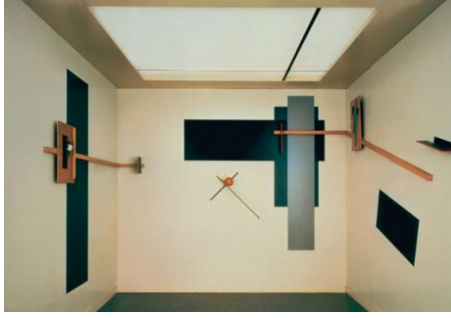
2.1.3.2. Konstrüktivizm (1913-30)

Konstrüktivizm geometrik şekillerin kullanımına dayanan diğer bir Rus sanat akımıdır. Konstrüktivizmin temelleri Tatlin'in 1914'te Picasso'nun Paris'teki atölyesini ziyareti ile atılmıştı. Tatlin orada gördüğü Picasso'nun resimli düzlemlerinden esinlenerek gerçek mekânlara gerçek malzemeleri dönüştürmeye karar verdi. Ayrıca Tatlin'in Picasso'nun "Gitar" (1914) adlı çalışmasının metal levha ve kablolarla üç boyutlu inşasını görmüş olması da muhtemeldir (Farting, 2017: 401).



Resim 2.17. Vladimir Tatlin, "Üçüncü Enternasyonal Anıtı", 400 metre, (1919 – 1920), St. Petersburg, Rusya.

Kominist Parti'nin desteğini alan sanatçılar daha çok endüstriyel üretime yoğunlaştı (Stokstad, M., ve W. Cothren, 2015: 528). Lissitzky resmin çok kişisel olmadığını düşünerek, mekanik çizim ve endüstriyel teknolojinin gelişmiş enstrümanlarını kullanarak PROUN'ları (yeninin onayı için yapılan proje) "inşa etmeyi" tercih etti Stokstad, M., ve W. Cothren (2015: 528). Özellikle bu prounların daha sonra oluşacak enstalasyon sanatının ilk ultranormal uyarın örnekleri olabilirler (Resim 2.18).



Resim 2.18.



Resim 2.19.

Resim 2.18. El Lissitzky, “Prounenraum 1923, yeniden yapılanma 1971”, Netherland, Berlin Sanat Sergisi İçin Tasarlanmış Proun Mekânı, Boyalı Ahşap, 320 x 364 x 364 cm, 1923, Van Abbemuseum Müzesi, Eindhoven, Hollanda.

Resim 2.19. El Lissitzky, “Beyazları Kırmızı Kama ile Vur”, 51 x 62 cm., 1919, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD.

Konstrüktivizm sanatı politik ve sosyal gereksinimler için kullanılmıştı. 1924’de Lenin’ in ölümüyle, Stalinizm yükseldi ve “sosyalist gerçekçilik” empoze edilmeye başlandı. Bu dönemde edebiyat, sanat, müzik, film ve mimaride Rus avangart eğilimler gözden düşmüş oldu (Farting, 2017: 401). Sonunda toplumsal gerçekçilik komünizmin resmi sanatı olarak ilanıyla son bulmuştu (Dempsey, 1919: 50).

Genel olarak konstrüktivizm’de sanat öğeleri ultranormal uyaranlar olarak kullanılıp tasarım ağırlıklı kompozisyonlar üzerine gidilmişti. Bu kompozisyonlara da bir yenilik getirilmesi elzemdi. Bu yüzden Tatlin (Resim 2.17) Üçüncü Enternasyonal Anıtı (Tatlin Anıtı- finansal ve pratik nedenlerle inşa edilmemişti) tasarlamıştı. Bu eser yapılmış olsaydı en büyük ultranormal uyaran özelliği Fransızların Eyfel Kulesini cüce gibi alımlatacak yüksek dev bir cüseye sahip olacaktı.

2.1.3.3. Dada ve Soyutlama (1916-22)

Soyut sanat, ebedi olarak kabul edilene kadar estetik ilkeleri dikkate alınmamıştı. Elbette ki Dada’nın aşındırıcı ruhu soyut biçimlere de saldırmıştı. Dada “Sanatın değeri nedir ve sanat var mı?” diye kendi kendine sormuştu. Plastik ifade araçları saf düşünceden başkası değildi ve düşünceyi temel alıyordu. Ayrıca bu saf düşünce yüzyılın başında realizmden modern sanata geçişte olduğu gibi, belli bir disiplinin dışına taşsa da doğasını değiştirmede. Böylece mutlak temelleri sarsılmış olan sanatın bu göreliliği kabul etmekten başka bir çaresi yoktu (Vallier, 1970: 38).



Resim 2.20. Marcel Duchamp, “Pisuar önünde siğara içerken”, Robert Berman Galerisi, CA, ABD.

Dolayısıyla geçmişin tüm değerlerinin, art arda figürasyon ve soyutlama tarafından peş peşe reddedilmesinden sonra tarihte ilk defa orijinal sanatsal kavrayışın belirsizliği Dada ile açıkça görülmüştür. Bununla birlikte her açıdan Dada kesinlikle en belirsiz sanat olmakla birlikte 20. yy olgusunun kapsamı ve karmaşıklığında soyutun en iyi keşfedildiği yer olmuştur (Vallier, 1970: 42). Burada belirsizlikten kasıt: Sanat eserini izleyen bireylerin, eserdeki kreatif kavrayışın kavramsal bir estetiğe bürünüşüyle onu anlamada zorluk çekmesi ve eser hakkında açıklama yapılmasının zaruri olduğu yeni bir dönemin başlamasıdır. Bu eğretinin Dada’da yüzde yüz kullanılması anlamına geliyordu. Yani Duchamp geleneksel resimdeki doğayı taklit estetiğine sırtını dönerek zekânın büyük rol oynadığı aksi istikamette ilerlemeye başlamıştı. Nörobilim ve nöroestetik açısından burada önemli olan; zekice hazırlanmış bu eğretide kimin ne kadar haz duyacağı veya ne kadar güçlü zirve kayması yaşayacağıydı. Ayrıca mesele kavramlar arası devinim yaşayacak zekânın bilinmeyen soruya bulacağı bilinmeyen cevaptı. Dolayısıyla cevabı ararken de algı dikkat kesilerek haz almıştı.

2.1.3.4. De-Stijl ve Bauhaus

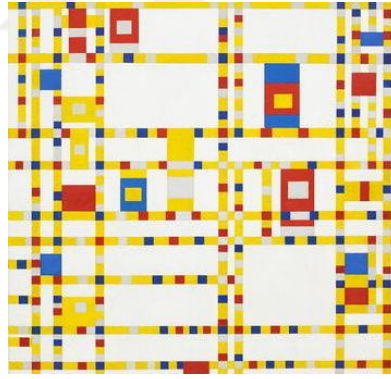
2.1.3.4.1. De Stijl (Neo-Plastisizm-1917-24)

De-Stijl grubu, 1917’de Hollanda da De-Stijl isimli bir bültenle birlikte ortaya çıktı (Resim.2.22). Bu bülten kurucu ressam Piet Mondrian (1872-1944) ve şair sanatçı Theo Van Doesburg’ un (1883-1931) kuramlarını kapsıyordu (Farting, 2017: 406).

Rus soyut sanat akımlarıyla birlikte Empresyonizm ile başlayan nesne yani optik görüntü biçiminden ayrılma (ışığı ayırıştırma), resme ait öğeleri açığa çıkarmış ve Mondrian’ın metafizik evrenselliğine doğru ilerlemişti. Neo-Plastisizm ve Mondrian

(1917-24), arılaştırıcı sanatın köklerini kübizmden almış görünüyordu. Mondrian ve Malevich geleneksel konuları ortadan kaldırarak tamamen formal konulara odaklanmışlardı. Mondrian, sanatında evrensel uyumda, eşit olmayan karşıtlıkların (birey ve evrenin) dengesini, Malevich ise eşitliğin dengesini aramıştı (İpşiroğlu, 1993: 62; Turani, 2017: 120; Ragon, 2009: 25; Stokstad, M, ve W.Cotren, 2015: 522).

Mondrian hacmi kaldırarak tuvalden silmek için yüzeyde çizgiler kullanmıştı. Buda kâfi gelmeyince çizgilerle renkleri yüzeye ekledi. Bundan başka renk karmaşıklıklarıyla çizgileri yüzeyden atmak için “Broadway Bogie-Wogie” yi meydana koydu (İpşiroğlu, 1993: 54-56). Böylece Mondrian yüzeydeki biçimlere sembolik kavramlar yüklemiş ve karşıtların dengesinde eğretiye (diğer yasalar da dâhil) kullanmıştı. Yüzeyde sarı, mavi, kırmızı renklerin simetrik ve asimetrik dağılımı, gruplamaya her zaman müsait kompozeler oluşturmaktadır (Resim 2.21). Yüzeyler algının nesne çıkarımına izin vermeyip çalışmaları o zamana kadar yapılan eserlerden çok farklı ve yeni hale getirmişti. Dolayısıyla “yeni ve zekice” demek zirve kayması demektir. Sanatçının kullandığı renkler de yüzeyde zirve kaymasını tetikleyen öğelerdendi ve bu diğer sanat öğeleriyle birlikte tüm yüzeyi ultra normal uyaranları ağır basan alanlar haline getirmişti.



Resim 2.21. Piet Mondrian, “Broadway Boogie Woogie”, TüYB, 127 x 127 cm, 1942-1943, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD.

Neo-Plastisizm, Piet Mondrian’ın kübizmi uç düzeye ulaştırmak amacıyla yaptığı denemelerin sonucudur ve manevi yoğunlaşma içerikli, arı soyuta varan bir nevi metafizik ressamlığıdır. Mondrian realiteden bir parçayı alıp onu kademe kademe basitleştirerek soyut resme ulaştırmış, kübist formları atarak kendi kanunlarını oluşturmuş ve arı soyuta ulaşmıştı. Van Doesburg ise “İnek” soyutlamasıyla (Resin 2.23) doğa nesnelerinin geometrik olarak ifade edilebileceği ve daha öze indirgenebileceğini

ispatlamıştı (Farting, 2017: 407; Vallier, 1970: 287). Mondrian ve Van Doesburg adeta temsili sanata savaş açmış gibi onu dışlayacak her fırsatı değerlendirmişlerdi. Resim 2.22'deki ağacın soyut resme dönüşümü, onun geleneksel dilden soyut dile tercümesini göstermektedir. İlk bakışta eğitimsiz bir gözün zorlanacağı söylenebilir ama bu aynı gözün haz alamayacağı anlamına gelmemektedir. Özellikle göz yüzeyde nesne arar, gruplama yapar ve yalıtım, örtülülük, kontrast gibi yasaları devreye sokarak araştırmaktan haz alır.

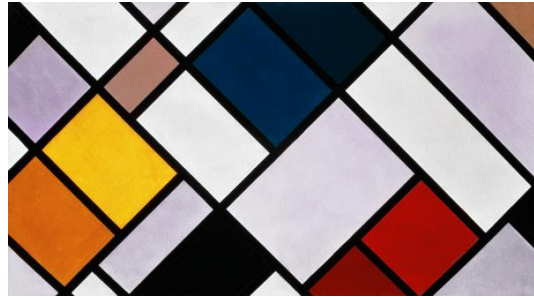


Resim 2.22. Mondrian, “Ağaçların Evrimi” 1908-12.

Bir başka örnekte Doesburg “Uyumsuzlukların Zıt Kompozisyonu XVI” (1925) (Resim 2.24), insanoğlunun farklı ve yeniliği seven doğasını kullanarak dikey çizgileri dinamik etkilerinden dolayı diyagonal çizgiler olarak değiştirmişti. Bu ise Mondrianla arasını bozmuştu. Neo-plastisizm taraftarlarının asıl ilkesi ise eşyanın, objelerin özüne inmekti (Kınay, 1993: 270).



Resim 2.23.



Resim 2.24.

Resim 2.23. Theo van Doesburg, “La vache-inek”, 38x64 cm, 1918,

Resim 2.24. Theo van Doesburg, “Uyumsuzlukların Karşıt Kompozisyonu, XVI” TÜYB, 180 x 100 cm, 1925. Gemeente Müzesi, Lahey, Hollanda.

2.1.3.4.2. Bauhaus Tasarım Okulu (1919-33)

Tamamı Alman meslektaşlardan oluşan De-Stijl ve Le Corbusier (Fransız-İsviçli mimar) tarafından tasarımılanan rasyonel projelendirme, Bauhaus adlı bir okulda gerçekleştirilmişti. Bauhaus'un (1919-1933) kurucusu olan Walter Gropius (1883-1969) sanat ve zanaat okullarını Bauhaus'la birleştirerek işbirlikçi ruhlarını canlandırmaya gayret etmiş, modern sanat ve endüstriyi bir araya getirmeye çalışmıştı (Stokstad, M., ve W. Cothren, 2015: 532).

Bauhaus okulu kopyacılık ve gelenekçiliği dışlayıp, tasarımsal sorunlara cevap olacak yeni biçimsel ilkeler getirmiş ve yeni estetik seri üretimler oluşturmuşlardı. Ayrıca bu okulda temel tasarım dersleri verilmiş, Gestalt algı teoremleri ve yöntemleriyle tasarım literatüründe yer almışlardı (Civcir, 2015: 11-39).



Resim 2.25. Walter Gropius, “F51 Koltuk”, 70 x 70 x 70 cm, 1920.

Bauhaus en iyi sanatçı ve öğretmenleri bir araya toplamıştı (Farting, 2017: 414-415). Bauhaus'ta Moholy-Nagy'nin de katılımıyla seri üretime geçilmişti. Seramik, metal, tekstil, vitray, mobilya yapımı, oyma ve duvar boyası derslerini içeren atölyelerde hem özel teknik becerileri verilmiş hem de temel tasarım ilkeleri “yaparak öğrenme” prensibiyle öğretilmişti. (Stokstad, M., ve W.Cothren, 2015: 533).

1925'lerde Bauhaus'a resmi olarak “Tasarım Okulu” unvanı verildi ve okul, üniversite diploması vermeye başladı. Ayrıca 1925'te Bauhaus Tasarım. Co. Ltd. kuruldu. Fakat aynı yılda yeni kurulan muhafazakâr hükümet yenilikçi tasarım okulu Bauhaus'un kapatılması için baskılarını arttırdı (Farting, 2017: 415).



Resim. 2.26.



Resim. 2.27.

Resim 2.26. Isamu Noguchi, “Bauhaus Sehpa-IN 200”, 128 x 40 x d: 92,5 cm, 1945.

Resim 2.27. “Marcel Breuer ve Ludwig Mies van der Rohe” Tasarımları 1927-1930.

1933'te Bauhaus Berlin'e taşındıktan sonra yeni Almanya Başbakanı Adolf Hitler bu okulu kapanmaya zorladı. Sebep olarak da okulun “(milliyetçi olmayıp) kozmopolit olduğu” ve “yahudilerden aşırı derecede etkilenildiği” gösterilmişti (Stokstad, M., ve W. Cothren, 2015: 533). Bauhaus şaşırtan yeni tasarımlar sunmuştu. Dört ayaklı klasik tahta sandalyeyi kullanmaya alışkın birine (Resim 2.7) iki ayaklı sandalyeyi sunan Bauhaus'un elbette ki o kişiye zirve kayması yaşatmış olması mümkündür. Tasarımlar o dönemde yeni ve farklı olduğu sürece bu tasarımlara tepki “Vay canına!” olarak verilmiş oluyordu.

2.1.3.5. Sürrealizm (Gerçeküstücülük, 1924-59)

Gerçeküstücülüğün soyut sanatı ilgilendiren kısmı sanatçıların psikanaliz eğilimli bilinçaltı otomatizmini kullanarak oluşturdukları soyutlama çalışmalarıdır. Sanatta otomatizm, bilinçli düşünce olmadan sanat üretmek, bilinçli zihinden malzemeye bu oluşum sürecinin bir parçası olarak erişmek anlamına gelir. Sürrealizm'den başka otomatizm Jackson Pollock ve diğer sanatçıların (Miro, Dali, V. Gogh, Mathieu) dışavurumculuğunda rol oynamış ve Avrupa sanat akımlarında da (informel ve nükleer sanat) önemli bir unsur olmuştur <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism> (9.7.2020).

Eleştirmen Andre Breton sürrealizmi: akıl devreye sokulup kontrol altında tutulmadan, her türlü estetik ve ahlak dışı bırakılarak ifade edilen düşünce diye tarif eder. Sürrealistler özgür bırakılan ve bilinçle uzlaştırılan bilinçaltı vasıtasıyla insanlığın, mantık ve aklın boyunduruğundan kurtulabileceğine inandılar. Ayrıca sürrealistler, rüyaların bilinçaltımızı anlamamıza, bastırılan istek ve anıların serbest kalmasını sağlayacağına inanan Sigmund Freud'un Psikanaliz çalışmalarından faydalandılar. İster

Dali'nin rüya gerçeküstücülüğü ister Joan Miro'nun (1893-1983) organik gerçeküstücülüğü olsun, ikiside tuval yüzeyinde erotizm, istek ve korku gibi rahatsız eden konuları irdelemişlerdi. Sanatçı kullanılan yöntemlerden otomatizmi seçerek içgüdüsel resmedilen aydınlık ve biyomorfik biçimlerini düşünmeden resmediyordu (Dempsey, 2019: 83). Genel özellikleri ise düşsel imgelem, anlam bulanıklığı, korku ve arzu temaları idi.

Çalışma (Resim 2.30) rastlantısal olan ve özenle planlanmış bir bileşkeyi yüzeye yansıtmıştır. Koyu renk düz parçalar, siyah kaligrafik çizgileri, biyomorfik formları andırmaktadır. Eserde sanatçı otomatizm tekniğini kullanıp bilinçsiz çizim tekniğini yüzeye hâkim kılmıştır (Hodge, 2016: 62-63). Çalışmada algı yüzeyde gruplama yaparken birbirinden tamamen alakasız eller ve kırlangıçların aynı yüzeyde olması eğreti yasasını kullanan izleyenleri kavramsal bir araştırmaya da iterek "Ne Alaka?" sorusunu sordurmaktadır. Dolayısıyla eğreti yasasıyla beraber resim yüzeyine kodlanan ve algımızı meraka sevk eden, şaşırtan şeyler, gizli, soyut ve kavramsal vurguları devinim halinde yüzeyde biçimlendirmiştir. Tıpkı Duchamp'ın pisuvarı gibi...



Resim 2.28. Joan Miró, "Kırlangıç Aşkı", 199.3 x 247.6 cm., 1933-1934, Barselona, MOMA Müzesi, NY / NY, ABD.

2.1.3.6. Somut Sanat (1930-60)

De Stijl'in kurucusu V. Doesburg'un 1930'daki bir manifestosuyla kurulmuştur. Doesburg somut sanatı kısaca: Milliyetçi, duygusal ve romantik hiçbir şey somut sanatta yer almamalıydı. Sanatçı sanatını somut olduğu ilkesiyle rasyonel ve bilinçli bir akılla üreterek sembolizm ve illüzyonizmi kullanmamıştır. Sanatın siyasi ve tinsel hiç bir amaca araç olmaması gerektiğini savunmuşlardı (Dempsey, 2019: 86).



Resim 2.29.



.Resim 2.30.

Resim 2.29. Max Bill, "Sonsuz Döngü", 125 cm x 125 cm x d: 80 cm, 1953-56, Middelheim Müzesi, Antwerp, Belçika.

Resim 2.30. Henry Moore, "Elm", Karaağaç ahşap, 64 x 115 x 52,5 cm, 1936, Tate Sanat Müzesi, London, İngiltere.

Max Bill'in "Sonsoz Döngü" çalışmasında (Resim 2.29) formun bir anlamı bulunmamaktadır. Ağırlıklı olarak geometrik soyuta önem verilerek form kendinden başka bir anlama gelmemektedir. Formun mânası yoktur ve o yalnızca kendisidir. Herhangi bir temelden tamamen arınmış, tinsel ve sembolik bir anlamı olmayan soyut sanattır. Çalışma yeni ve farklı bir formu ve estetiği olmakla birlikte tıpkı enstrümantal parça izleniyor gibi görselliğinden zevk alınabilir. Ayrıca bu forma bakanlar için tek engel realist sanatı seven beyin düşünce yapısı farklı olan bireylerin tercihidir.

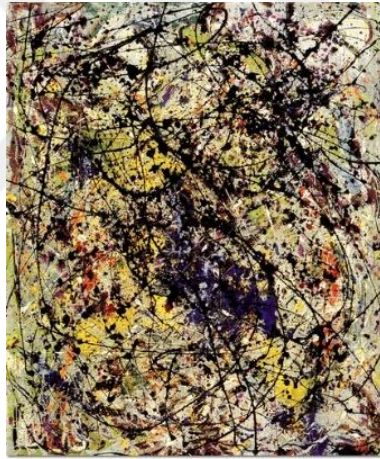
2.1.3.7. Organik Soyutlama (1940-50)

Biyomorfik soyutlama da denen bu stil doğadaki formlardan esinlenilerek yuvarlatılmış biçimlere verilen addır. Heykel çalışmalarının şekli deniz kabukları, kemikler ve çakıl taşlarına benzer özellikler taşır. ABD’de sürrealist ve Moore ile Arp’in heykellerinin bazı özelliklerinin kaynaştırılmasıyla çalışmalar verilerek, İtalya’da endüstriyel tasarımdan daktilolar, otomobiller, motosikletler, mobilya ve iç mimarlık tasarımlarına kadar geniş alanı kapsayan özgün organik estetikler ortaya çıktı (Dempsey, 2019: 96). Resim 2.30’daki eser izleyenin algısına gruplama yaptırarak nesne çağrışımı ile sürekli içini dürter ya da kışkırtır. Düz kenarları izleyen ani kavisleri hatta parlaklığı da ultra normal uyarıcılar yollar. Çalışma incelenirken sürekli örtülük yasasının izleyendeki onu araştırma ve araştırırken de haz alma mekanizmasını (limbik sistemi) tetikler. “Acaba figür mü?”, “Erkek mi- Dişi mi?” “Hayvan olabiliirmi” Zihin bu gibi sorularla arayışa girerek cevabı bulma ümidi ile haz alma dönemi başlar. Sanki formların

gerçek manasının açığa çıkmasına ramak kalmış gibi anlam arayışı ile göz ve algı onu takipten usanmaz. Eserin çekiciliği, onun örtülülük yasasını ve yüzeyindeki estetik üç boyutlu sanat öğelerini en güzel formlarla birleştirmesinden kaynaklanmaktadır.

2.1.3.8. Geometrisiz Eylem Resmi ve Abstract Ekspresyonizm (1940–1960)

A.S.Exp. Sanatçıların genel anlamda ortak ilkeleri, resmin yönü ve anlatacağı şeyi evvelinden bilmeyi reddetmektir. Güzel resim kaygısı duymadan özgür bir eylem aradıkları. Böylece resmin yüzeyi ressamın rahatça hareket edeceği oldukça büyük zeminlerdi (Tansug, 2011: 250-251). Dikkat edilirse artık yüzeylere uygulanan çalışmalar önceden bilmeyi reddeden doğaçlamalarla uygulanıyordu. Bu aynı zamanda otomatizm tekniğinin uygulanması anlamına gelmekteydi ve görsel algı için bir yenilik demektir (Resim 33-34). Çünkü eserlerde ortaya çıkan devinim, enerji ve eser yüzeyindeki özgür hareketlilik o dönemde yenilik arayan zihinsel algı için farklı, yeni olardı.



Resim 2.31.



Resim 2.32

Resim 2.31. J. Pollock, "Büyük Kepçe'nin Yansıması", TüyB, 111 x 91.5 cm, 1947, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, Hollanda.

Resim 2.32. Willem de Kooning, "Kadın I", TüyB, 192.7 x 147.3 cm, 1952, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.

Dramatize edilmiş, enerji ve gerilim yüklü Pollock resimleri farklı bir yeniliği yani "damlatma tekniği/eylem resmi" kullanılarak yapılmıştı. Buda görsel algı için zirve kayması demektir. Hodge'nin aktarımına göre: Pollock sıçratarak, damlatarak ve dökerek çubuklar, ya da eleği andıran üst üste katmanları oluşturduğu çalışmalarını (Resim 2.31) büyük güçlerle ilişkilendiriyordu (Hodge, 2016:70). Mondrian'da olduğu gibi Pollock'da bir denge aramış

ve bilinçdışı katmanlarda otomatizm tekniğini kullanmıştı. Ayrıca Pollock'un yüzeylerde kullandığı çizgileri ve noktaları izleyicinin algısına sürekli: Ben önemliyim. Beni grupla, araştır ve zevk al mesajlarını yolluyor, zirve kayması yaşıyordu. Ayrıca bu mesajlar döneminin en yeni ve farklı olan ultra normal uyarıcılarını oluşturuyordu.

Soyut ekspresyonist ressamların izleyicilerin tinselliğini başka dünyalara çekmek ve onlarda haz oluşturmak amacıyla çalışmalarını büyük ölçekli tuvalere çalıştıkları söylenebilir (Bknz: Algılama Kavramları). Ayrıca A.S.Exp. resimlerinin ne olduklarını anlamak yerine sezgisel olarak izleyende neler hissettirdiklerini düşünerek kavramak daha doğru bir yaklaşımdır.

Dışavurumcular sanatın gerçek süjesi bireyin içselliği yani tinselliğidir diyerek resmin temel unsurlarının (renk, jest, doku, biçim) sembolik ve potansiyel olan tarafını ortaya koymaya çalışmışlardır (Dempsey, 2019:105). Buna ek olarak geometri yerine renge vurgu yapan A.S.Exp.'i iki farklı tarza ayırdığı söylenebilir. Bunlar daha çok Pollock'un dikkat çektiği Aksiyon Boyama (Action Painting) ve M. Rothko'nun popüler olduğu Renk Alanı Resmidir (Colour Field Painting) (Turani, 1990: 705-709; Dempsey, 2019:105; Farthing, 2017: 453-454)

2.1.3.9. Op Art, Yeni Geometrik Soyutlama (1965-)

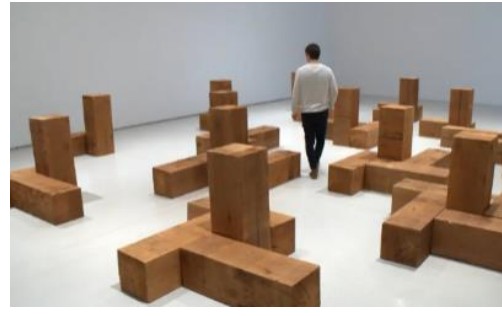
Optik olguları kullanarak algı sürecini bozmayı amaçlayan Op Art resimleri hareketli yanılsamalar, titreşimlerle gözleri kamaştıran hareketli parlayan efektlerle ardıl görüntüler meydana getirir. Op art, modernist dönemde (1965-) Pop sanatın ardından ortaya çıkan geometrik soyut resim tarzlarından biridir ve bu isim medya tarafından takılmıştır. Daha çok iç mekân, moda ve grafik alanlarında kullanıldı ve 1970'lerde popülerliği azaldı. (Dempsey, 2019:105).

2.1.3.10. Postmodernist Soyutlama-Minimalizm (1965-70)

1960'ların ortalarında Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Carl Andre gibi sanatçılar geometrik, yalın görünümlü içerikten yoksun ve basit olarak ifade ettikleri soyut eserler oluşturdular. Ortaya koydukları karmaşık efektler ve işlevi sınırlanmış nesneler eserlerinin genel karakteri olmuştu. (Dempsey, 2019: 135).



Resim 2.33.



Resim 2.34.

Resim 2.33. Carl Andre, Oyulmamış Bloklar, 47 blok, her biri 30 x 30 x 90 cm, 1994, Kunst müzesi, Wolfsburg, Almanya.

Resim 2.34. Blokların Norman İnsan Boyuna Oranı.

Minimalist eserler daha çok izleyenler üzerindeki teatral (dramatik) etkilerine ve alımlayıcının deneyimlerine odaklanıyordu. Dolayısıyla minimalizm daha sonra oluşan performans ve kavramsal sanat üzerinde dolaylı fakat güçlü etkileri olmuş ve Postmodernizmin yükselişine de zemin hazırlamıştır (Dempsey, 2019: 135).

Carl Andre çalışmalarının sade geometrik basit biçimleri vardır. Oyulmamış Bloklar (Resim 2.33) adlı eserinde, dikdörtgen bir alanda tümü aynı boyut ve formda 47 kırmızı sedir ağacı tahtası birbirine değeri ama üst üste yığılmazlar. Her grupta bir blok dikeyde olup diğerleri sayısı ve konumuyla farklı dizilirler. Dikey blokların her birisi gözlemcinin yerini simgeler. Andre, tüm dışsal unsurları yok ederek, maddenin tüm özelliklerini ortaya koyarak izleyenleri, alanı ve sanatçının bu alanı nasıl değiştirebileceğini dikkate almaya davet eder” (Hodge, 2016: 156). Sıradan bir birey için bu çalışma bir şey ifade etmez. Çünkü baktığı bu eserde ona ulaşan ultranormal uyarılar eksik ya da sessiz notalıdır. Eğer dikey bloklar bireyi ifade ediyorsa o zaman örtülülük yasasını ve eğretilmeyi kullanarak ona bazı fikirler atfedilebilir. Ayrıca Andre heykeli mekânlaştırarak insan bedeniyle ilişkisini sorgulamıştır ve bu izleyici algısında ultra normal özelliği taşımaktadır. Bu yüzden günümüz sanatında sunulan estetikte halk ile sanat arasındaki nöroestetiksel yaklaşma zincirindeki halkalardan birisi kopmuştur denebilir. Dolayısıyla eserler galerilerde sunulurken yanında bir açıklaması verilmektedir/ verilmelidir ve böylece eksik olan birleştirici kavramsal halka tamamlanmış olacaktır.

Yaklaşık olarak akımların ömürleri yıllara göre hesaplanırsa: Empresyonizm 40 yıl (1860-1900), Empresyonizm 15 yıl (1905-20), Post-empresyonizm 5 yıl (1895-1910),

Kubizm 6 yıl (1908-14), Fütürizm 21 yıl (1909-30), Suprematizm 7 yıl (1913-20), Konstrüktivizm 17 yıl (1913-30), De-stijl 7 yıl (1917-24), Dada 8 yıl (1916-22), Bauhaus 14 yıl (1919-33), Somut Sanat 30 yıl (1930-60), S.Am. Exp ve informel sanat 15 yıl (1945-60), Minimalizm 5 yıl (1965-70) sürmüştür. Eğer insanoğlunun yeni ve farklı olan şeylerden haz alan doğası ve görsel algı sistemi olmasaydı bugünkü sanat akımları da var olmazdı ve algı sistemi sadece temsili sanattan haz almakla yetinirdi. Tıpkı aynı tür yemekleri yemekten hoşlanan, aynı parka giden, aynı kitapları okuyan bireyler gibi insanlar tek tip hazla tatmin olabilirdi.

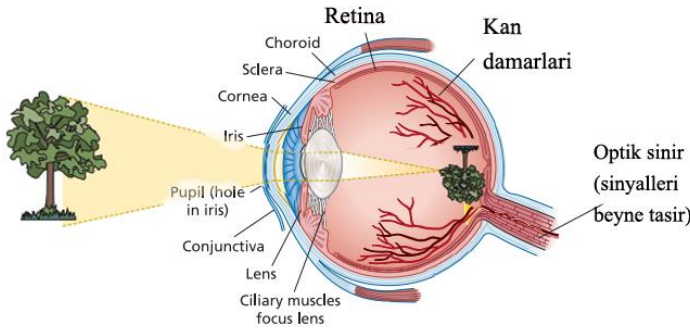


ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

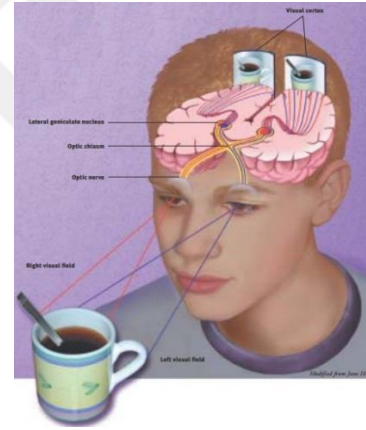
3. ZİHİNSEL ALGILAMA SÜRECİNİN SOYUT SANATA TEPKİSİ

3.1. Görme Aşamaları ve Zihinsel Algı

Görmek, dış ve iç olmak üzere iki aktiviteden oluşur. Biri insana doğru gerçekleşen, diğeri ise ona karşı daha sonra insan tarafından icra edilendir. Bunu tecrübe için ilk önce dışımızda bir şeyler olmuş olmalı, bir uyarıcı bir şey bize ulaşmalı ve bizi etkilemelidir. Bir uyarıcı bize ulaşır ulaşmaz gözün hareketiyle ona hemen cevap veririz. Göz sadece uyarıcıları bize bildirmekle kalmaz, anında tepki verir, gerçekleşmesine müsaade eder ve zihnimize ulaştırır. Böylece uyarıcı bir duyum haline; duyum, bilinç haline gelir ve düşünceleşir. Dolayısıyla uyarıcının bilincine vardığımızda göz, onu çoktan dönüştürmüş olur ve uyarıcı zihnimizde yer alarak düşüncemizi oluşturur (Bahr. 1925: 38).



Resim 3.1.



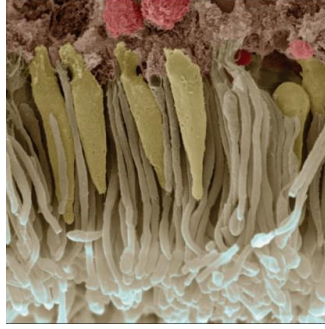
Resim 3.2.

Resim 3.1. Göz, ışığı optik sinirler tarafından beyne iletilen elektrik sinyallerine dönüştürür.

Resim 3.2. Retinada oluşan görüntüler ters çevrilir ve görüntü beyin tarafından işlendiğinde doğru yönüyle geri yüklenir.

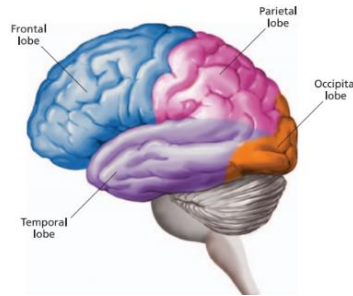
Göze giren ışık, sonunda retina adı verilen iç gözün arkasındaki ışığa duyarlı alan olan retinaya çarpar. Retina, fotoreseptörler olarak bilinen ışığa duyarlı bir hücre tabakası içerir ve göz, ışığı en verimli şekilde yakalar ardından ışığı retinadaki fotoreseptörlere odaklar. Fotoreseptörler, ışık ile ilgili bilgileri beyne aktaran nöronlara bağlanır, böylece nesneler görülebilir. Retina olmadan normal görme imkânsızdır. Ayrıca fiziksel enerjiyi

dış ortamdan alan beyin hissi çözdüğü kodlara dönüştürme prensibi görme için de geçerlidir. Retinaya (Bkz. Resim 3.3) odaklanan ışık elektriksel aktivite oluşturan fotoreseptörleri ve bu reseptörlere bağlı nöronları heyecanlandırır. İnsan gözünde şekline göre adlandırılan iki tür fotoreseptör vardır (Saab, 2007:54).



Resim 3.3. İnsan retinasının bir kesiti.

Göz küresinin arkasında çubuklar ve koniler olarak bilinen fotoreseptör hücreleri içeren ince bir zar vardır. Çubuk hücreler (beyazlar) açık ve koyu arasında ayrım (gece görüşü) yapmaktan, koni hücreleri (sarılar) ise sivrilik, keskinlik ve renk görmeden sorumludur (Saab, 2007: 55). Bu hücrelerde, beyin serebral korteksinin⁵ görme alanına iletilen (görsel korteks) ve sinir uyarılarını tetikleyen fotokimyasal bir reaksiyon meydana gelir (Samuels, 1975:57). Görsel alanı çevreleyen görsel ilişkilendirme bu bölgede yani görsel kortekstedir (Occipital Lobe).

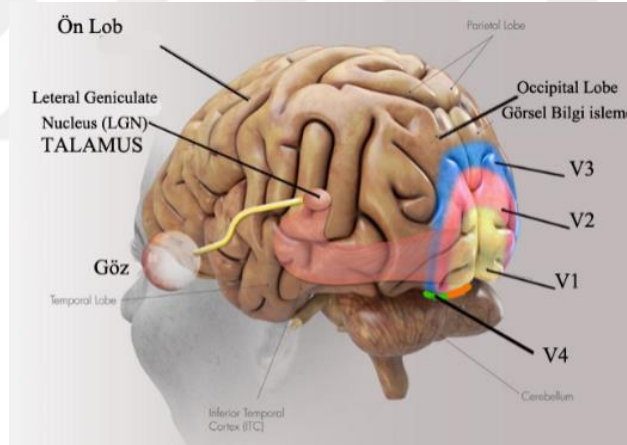


Resim 3.4. Serebral korteks: Loblar olarak bilinen dört farklı alandan oluşur. Her lobun bölgeleri işitme, koku ve görme gibi farklı işlevlerden sorumludur. Occipital Lobe bölümü görsel kortekstir.

⁵ **Serebral korteks:** Loblar olarak bilinen dört farklı alandan oluşur. Her lobun bölgeleri işitme, koku ve görme gibi farklı işlevlerden sorumludur. Occipital Lobe bölümü görsel kortekstir (Saab, 2007: 30).

3.1.1. Koni ve Çubuk Fotoreseptörleri Nasıl Çalışır?

Kaynağından gelen ışık (doğal güneş ışığı veya yapay elektrik ışığı), nesneleri kornea ve göz bebeğine girdiğinde gözde retinaya kadar ilerler. Koniler ve çubuklar, ışık fotonları tarafından deforme olan ve elektrik akımı ile sonuçlanan kimyasal bir reaksiyona girer. Koniler ve çubuklar nöronlardır ve elektrik sinyalleri üretirler yani ışıkla gelen mesajı diğer nöronlara iletirler (Saab, 2007: 60). Bu reaksiyon birbirinden farklı fiziksel-kimyasal uyarıların elektrik darbelerine dönüştürülmesi sürecidir ve “transduksiyon” diye adlandırılır (Gegenfurtner, 2005: 33). Bu görsel yolda, mesaj bir nörondan diğerine (göz retinasında çubuklar ve konilerden başlayarak) spesifik beyin alanlarına yani “görsel kortekse” ulaşana kadar taşınır (Saab, 2007: 60). Bu aşamadan önce nöronlar ilkin “talamusa”, oradan da görme ışınımı üzerinden “görsel kortekslere” gönderilir. Kortekse doğru aşırı derecede ıraksama söz konusudur. Bilgi oksipital kortekste ki primer görme kabuğuna (V1) giderek çoklu biçimde analiz edilir (Resim 3.4-3.5) (Gegenfurtner, 2005: 45).

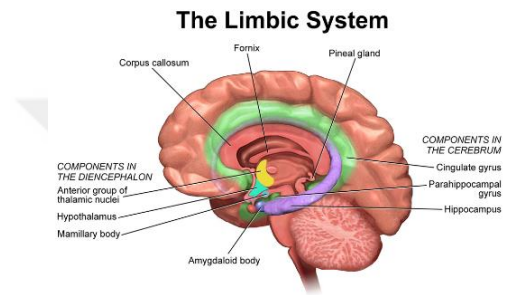


Resim 3.5. Beyin bölgeleri (Göz, Talamus, Görsel Alan)

Görsel alanı biraz daha açılımlayan Çiftçi şu şekilde izah eder: “Gözden gelen bilgiler önce talamus bölgesine (LGN) (Resim 3.5) oradan beyin arka kısmındaki V1 ve V2 görme bölgesine gider. Bu bölge bir nevi dağıtım bölgesi görevi yapar. Ayrıca beyin üst kısmı nesnelerin nerede olduğu, alt kısmı ise nesnenin ne olduğunu anlamamızı sağlayan bölümlerdir. Bilgiler görsel merkez olan V1-V2’den (Occipital Lobe) renk için V4, çizgi için V3, hareket için V5, yüz algılama içinde V6 gibi uzmanlaşmış bölgelere

dağılırlar. Uzman bölgelerde sorun olursa doğru algılama gerçekleşmez. Örneğin, çizgisel oryantasyona ait yerlerin hasarı ile çizgiler algılanamaz” (Çiftçi, 2019: 79).

Bütün duyular önce “talamusa” sonrada korteksteki “primer kabul bölgelerine” yansıtılırlar. Her duyunun kendine özel bir hedef bölgesi vardır. Neden talamus orta istasyon görevi görür henüz bilinmemektedir. Belki de sebep talamustaki dikkate yönelik etkilerin bazı belirtileri öne çıkartması ya da talamusun bilgiyi direkt limbik sisteme⁶ göndermesidir. Böylece duysal açıdan özel anlam ve önem içeren uyarılara daha çabuk cevap verebilmektedir (Gegenfurtner, 2005: 44).



Resim 3.6.

Resim 3.6. Limbik sistemin diensefalon ve selebrum’da bulunan kısımları.

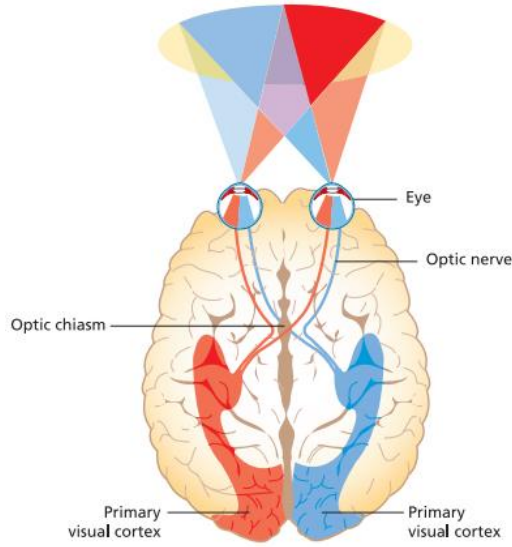


Resim 3.7.

Resim 3.7. Limbik sistemin dış kafada, ön ve yandan görünüşü.

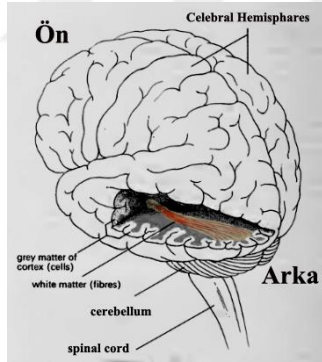
Her gözde, gözün beynin ortasında buluşan ve “optik kiazmı” oluşturan (Resim 3.8) iki kısmı vardır. Optik kiazmanın ötesinde, beynin arkasına doğru görsel bilgi taşıyan sinirlere optik kanallar (optik sinirler) denir. Görsel sinyaller işlenmek üzere beynin karşı tarafına geçer. Beynin sol tarafı sağ görme alanından (gözlerin önündeki kırmızı alan) sorumluyken, beynin sağ tarafı sol görme alanını (gözlerin önündeki mavi alan) işlemekten sorumludur. Bu kurulum motor sisteminin bir özelliğidir: Vücudun sağ tarafını hareket ettirmek için kasıtlı emirler beynin sol tarafında başlar veya sol tarafı için bunun tam tersi geçerlidir (Saab, 2007:60).

⁶ **Limbik sistem:** Algısal süreçler duyguları kontrol eden limbik sistemine bağlanır ve alışılmadık bir şeyi görme ve ardından ondaki orijinalliği yakalama sonucu duysal bir ödül verilir (Melcher, 2011: IX). Bu ödüle estetikte haz diyoruz.



Resim 3.8. Görsel sinyaller işlenmek üzere beynin iki tarafına karşılıklı geçer.

Küçük yaşlarda ameliyatla beynin sol yanı alınınca yerini sağ beynin aldığına rastlanmaktadır. Dolayısıyla beynin iki tarafı arasında bir yedekleme mümkündür. Bu yetişkinlerde kadın için mümkün iken erkeklerde değildir (Çiftçi, 2019: 115).



Resim 3.9.



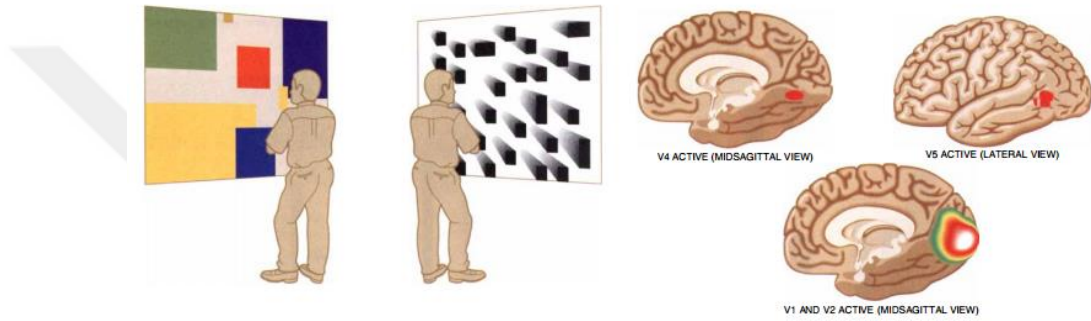
Resim 3.10.

Resim 3.9. Görsel kısmı gösteren beyinde arkadaki striata (oksipital korteks). Küçük bölgelerin uyarılması, görme alanının karşılık gelen bölümlerinde ışık parlamaları oluşturur. Görsel ilişki alanlarının uyarılması daha ayrıntılı görsel deneyimler üretir.

Resim 3.10. Ön Beyin.

Beyindeki iki yarım küre ve “cerebrum” kısmı hafızanın, düşüncenin ve duyu organlarının merkezidir. Yorumlama ve bütünleştirme ile alakalı merkez bölgeleri ise ön-beyinde yer almaktadır (Yurtsever, 1988: 82).

Kısaca özetlersek; beş duyu organımız vasıtasıyla, sinirler beynimize elektrik dalgalarıyla "duyum" dediğimiz bildirimleri sunarlar, bunların yorumlanıp anlamlı hale gelişine "algı", algılanıp beyinde kodlamayla kaydolmuş haline "bilgi" diyoruz. En zengin algı kaynağımız görsel olanıdır. Fakat görme duyumuza dayalı algılarımız her zaman objektif değildir. Göz yapısı gereği çok yanıltıcı bildirimler iletebilir. Bir başka deyişle, göz nesnelerden gelen ışıkla uyarılır. Uyarım, hücreler vasıtasıyla alınıp nöral elektrik enerjisi formunda beyin zarına duyum olarak iletilir. Duyumların ilk beyinsel ürünü olan “İmgeler”, zihinde hızlıca değerlendirilip, kavram olarak, görme merkezi hücrelerine, elektromanyetik tanecik halinde algısal bilgi olarak şifrelenir (Güven, 1996: 2).



Resim 3.11. Sağ kısımda aktif beyin bölgeleri, üst-sol resimde beyin ortadan kesiti: Görsel korteks'in V4 alanı aktif, sağda beyin yandan görünümü: V5 aktif, alt kısımda beyin ortadan kesiti: V1 ve V2 bölgeleri aktiftir.

Farklı görüntüler görsel korteksin farklı bölgelerini uyarır. Parlak renkli Mondrian resmi (Resim 3.11.), bölgesel serebral kan akışının testlerinde gösterildiği gibi V4 bölgesinin oldukça aktif olmasına neden olur. Siyah beyaz hareketli görüntüler, V5 bölgesindeki etkinliği tetikler. Her iki görüntü türü de daha az özelleşmiş fonksiyonlara sahip olan ve onlara ulaşan sinyalleri diğer kortikal alanlara dağıtan V1 ve V2 bölgelerinde aktiviteye yol açar. Hareket ve renk işleme ayrımının bu şekilde gösterilmesi, işlevsel uzmanlaşmanın aynı zamanda insan görsel korteksinin bir özelliği olduğuna dair doğrudan kanıt oluşturmaktadır (Zeki, 1992: 71). V5 bölgesi hareket algısıyla ilgili kısımdır. Bu araştırma bize renk algısı veya seçiminde de bireylerin beyinde ayrılan görsel kortekslerinde uzmanlaşan işlevlerini belgeler. Diğer taraftan farklı bireyler renkleri farklı yetenek seviyelerinde algılayıp kortekslerinde farklı işleyecek ve yorumlayacaktır. Hatta her insan izlediği tablodaki renkleri de farklı

algılayacaktır. Çünkü “Her insan için rengin anlamı, beyninin algıladığı (Serebral Algı) ve gözlerinin gördüğü (Optik Algı) şeyle belirlenir” (İtten,1973:12). Dolayısıyla bu bölgelerin (V3,V4) işlevsellikleri ve uzmanlaşması da kişiden kişiye farklılık gösterecektir.

Algılama ve görselleştirme süreçleri benzer olduğu için, algı ile ilişkili birçok olay da görselleştirme için geçerlidir. Psikologlar, bir nesneye bakarken bir kişinin bakışları kesinlikle sabit hale gelirse, nesnenin görüntüsünün saniyeler içinde söneceğini tespit etmişlerdir. Çoğu insan bu duruma aşına değildir, çünkü normal görme sırasında gözlerini sürekli olarak bilinçsizce hareket ettirirler. Çalışmalar, insanların hareket etmeyen bir nesneye bakarken bile gözlerini küçük, sarsıntılı, tarama hareketleriyle hareket ettirdiklerini göstermiştir. Bir kişi bakışlarını zihinsel bir görüntüye sabitlerse aynı şekilde görüntü kaybolma eğilimi gösterir (Samuels, 1975: 59).

3.2. Algı

3.2.1. Algılama Kavramları

3.2.1.1. Uyarıcı (Stimulus)

Organizmanın duyu alıcılarına ulaşarak onları uyarma yeteneğine sahip olan; örneğin, kulağa gelen ses, retinayı uyaran ışık, algılanan koku gibi fiziksel olaylar (Bakırcıoğlu, 2012: 1355).

3.2.1.2. Duyum (Sense)

Duyu organlarımızla edinilen izlenim (Bakırcıoğlu, 2012: 422). Organizmaya çevresinden çarpan bütün fiziksel uyarıcılar belirli duyu organlarında elektriksel ve kimyasal farklılıklar oluştururlar. Böylece bu değişikliklerin meydana getirdiği sinirsel akımların yine sinirsel yollar ile zihne ulaşmalarına duyum diyoruz (Baymur, 1996: 104). Dolayısıyla duyumsanır veya algılanırlar diyebiliriz. Duyumlar bağımsız olaylar değildir çünkü her duyu beraberinde yeni bir algılamayı oluşturur. Dolayısıyla psikolojik olaylarda en yalın öge duyum değil algıdır. Eğer duyum algılamayla son bulmuyorsa yoktur denebilir. Etki canlı bir varlığa ulaşır ve ilgili olduğu duyu organını uyarır. Oluşan sinir akımı beyne ulaşınca hemen duyum olayıyla beraber algılamada vücut bulur. Bu durumda bir algı oluşumu için duyu organından gelen etkiler zihne

ulaşmalıdır. O zaman duyumlar psikolojik yaşantı değil, bu yaşantıyı oluşturan fizyolojik oluşumdur (Baymur, 1996: 127). Bu durumda algılanamayan soyut bir eser izleyen için idrak edilmemiş ya da izlenmemiş bir duyumdur. Duyum alınmış fakat algıda karşılığı yoktur. Bu da esere bakan kişide esere olan ilgisizliği beraberinde getirecektir.

3.2.1.3. Algı (Perception)

Nesnel dünyayla ilintili duyusal uyarıların anlamlı deneyimlere çevrilmesi süreci ya da idrak. Algılama deneyimi, uyarım ile sürecin ortak ürünüdür (Bakırcıoğlu, 2012: 48). Diğer bir deyişle algı, dış dünyanın duyumlar vasıtasıyla bize ulaşan imgesinin bilinçte var olan tasarımıdır. Nesneler duyu organlarına etki yapar ve bu etki bilince aktarılır. Dahası algı duyusal ve ansal bir işlev konumundadır (Hançerlioğlu, 1982a: 42).

Georg Klaus ve Manfred Buhr'dan alınan bir tanıma göre algı: Nesnelerin, ilişki ve özellikleriyle duyu organları üzerindeki etkileri sonucu duyusal bir bütünlüğü oluşturan görüntüleridir. Algılama, duyum üzerine oluşur ama duyumların basit bir bileşimi değil, duyumsal yansımanın yeni bir kalitesidir. Ayrıca algılama objektif gerçekliğin görsel görüntülerini oluşturur. Bu bağlamda algıyla yalnızca yüzeysel ilişkiler ve dışsal görüntü değil, zorunlu ve genel ilişkileri kapsayan içsel özellikler de kastedilir (Kalus ve Buhr 1972'den aktaran Akdeniz, 1982: 4-5).

Algının bu tarifinin eksik kaldığı düşünülmektedir çünkü algı görseldir ve hissedilir. Bu sebeple nesnelerin ilişki ve özellikleriyle duyu organları üzerindeki etkileriyle duyusal bir bütünlüğü oluşturan görüntüleri ve hisleridir demek daha doğru olacaktır.

Algılamada duyum süreçlerinin etkin olduğu varsayılır. Günlük yaşantının değişik duyum süreçleri algılama esnasında aynı anda etkinlik gösterir. Misal, görürken iştih koklamak gibi. Algılama, özel bir duyum sürecine, mesela sadece görmeye ilişkiliyken bile görülenden daha fazlasıyla gerçekleşmektedir. Örneğin, bir kokarca resmine bakıldığında nasıl koktuğu da anımsanır. Bir uyarımı hisseden duyu organlarında gerçekleşen sinir akımlarıyla beraber geçmişte kazanılan duyum tecrübeleri algıyı etkilemektedir (Munn 1975'den aktaran Akdeniz, 1982: 5). Ayrıca görsel algıda nesneler retinayı uyarmaktan daha fazlasını yaparlar. Dolayısıyla nesnelerin mazisi ve geleceği algılamada önemlidir (Gregory 1972'den aktaran Akdeniz, 1982: 6).

Bakılan nesne üzerinde düşünülmediği sürece o gerçekte algılanmaz hatta görülemez. Görmek her zaman bir tanımlamaya bağlıdır. Gözün zihne teslim etmediği, onunda alıp düşünceye dönüştürmediği etkinin biçimi yoktur. Ona biçim veren insandır. Bir ağacı düşünme gücümüz olmasaydı yalnızca bir renk duyumu renk kitlesi olarak kalırdı. Bu yeşil rengi dışarıdan gelen bir mesajın ürettiğinden emin olmak için düşünmek gerekir. Bir de kişinin orijinal düşüncelerini ona yöneltmesi sınıflandırması ona geçmiş deneyimlerini de eklemesi gerekir. Ancak o zaman o yeşil kitlenin ne olduğunu öğrenebilir. Kişi kendi görmesinde bir iç bir de dış dünyanın müşterek tasarımının sonucu olduğunu fark edince dış dünyaya mı yoksa iç dünyaya mı güveneceği sorusuyla karşı karşıya kalır (Eroğlu, 2014:44). Aynı şekilde soyut bir resme bakan kişide yüzeydeki soyut biçimler dış dünyanın öğeleriye iç dünyada bir karşılık bulamazsa bu resim algılanamayacak ve anlamlandırılmayacaktır. Birçok geçmiş deneyim sayesinde sanatçı ya da alımlayıcı⁷ kendi işlerini zaman geçtikçe daha iyi yapar.

Duyumun ilerleyen oluşumuna etkisi olan süreçler, simgesel ve efektif olarak iki gruba ayrılmaktadır:

- a) Uyarımların oluşturduğu sinir aktiviteleri, sinir sisteminde iz ve etki bırakır ve sonra yaşanmış tecrübe veya deneyim olarak beyinde yer ederler. İlerleyen süreçte ise yaşanmışlık yeni uyarıcılarla tekrar canlanır ve etkinlik kazanır.
- b) Her algılamanın “efektif ” yönler ihtiva ettiği kabul görmüştür. Geçmişe ait görülmüş bir nesne ya da yaşanmış durum, karşılaşılan yeni bir nesne ya da tecrübede beğenip beğenmeme ya da bir kişinin hoşuna giderken başka birinin hoşuna gitmeyen deneyimleri oluşturabilir (Munn 1975’den aktaran Akdeniz, 1982: 6). Soyut bir resme bakan kişilerin formları bir nesneye benzetmeleri (kahverengi bir biçimi dışkıya ya da bir fırça darbesini sıçana atfetmesi) bu yaşanmışlıktaki uyarıcıların canlanması sebebiyledir. Bu yaklaşımı iki ayrı kaynaktan destekleyebiliriz. “Sıcak kırmızı heyecanlandırırken, başka bir tonu akan kanı çağrıştırıp acı veya tiksinti verebilir (Çiftçi, 2019: 80). Yani renk fiziksel duyumla ruha etki eder” (Kandinsky, 2010: 92).

⁷**Alımlama:** Alımlama analizi, eserlerin ve üslupların okurlar, izleyiciler tarafından nasıl yorumlandığına ve okur ya da izleyicide ne gibi etkiler oluşturduğuna yönelik derinlemesine yapılan araştırmalardır https://tr.wikipedia.org/wiki/Al%C4%B1mlama_analizi (13.4.2020).

Dolayısıyla algılama olgusuna efektif ve simgesel süreçlerde katılırız. Bir anlamda belleğe kaydolan his, ses, resim ve algılar düzenlenerek, kümelenerek, yeniden anımsatacak benzeri tecrübeler yaşandığında algıyı etkileyen öğeler oluşturulacaktır. Eş deyişle alımlamanın gerçekleştiği anın bizdeki yaşanmışlığıyla biçim olarak benzerlik göstermesi gerekir. Beyne alınan uyarımlar orada gruplar halinde birleşerek anlam kazanırlar. Yeni bir olay veya nesneyle karşılaşıldığında daha önceden edinilmiş tecrübelerle açıklama eğilimine gidilir. Algılamada bütünlük ilkesine dayanarak, tek bir uyarana değil, uyarıcı gruplara tepki verilmektedir. Bu nedenle bir nesneden edinilen birkaç uyarım, anlamlandırılmış gruplara dönüşmektedir. Algılamada diğer önemli bir olgu ise “Algılamada Değişmezlik”tir. Algılamada nesnelerden, şekillerden alınan duyular, tanınır, yorumlanır ve çeşitli nitelikleriyle bir kere kavrandıktan sonra karşılaşılan değişik durumlarda farklı açıdan ele alınsa da hep aynı şekilde algılanırlar (Yurtsever, 1988: 88-89).

3.2.1.4. Görsel Agnozi

Görsel olarak sunulan nesnelerin tanınmasında bir bozukluk şeklidir. Bunun nedeni görme (keskinlik, görme alanı ve tarama), dil, hafıza veya akıl eksikliğidir. Kortikal körlük lezyonlardan primer görsel kortekse neden olurken, görsel agnozi genellikle beyindeki posterior oksipital ve / veya temporal loblar gibi daha ön kortekse zarar verir (Resim 3.4). İki tür görsel agnozi vardır: idrak agnosisi ve ilişkisel agnozi https://en.wikipedia.org/wiki/Visual_agnosia (13.4.2020).

3.2.2. Algılama ve Görme Olgusu

Dış dünyayla ilgili bilgilenmelerin, tüm algıların büyük bir kısmının; yaklaşık % 80-90'ının görme duyusu vasıtasıyla alınarak zihne iletildiği kabul edilmektedir (Ghricke ve Schöne 1973'den aktaran Akdeniz, 1982:17). Richard L. Gregory'ye göre; Uyarım ve görüntülerin beyne iletilmesi ve zihindeki oluşumları şöyle gerçekleşir: Gözler, beyin, beyin aktivitesi kalıpları ve kodları ile nesneleri temsil eden sinirsel aktiviteye (elektriksel dürtü zincirlerine) kodlanmış bilgilerle beslenmektedir. Yazı dilinden bir örnek verecek olursak: bu sayfadaki harflerin ve kelimelerin dili bilenlerde belirli anlamları vardır. Okuyucunun beynini uygun şekilde etkilerler ancak resim değildirler. Bir şeye baktığımızda, sinirsel aktivite dizisi nesneyi temsil eder ve beyin için o bir nesne olur. Beynin dâhilinde bir resmin nesnesel varlığı söz konusu değildir (Gregory, 1979: 9).

Bir nesneye baktığımızda gözün sunduğunun ötesinde birçok bilgi kaynağı içerir. Bu bilgi genellikle önceki deneyimlerden türetilen nesnenin bilgisini kapsar ve yalnızca görme ile sınırlı olmayıp diğer duyumları da içerebilir: dokunma, tatma, koku, işitme ve belki de sıcaklık veya ağrı. Nesneler, stimülasyon⁸ kalıplarından çok daha fazlasıdır. Nesnelerin geçmişleri ve gelecekleri vardır. Onların geçmişini bildiğimizde veya geleceğini tahmin edebildiğimizde, bir nesne deneyimini aşar ve bilgi ve beklentinin kavramlaşmış örneği olur. Bu temel süreçleri idrak etmemiz bize nesneleri nasıl algıladığımızı ve kavradığımızı ifade etmiş olur (Gregory, 1979: 10).

Herkesin bildiği gibi bazen bulmacaya benzeyen çift anlam ve yorumlu resimlere rastlarız. Bunlar; retina uyaran biçimlerinin aynı kalmasına rağmen, farklı algılandıkları ve böylelikle bu biçimlerin algılanmasının şekilsel görüntüden öte bir şey oldukları görülmektedir. Bilhassa çift anlamlı resimlerde, resmin gruplaşan bölümleri şekil ve zemin olarak sürekli değişken biçimde algılanmaktadır (Gregory 1972'den aktaran Akdeniz, 1982:17). Örnek olarak; "Rubin Vazosu" (Resim 3.12) adlı resimde; arka plan ve figür, vazo ve karşılıklı iki yüz değişkenliği içinde görülmektedir. Bu çelişki algılama sisteminde bir karar alma aşaması olarak değerlendirilmektedir. Zemin ve figürdeki sürekli değişen bu kavrayış, algılama ve görme sistemlerinin verdikleri karara göre neticelenir. Yalnız bu algılama kararında algı, basitçe uyaran kalıplar tarafından belirlenmez. Bunun yerine, mevcut verilerin en iyi yorumunu bulmak için dinamik bir arama gerçekleşir. Veriler duyumusal sinyallerdir ve aynı zamanda nesnelerin diğer birçok özelliği hakkındaki bilgilerdir (Gregory, 1979: 12).

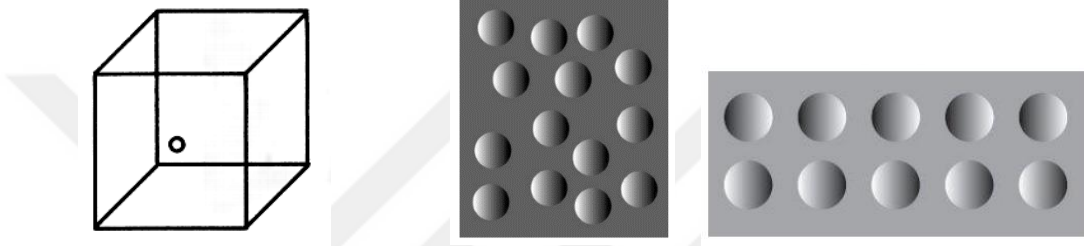
Necker küpü, iki alternatif hipotezden hangisinin doğru olduğuna dair hiçbir ipucu içermeyen bir modeldir. Algısal sistem önce ilkinde sonra diğer hipotezlere gider ve asla bir sonuca varmaz. Çünkü en iyi cevap yoktur. Bazen göz ve beyin yanlış sonuçlara varır ve sonra halüsinasyonlar veya yanılsamalar yaşarız. Algısal bir hipotez (bir algı) yanlış olduğunda, bilimde dünyanın sahte bir teori ile saptırıldığını görmüşüz gibi yanılırız. Düşünmek ve algılamak birbirinden ayrı hareket etmez (Gregory, 1979: 14). Bu şekil (Resim 3.13) derinlik olarak değişimler gösterir: küpün yüzündeki küçük daire bazen ön bazen arka yüzünde gibi görülür. Bu şekli algısal 'hipotezler' tarzı görme olarak düşünebiliriz. Görsel sistem alternatif hipotezler oluşturur ve asla tek bir çözümler

⁸ **Stimulation:** Vücut'un bir parçasını fonksiyonlu hale getirme işlemi. Duyusal, entelektüel, cinsel, görsel, fiziksel, stimülasyon (Hornby, 2015: 1486).

yetinmez. Bu süreç normal algı boyunca devam eder fakat genellikle tek bir çözüm vardır (Gregory, 1979: 14).



Resim 3.12. "Rubin Vazosu".



Resim 3.13. Necker Küpü.

Resim 3.14. Yumurtamı boşluk mu?

Resim 3.14. Yumurtamı boşluk mu? İlk resimde ışığın sağdan veya soldan hangi yöne doğru gittiğine karar verildiğine bağlı olarak ikisi arasında geçiş yapılabilir. Tüm elemanlar hep birlikte döner. İkinci resimde ise üst sıra tümsek olarak görüldüğünde, alt sıra boşluklara benzetilir veya tam tersi algılanır.

Hepsini aynı şekilde görmek imkânsızdır.

Rudolf Arnheim’de düşünme ve algılamayla ilgili şunları belirtir: “Düşünme ve algı karşılıklı etkileşim halindedir. Görülen şeyler düşünceleri, düşünceler görülen şeyleri etkiler. Eş deyişle, iki tinsel işlev (gördüklerimiz ve düşüncelerimiz) karşılıklı etkileşim içindedirler” (Arnheim 1977’den aktaran Akdeniz, 1982: 21).

3.3. Algı ve Biçimi Kavrama

3.3.1. Gestalt Kanunu

- 1- Benzerlik Yasası: Biçimler arasında benzer olanlar bir grup oluşturur.
- 2- Kontur-İyi Sınır Yasası: Biçimlerin benzer dış çizgileri ve çizgisel bileşimleri bütünlük oluşturur.
- 3- Ortak Aktivite Yasası: Belli yöndeki biçim veya formlar yine belli yönlere gitme eğilimi gösterirler.

- 4- Kapalı-Tamamlanmış Biçimler Yasası: Koşulları aynı yüzeyi belirlemekte olan çizgiler, bir bütünlük eğilimini gösterirler.
- 5- Yakınlık Kanunu: Belirli boşluklar göz tarafından tamamlanarak algılanırlar. Eş deyişle aralıkları yakın olan parça ya da elemanlar bütünmüş gibi gözükür.
- 6- Deney-Birikim Yasası: Algılanmış şeyler tecrübeler bütünüdür ve bu deneme biçimleri algılamayı çabuklaştırır ve kolaylaştırır (Atalayer, 1994: 39).

Bir şeyi algılamaya, o şeyin en önemli strüktürel (yapısal) özelliklerinin kavranmasıyla başladığına dair tutarlı deliller vardır. Algılama kuramında, insan ayrıntıdan bütüne giderek algılamayı gerçekleştirdiği düşünülürken aksine; bir nesne ya da şeyin önce genel karakterinin algılanışı gerçekleştiği tespit edilmiştir. Bu algılama sürecini psikologlar “genelleme” olarak adlandırmışlardır. Misal olarak bir şey ya da nesnenin üçgen olarak algılanıp kavranması bir kavramlaşma ya da entelektüel soyutlamadan ziyade yakın ve doğrudan olan algısal bir deneyimdir. Uyarıcı yapılandırma (şekilsel kümeleşim), algılama sürecine dâhil olurken beyinde genel duyu gruplarının muayyen bir örüntüsünü uyarmaktadır. Bu örüntü, uyarının yerini almaktadır (tıpkı bir şifre gibi) (Genç, 1990: 40).

Bir kareye bakarken o şeyin "Kare" olma özelliği bize uyarıcının kendisiymiş gibi gelmektedir. Ancak belirgin ve yapay olan şekiller yerine karışık bir manzaraya bakarsak gördüğümüz ne olur? Ağaçlar, çalılar yani görsel bir karmaşa. Göz bu manzarayı kavramak için onu belirli biçim ve şekil, belirli ölçü, yön, doku, renk ve geometrik şekiller olarak algılar (Genç, 1990: 41).

Duyuların somut, kavramların soyut şeylerle ilgili diye düşünülmüşken görme süreci kavram oluşturmaya dayanır. Bugün psikolojiye göre görme olayı, insan zihninin kreatif bir aktivitesidir. Duyular düzeyinde gerçekleşen algılama, akıl yürütme düzeyinde "anlama" ile eşittir. Bu nedenle gözün gördüğü, aynı zamanda aklın gördüğüdür (Genç, 1990: 41).

3.3.2. Şeklin Algılanışı

Kavram oluşturmanın başlangıcı, şeklin algılanmasında yatar. Şekillerin algılanması, yüksek bir bilişsel düzey olan kavram oluşturma düzeyinde işlenmektedir. Bu bakımdan zihnimizde kavramsallaşan şeylerin kökeni duyularımızın algıladıklarıdır fakat asıl şekil algılama sonucu kavranan şekle nadiren uyar. Yani algı tam yuvarlak

olmayan bir cismi yuvarlak olarak görür (Arnheim, 2007: 43-46). İnsanlar bir sanat eserine bakarken algıladığı şey ne olursa olsun eğip bükerek algılarlar ya da eğip bükerek kavrayıp değerlendirirler. Eğer algılanan asıl şekil, algılama sonucu kavranan şekle tıpatıp uysaydı aynı deseni tekrar çizebilirdik. Ayrıca sanatçının çalışmasındaki randımanını sosyal ve psikolojik hali de etkileyebilir. Aynı şekilde aynı hafta içinde aynı sergiyi izlemeye gelen bir alıcının aynı resmi algılamasında farklılıklar olabileceği de düşünülebilir.

Algılanan şekil örüntüleri, görsel kavram rolü oynamalarını sağlayan iki özellik taşımaktadır: Genelliğe sahiptirler ve kolaylıkla teşhis edilirler. Algı, biricik, bireysel bir şekle değil, algıyı oluşturan örüntü türüne gönderme yapar. Bu örüntüye uyan tek bir nesne olabileceği gibi, sayılamayacak kadar çok nesne de olabilir. Belli bir insanın görüntüsü dahi, bu insana ait belli bir nitelikler örüntüsünün görülme biçimidir. Bir şey, kesin biçimde tanımlanmış karakteri sayesinde ayırt edilmedikçe, bilinen, beklenen ya da tepki gösterilecek bir şey olarak fark edilemez. Şekil algısını, cinssel, yapısal özelliklerin kavranması olarak tanımlayabiliriz (Arnheim, 2007: 45).

Algının yararlı olması için, şeylerin türleri hakkında bilgi vermesi gerekir; aksi takdirde alımlayanlar (organizmalar), deneyimden yarar sağlayamazlar. Bir algısal örüntü, ne denli örgütlü haldeyse ve çevresinden ne denli açıkça farklılaşıyorsa, kolaylıkla tanınma şansı da o denli artar. Bir şey, kesin biçimde tanımlanmış karakteri sayesinde ayırt edilmedikçe, bilinen, beklenen ya da tepki gösterilecek bir şey olarak fark edilemez. Şekil algısını, cinssel, yapısal özelliklerin kavranması olarak tanımlayan bu yaklaşım Gestalt psikolojisine dayanıyor (Arnheim, 2007: 45). Ayrıca biçim psikolojisinin kontur belirlemesi ve bütünleştirme gibi faktörleri, algılanan nesnelerin düzenli, bakışımı, sıkı paketlenmiş, basit olanlarına ayrıcalıklı bir özellik kazandırır (Yurtsever, 1988: 91-93).



Resim 3.15. Bu parmaklıklar beyaz mı mor mu?

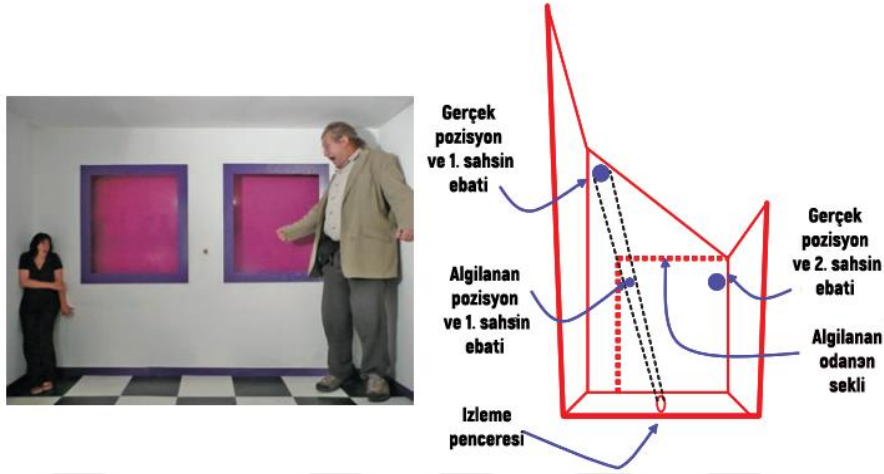
Resim 3.15'in alt yarısında mor, üst yarısında beyaz olarak yer alan ögeler (parmaklıklar) simetrikler. Simetri, bir resmin hangi bölümlerinin şekil ve hangi bölümlerin zemin olduğuna karar vermemize yardımcı olan ipuçlarından biridir. Yüzler, insanlar, çoğu hayvan, ağaç, araba gibi birçok nesne en azından genel arka planla karşılaştırıldığında makul bir şekilde simetrikler ve beyin sunulan bu işaretlerden yararlanır. Ancak bunu yapmak için, elbette, şeklin her iki tarafını da (alt ve üst) analiz edebilmeli ve sonra bazı karşılaştırmalar yapılmalıdır (Snowden vd. 2012: 294).

Algı, biricik, bireysel bir şekle değil, algıyı oluşturan örüntü türüne gönderme yapar. Uygulama çalışmalarında formlarda bu örüntü türüne gönderme yapılmadan, şekil örüntüleri ve görsel kavramları zorlamak için, kategorilere ayıramayacak çarpık biçimler seçildi. Bilinçaltının düşsel algı ve deneyiminden gelen bu alışılmadık biçimleri algıya sunarak izleyiciyi şaşırtma hedeflenmiştir. Şekil algısına yapısal özellikleriyle şaşırtan formlar eklenmeye çalışıldı. Dolayısıyla izleyicinin ilk defa karşılaşılıp ileriki tecrübelerinde rastlayacağı bu formlar sonradan sadece sanatçısının özgün biçimleri olarak teşhis edilebilir örüntüler olarak tasarlandı. Böylece bu biçim ya da formlar sanatçısının maddi olmayan bilinçaltı tinsel varlığını betimlemektedir.

3.3.3. Üç Boyut ve Odaklama

Algıyı şaşırtan üç boyutlu ames oda illüzyonunda; odada bir dev ve bir cüce varmış gibi algılanmaktadır (Resim 3.16). Oda aslında çok çarpıtılmış olup "cüce" ise "dev" den daha uzakta duruyor ve böylece onun gözdeki retinal görüntüsü devinkinden daha küçüktür. Bununla birlikte oda, bu derinliğe dair hiçbir ipucu vermeyecek şekilde inşa edilmiştir ve böylece doğal olarak izleyiciye aynı uzaklıkta olan bu insanların normal bir odada olduğuna inanılır. Dolayısıyla, görsel sistem insanların çok farklı boyutlarda olduğu sonucuna varır (Snowden vd. 2012: 232). Bu bilgilere ek olarak beyin, 2-D retinal görüntüyü 3-D algısına dönüştürmek için zengin olan bilgi birikimini kullanır. İlk bulunulan noktadan farklı bir noktaya geçtiğimizde ise nesnelerin konumu gözlem yerine göre değişerek daha farklı boyuttan algılanır. Bu bilgiler izlenen dış dünyanın nasıl inşa edildiği hakkında zengin bir bilgi ile görsel algıyı destekler. Böylece ışık yukarıdan gelerek gölgeler oluşturur ve nesneyi izleyenden uzak objeler daha küçük bir retina görüntüsü vererek puslu görünür (vb.). Bu ipuçları otomatik olarak nesnenin ne kadar

büyük olduğuna inandığımız mesafeyi besleyen uzam algılarını oluşturur (Snowden vd., 2012: 234).



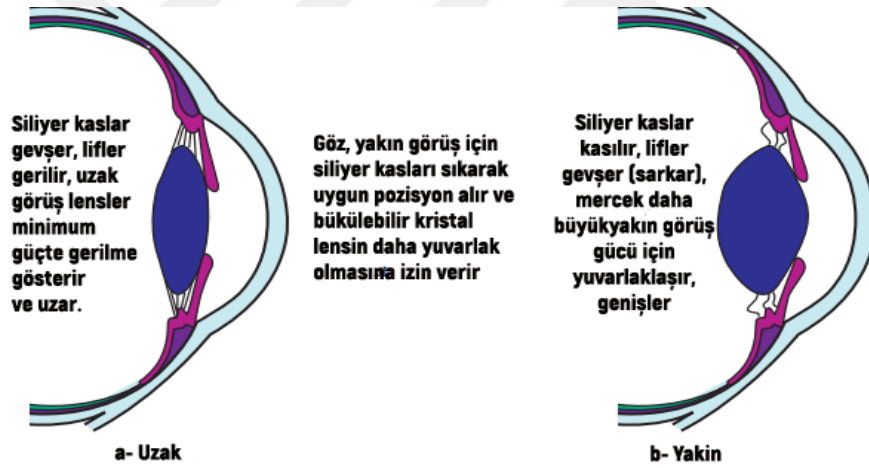
Resim 3.16. Algıda Ames Oda İlüzyonu.

Retina yüzeyine ulaşan bir görüntü, göz yuvarlağının derinliği olmayan kavisli yüzeyine yansır. O halde derinliksiz retinaya düşen görüntüler nasıl üç boyutlu algılanır? Göz bu görüntüleri tek gözle monoküler (yalnız bir gözün uyarımını), çift gözle binoküler (iki gözün de uyarımını) olarak algılar. Derinlik algısı psikolojik ve fizyolojik ipuçlarıyla ayrılır. Fizyolojik olanlar gözlerin hareketi ve yapısına bağlı, psikolojik ipuçlarıysa görüntülere yapılan yorumlarla ilgilidir. Tek gözle yapılan bakışta derinlik ortadan kalkar çift gözde ise derinlik sağlanır (Güven. 1996: 34; Snowden vd. 2012: 25). Cezanne da gözün bu yapısını ve monoküler görüntüyü kullanarak formlardaki 3 boyutu mümkün olduğu kadar yüzeye çekmeye çalışmıştı (Resim 2.8).

Normal görmenin bir başka özelliği derinlik algısını içerir. Tıpkı bir kamera gibi, bir kişi dış dünya görüntüsüne sadece gözleri düzgün bir şekilde odaklandığında net olarak algılar. Bir kameradan farklı olarak gözün çok dar bir alan derinliği vardır. Örneğin, bir kişi yalnızca ön planı veya uzak mesafeyi açıkça görebilir. Her ikisini birden aynı anda göremez. İnsanlar genelde dış gerçekliği sürekli odaklanmış olarak algılarlar çünkü bakışları yakınlardan uzaklaştıkça otomatik olarak yeniden odaklanırlar. Bir kişi parmağını gözlerinden yaklaşık on iki inch (30.5 cm) uzakta tutarsa ve ona odaklanırsa ve aynı zamanda odadaki bir nesneyi "görmeye" çalışırsa, nesnenin odakta olmadığını görür. Aynı şekilde odanın diğer tarafındaki bir nesneye odaklanırsa parmağı odak dışı

kalır. Görselleştirme bu açıdan algıya çok benziyor. Eğer bir kişi önündeki topa bakıp gözlerini kapatır ve topu iki metre önünde gördüğü gibi görselleştirmeye çalışırsa "zihinsel olarak" top odanın karşısındaymış gibi odaklanır fakat zihinsel görüntüsü bulanık ve belirsiz olur (Samuels, 1975: 59).

Odaklama konusunda diğer bir husus; uzak objeleri izlerken gözler birbirine paralel düzlemde bakarken on beş metrenin altındaki mesafelerde bakışların paralelliği birbirine yakınlaşır. Diğer bir fizyolojik unsur ise göz uyumu olup göz merceği, yakın mesafede görüntüyü retinaya düşürmek amacıyla şişkinleşir, uzak cisimlere bakarken yassılaşır. Göz merceğini optik ayarlamasını yapan kaslardaki yapılar bu kasların çalışmasıyla stimule (uyarma) edilir ve beyne objenin uzaklık ya da yakınlığıyla ilgili ipuçları verilir. Gözden ancak 1,5 metreye kadar olan mesafedeki yakınlık ve uzaklık duyumları algılanabilir fakat 1,5 metreden ilerideki mesafelerde gözde yassılaşma olmadığından aradaki mesafe algılanamaz (Snowden vd. 2012: 25; Güven, 1996: 35).



Resim 3.17. Yakın ve Uzak Vizyon: Yakın ve uzak vizyona uyum sağlayan siliyer kasları ve zinn çevresinin (lif dokulu tendon halka) ve göz merceğinin nesnelere bakarken değişimi: (a) uzak görüş; (b) yakın görüş.

Diğer bir algılama yolu ise zihinde canlandırma, algılamaya o kadar benzer ki ikisi bazen aynı zamanda ortaya çıkar. İnsanların gözleri açıkken kolayca zihinde hayali canlandırabilecekleri literatürde söylenir. Belki de herkes bunu doğal olarak yapabilir ancak bazı insanlar diğerlerinden daha canlı veya tatmin edilebilir bir şekilde yapabilir. Bazen gözleri açık olan bir kişi, dış ortam görüntüsünün üzerine bindirilmiş bir hafıza görüntüsünü görebilir (Resim 3.18) ve böylece iç görüntü dış görüntüyü engeller, deforme eder veya devralır. Zihinde canlandırma ve algılamaya bu açıdan bakıldığında, iç ve dış gerçeklik

arasındaki çizgi gerçekten incedir (Samuels, 1975: 63). Bu sebeple iç gerçeklik dış gerçekliği algılamakta kandırarak adlandırdığı kendi içsel ve kavramsal biçimini kavratır. Örneğin, bir galerideki esere bakan birinin kendi iç görüntülerini tuvaldeki soyut resim yüzeyinde deforme ederek odaklandığı biçime kodlar ya da empoze edebilir. Buna daha çok tedbirli gruplama (Bknz: 3.8.2. Gruplama) denebilir. Zira çevrede karşılaşılabilecek herhangi bir tehlikeye karşı yapılan bu benzetmeler bireyin hayatını kurtarabilir.



Resim 3.18. Yolda duran ip yılan olarak algılanabilir.

Yolda duran bir ipin varlığından habersiz biri onu bir yılan olarak algılayabilir. İnsanlar sürekli duyuları tarafından kandırılırlar ve görmek istediklerini görürler. Eğer bir şey, bir nesne, insan ya da bir durum doğal ortamı dışında belirirse insanlar onu başka bir şeyle karıştırırlar, böylece iç gerçeklik dış gerçekliği yapılandırır (Samuels, 1975: 63).

3.3.4. Algıda Soyut Form ve Renk (Kandinsky Bakış Açısı)

Resmin hizmetinde iki güç vardır: “renk” ve “form”. Form, bir nesneye ya da yüzeye salt soyut bir sınır olabilir fakat renk tek başına ya da sınırsız olamaz (zihinde bulunabilir). Rengin üzerinde olduğu form geometrik ve soyut olabilir fakat ruhsal bir güce sahiptir. Örneğin bir üçgenin dar, geniş açılı ya da eşkenar olarak kendine has ruhsal bir değeri vardır. Bu değer diğer formlarla ilişkisine göre değişse de temel niteliğini kaybetmez (daire, kare ve diğer şekiller gibi). Yeşil kare, sarı üçgen, mavi daire hepsi farklı ruhsal değere sahiptir. Bazı formlar bazı renklerin etkisini engeller ya da kaldırır. Genelde keskin renkler sivri uçlu şekillere (sarı üçgen), yumuşak ve derin renkler yuvarlak şekillere (mavi daire) uygundur. Ama renk ve formun uygunsuz bileşimi mutlaka ahenksiz olmayıp yeni ve sonsuz armonilere şans tanıyacağı düşünülebilir. Form dışsal anlamıyla renk yüzeylerini ayıran çizgi ve aynı zamanda içsel anlamın dışsal ifadesidir. Piyano metaforundaki tuşlara form adı verirsek, sanatçı bu tuşlara dokunup

insan ruhunu etkiler. Form armonisi ruhsal titreşime dayanarak içsel ihtiyaca yol gösteren ikinci ilkedir. İçsel anlam ifadesini iyi bulursa dışsal yön (yüzeyleri sınırlama görevi) yerine getirilmiş olur. Dışsal görev farklı biçimler olsa da şu iki amaçtan birini mutlaka yerine getirir: (1) Form ya yüzeylerde sınır çizerek somut nesne olur. (2) Ya da ruhsal varlığını betimler ve soyut kalır. Daire, üçgen, eşkenar dörtgen, yamuk gibi... (Kandinsky, 2010: 57-58).

Soyut resmi alımlayan bir izleyiciyi üç şey etkiler: rengin etkisi, formun etkisi, renkle formun ortak etkisi (yani nesnenin yetkisi). Sanatçı bu üç unsuru bireyselliğiyle düzenler. Böylece form armonisi unsurlarından biri ruhun titreşimine uygun şekilde seçilmelidir. Bu da içsel ihtiyaca yol gösterir. Form ne kadar soyutsa etkisi de o kadar açık ve dolaysızdır. Kompozisyonun maddi yanı formların soyutluğuna göre artar ya da azalır. Bu formlar yerine saf soyutlamalar veya realistiği ortadan kaldırılmış soyut formda nesneler kullanılabilir. Sanatçı bu soyut formlarla soyut dünyanın derinine ilerler ve bu soyut dünyaya aşına izleyiciler sanatçının peşinden gelirler (Kandinsky, 2010: 57-58).

Aynı form aynı koşullarda her zaman aynı etkiye sahiptir ama koşullar hep değişir. Bunlar: 1. İdeal armoni temel formun diğer formlarla ilişkisine göre değişir, 2. Diğer formlara yaklaşıp uzaklaşmak armoniyi etkiler. Form kompozisyonu: formların karşılıklı değişen ilişkilerine ve en küçüğü dâhil diğer tüm formlardaki değişikliklere bağlı göreceli temele dayanır. Form sigara külü gibi hassas olup küçük bir oynama bile tümüyle onu değiştirir. Bu aşırı değişkenlikten dolayı farklı formlarla benzer armoniler elde etmek aynı formun tekrarıyla sonuca ulaşmaktan daha kolaydır. Ancak ruhsal bir armoninin tıpatıp bir kopyası oluşturulamaz. Yalnızca kompozisyonun etkileniyorsa, bu olgu kuramsal bir önem taşıyıp soyut formları kullanarak duyarlılaştığımızda müthiş pratik önem kazanır (Kandinsky, 2010: 58).

3.3.5. Gözün Algı ve Görme Analizi

Görmede algı ve analiz edebilme yetisi alımlayıcı için çok önemli unsurlar arasındadır. Zamanla algı ve analizi kanallara ederek ussal ve estetiksel çıkarımlar doğal birer tepki haline getirilebilir. Görme yönteminde (Resim 3.19) bir Mısır vazosuna bakınca ilk görülen şey, süsleme çizgileriyle sanatçı yüzeye gözümüzün takip edeceği bir hat yerleştirir. Gezinen göz hareketleri yüzeyde yatay ve dikey olan iki yönleme bağlantı

kurar. Bu hareketler ya basit düz çizgi ya da vazodaki gibi karmaşık formda olabilir. Vazodaki motiflere bakarak çizgileri takipte olan göz dalgalı ve enlemesine hareket eder. Dolayısıyla beyin bu çizgilerin niteliğini hemen kavrar. Eğer motif belirsizlikle devam etseydi yorulan göz ve beyin çizgiye ilgisiz kalırdı. Göz hareketlerinde bu tip tesirleri olan çizgilere monoton denilir. Çizgi alımlayan için sadece hareketi tetiklemez, aynı zamanda belli üsluptaki çizgiler özel duyumlar bile oluşturabilirler (Lowry. 1961: 18). Böylece monoton çizgiler izleyicinin görsel aktivitesini yavaşlatarak ilgisini kaybeder denebilir.

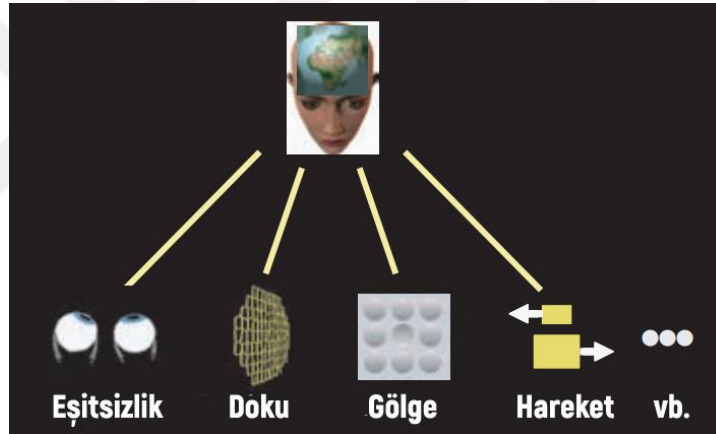


Resim 3.19. Malqata Kateriskos Gemisi buluntusu, Mısır tarzı cam vazo, (Yeni Krallık, 18. Hanedan), 8 x 4.8 x 5.6 cm, M.Ö: 1500-1200, Walter Sanat Müzesi, CA, ABD.

Göz bir çizginin hareketinin en ufak bir değişikliğine aşırı tepki gösterir. Yine aynı vazodaki çizgilerden oluşan motifin monoton olmayışı çizgilerin birbirine tıpatıp benzememelerindendir. Ayrıca vazonun gövdesiyle üst boyun kısmındaki çizgiler de birbirinden farklıdır ve yüzeyindeki yuvarlak, kavisli çizgileri takip; sivri köşeli düz çizgileri izlemekten daha kolaydır. Göz çizgileri takip ederken gövdede dolambaçlı ve gevşek; üst boyun kısmında ise yukarı aşağı keskin olan hareketleri izler. Bu çizgilerden gövdedekileri “yavaş”, boyun kısmındakileri “hızlı” diye adlandırabiliriz. Çizgilere sıfatlar verme sebebimiz bize hissettirdikleri işlevlerinden dolayıdır. Dolayısıyla çizgi hızlı ve yavaş devinimde kavrandığı gibi bu özelliği fikir ve kavramlarda da tesirli bir araç olarak kullanılabilir (Lowry. 1961: 18). Soyut bir esere bakan göz, çizgilerin olduğu noktalarda bu devinimleri tecrübe eder. Buradan hareketle çizgi ve renklerin potansiyellerini, fikir ve kavramları ifadede birer araç olarak kullanımının onların karakterleriyle ilgili olduğu ifade edilebilir. Van Gogh’da eserlerinde renk, çizginin ruh halleri ve devinimlerini kullanmıştı. Ayrıca göz değişikliklere tepki gösterir ve monoton

yüzeyde hareketsiz kalır. Dolayısıyla hiç yaşanmamış, değişiklik ve yenilik sunan tecrübeler algıya haz verebilir, tıpkı farklı bir üslubu ya da farklı fırça darbelerini heyecanla izlemek gibi.

Eğer bu vazo yerine, farklı çizgilerle dolu bir desen yahut yağlı boya tablo izlenmiş olsaydı, algıda verilen tepkiler heyecanlı ve incelen bir hal alırdı. Zihinde verilen bu tepkiler yalnızca göz hareketleriyle çizgilerin idraki için uyarılmış değildir. Belleğimizdeki bu tip yaşanmış tecrübeler bu bağlantıları bize kurdururlar. Bu ileri derece çağrışımlar, görsel yaşantı ve alışkanlıkların genişliğiyle mümkün olmaktadır. Bu durumdaki görsel elemanları ne kadar sık ve istekle izlersek zihnimizin tepkisi de o kadar çabuk ve saf bir hale gelir (Lowry, 1961: 19). Bu anlayış içinde sanatçılar çizgi, renk gibi sanat öğelerinin ifade güçleriyle bize vermek istedikleri duygu ve heyecanları eserlerine kodlarlar.



Resim 3.20. Çoğu zaman derinlik için birçok eşzamanlı ipuçları olduğunda bunlar nasıl birleştirilir?

Akla “Gözün algı ve görme analizinde dış dünyadan aldığı ipuçları çakıştığında ne olur” sorusu gelebilir. Örneğin, bir kitaptaki veya TV ekranındaki bir resme bakıldığında üç boyutluluk ipuçları ve hareket ipuçları derinlik olmadığını söyler. Ancak resmin içindeki öğeler/resimsel ipuçları ise (Resim 3.20) bunun tam tersini söyleyebilir. O halde bazı ipuçları diğerlerinden daha mı önemlidir? Bunu araştırmanın bir yolu ipuçlarını rekabete sokmaktır. Böylece, doku ipuçlarının bir yöne eğimli olduğu bir yüzeyde üç boyutluluğun başka bir eğilime sahip olduğunda hangisi kazanır? (Snowden vd., 2012: 333).

Cevap, her iki (veya daha fazla) ipucunun bize verdiği ipuçlarının ne demek istediğini anlamak için her ikisi de kullanılır. Yani hangisinin daha fazla ağır bastığına bakılır. Örneğin, üç boyutluluk ya da dokunun verdiği bilgiden hangisinin daha “güvenilir” sinyal verdiğine başvurulur. Dolayısıyla, dokunun üç boyuta nazaran derinlik hakkında daha iyi bilgi verdiği durumlarda, doku kazanır ya da bunun tam tersi de olabilir. Aslında, bilgiyi bu şekilde birleştirmek diğer durumlarda da işe yarar. Örneğin, bir nesnenin konumunun hem ses hem de görüntüden faydalanarak tespiti gibi (Snowden vd., 2012: 233). Soyut bir yüzeyde göz bu analiz tekniğini kullanarak zaten her zamanki yaptığı şeyi yani yüzeye öğeleri; doku, derinlik, çizgi gibi elemanları kullanarak atfeder.

3.4. Algı Psikolojisi

3.4.1. Algının Doğası

Algı merkezi beyindir ve beyne giden uyarılar, sinirler vasıtasıyla birer elektrik akımı olarak yol alırlar. Beyne giden bu uyarıların niteliği birim zamandaki noktaların yoğunluğuna göre değişirler. Duyu organları ise doğanın belli fiziksel değişimlerini beyne iletirken bu değişimler belli değerlerde olanlara duyarlı olurlar. Dolayısıyla bu organlar doğadan gelen etki ve algı bombardımanının tümünü bir anda kavrayamaz ancak belli ölçü ve kalıplardaki kısmını idrak eder. Algılamadan sonra irdak edilen bilgiler zihine kaydolup çeşitli yönlerden zıtlık ve benzerlikleri değerlendirilip olay ve olgular arası bağlantılar kurularak yorum yapılır (Yurtsever, 1988: 82-86).

İnsanlar kendi kültürlerinde duyuları harekete geçirmek ve düşüncelerini yönlendirmek için çevrelerini süsler (resim vs.) ve yapay nesneler üreterek algısal deneyimlerini geliştirmek için büyük çaba harcarlar. Bireyler davranışlarını yönlendirmek için algılarını kullanıp görme algısını, nesnelerin kendilerine olan konumunu belirlemek için kullanırlar ve böylece onlara yaklaşıp kavrar, bir kenara atar veya hayatta kalabilmeleri için onlardan kaçınırlar. Yiyecekler gibi bazı nesneleri, beslenmeleri için özellikle her türlü ortamda nasıl tanıyacaklarını öğrenirler. Ayrıca sabit ya da hareketli olsalar da hareketli ya da duran nesnelerin yerini algılar, onları tanır ve ayırt ederler (Wade, N., ve M. Swanson, 2001: 2).

Modern düşünce tarzında bedenler, dünyaya geçişin, orada gerçekten var olabilmenin vasıtasıdır ve gerçekliğe asıl açılışı ifade ederler. Buradan şu çıkarımı

yapabiliriz “Her türlü algının ön koşulu bedensel deneyimdir” (Tanilli 2007’den aktaran Ülker, 2010: 5). Her birey kendine ait yapısı ile kişisel birikime, anılara ve deneyime sahiptir. Bunlar bireyi birey yaparlar ve algıda bireyselliği ortaya çıkarırlar. Bir karar ya da kanıya varırken zihin istemsiz olarak algıladığı duyumları yorumlayarak yalnızca bizim olan kavram ve yargıları üretir (Ponty 2005’den aktaran Ülter, 2010: 5-6).

Algı psikolojisinin de genellikle zihnin ilk önce soyutlamayı amaçlayıp gerçekleştirdiği kabul edilir. Zihin bağlamın bütün öğelerini soyarak çıkarmak ister ve bu şekilde fonksiyon görür. Retinal farklılaşmalara ve çevresel tesirlere rağmen, zihinde olan nesneler imgesi sabittir. Nesnede tek bir parlaklık, büyüklük, renk, şekil vardır ve nesne bunları kapsar (Arnheim, 2007: 54).

M. Ponty algının bir paradoks olduğunu ve algılanan şeyinde paradoks bir yapı taşıdığını kabul eder. Ona göre algı yalnızca fark edildiği zaman var olur. Bir anlık bile olsa kendinde bir nesne hayal edilemez. Bir şeydeki farklı nitelikleri (kokusunun, renginin, dokusunun) farklı dünyalardan gelen uyarılarmış gibi algıladığımızda o şey gizemini korur. Şeyin her bir niteliği o şeyin tamamıdır. Cezanne “Ağaçların kokusunun resmedilmesi gerekir.” der. Aynı şekilde J. Sartre: “ Bir limonun sarı rengi limonun tüm diğer niteliklerine bulaşır; sarılığı ekşi, ekşiliği sarıdır. Bir havuzdaki suyun mavimsi rengi, ılıkılığı, dalgalılığı, akışkanlığının her biri diğerlerini gösterir.” der. O halde şeyler, yalın ve tarafsız nesneler değil; her biri bizim için bir tutumu anımsatıp bir tutumu simgeler ve bizde olumsuz ya da olumlu tepkiler uyandırır (Ponty 2005’den aktaran Ülter, 2010: 6).

Gerçekçi ve dinamik algı analizinde: kriket veya tenis oynamak gibi karmaşık görevde eylemler topla herhangi bir temastan önce çoktan organize olur ve başlatılır. Böylece topun gelecekte kısa bir süre içinde işgal edeceği tahmin edilen pozisyona göre eylemler gerçekleşir. Bu tür karmaşık faaliyetler, davranış dizilerinin önceden programlanması ve algıya dayalı tahminlerle koordine edilmesiyle gerçekleştirilir. Bu sebepten algı ve düşünce arasındaki ayrımın çizilmesi zordur (Wade, N., ve M. Swanston, 2001: 80).

3.4.2. Geçmiş Deney ve Tecrübelerin Algılamaya Tesiri

Hafıza ve algılama, geçmiş reaksiyonların ya da geçmiş deneyimlerin daima aktif olması gereken, aktif olan bir organizasyonunu ifade eder. Bu organizasyonda iyi adapte

olmuş organik yanıt (geri dönüş olarak) faaliyet gösterir. Algı ve düşünce aynı zamanda yetenekli faaliyetler olarak da analiz edilebilir” (Wade, N., ve M. Swanston, 2001: 2).

Algılanmış olaylar ve nesnelerin onları algılayanın zihninde izleri, etkileri kalmaktadır. Geçmiş yaşantılarımızdan her biri, kendine has özellikleri ile zihnimizde tasarım öğeleri oluştururlar. Bunlardan birisi ile karşılaşıldığı zaman o olay ya da nesnenin diğer özellikleri bilinçte canlanarak yeni algılamalarda etkili olurlar. Diğer bir deyişle, herkes zihnindeki tasarımlarıyla algılamaktadır. Olay veya nesnelerden elde edilen simgesel nitelikli ipuçları, o olay ve nesnelerin tasarımlarının zihinde canlanmasına vesile olurlar. Bu bazen yanlış algılamalara da sebebiyet vermektedir. Bu durumda “bir şeye kendini hazırlamış olma ve beklenti hali” gibi durumlar algıda etkin olur. Algılamada, sadece dış uyarılardan edinilen malzemeler ile yetinilmeyip buna zihinden de çok şey katılarak ve hatta yanlışlıkla zihindekilere göre biçimlenişine de rastlanır. Herkesin, olayları ve nesneleri yorumlayışı bu temele bağlıdır. Bu geçmiş tecrübeler sarmalı insan zekâsını şu soruyla meşgul edebilir: Nasıl oluyor da, bireylerin geçmiş yaşantılarının farklılığına rağmen, aynı olay ya da nesneler ortak özellikleri içinde algılanabiliyor? (Wolman 1973’den aktaran Akdeniz, 1982: 13).

L.L. Avant ve Amerikalı Psikolog Prof. Harry Helson'a göre, farklı bireylerin aynı uyarıcılara karşı reaksiyonlarında hem mutabık hem ayrı fikirde oldukları aşikârdır. Böylece, bir kaleme bakan iki kişinin ikisi de, normal renk ve mekânsal görüşe sahip olduklarını varsayarsak kalemin hem rengi, boyutu veya uzunluğu hem de diğer duyuşal özellikleri üzerinde aynı fikre sahiptirler. Ancak kalemin anlamı iki gözlemci için ayrıdır: birine göre “benim kalemim”, diğeri içinse “onun kalemidir”. Çünkü uyarıcılar tarafından uyandırılan bağlam-durum kalemle ilgili önceki deneyimlerden dolayı farklıdır. Ayrıca algılar, boyutlarının herhangi bir yerinde beliren değişiklikler sebebiyle de değişebilir (Wolman. 1973: 420).

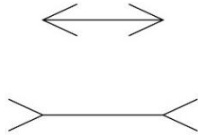
Kişilik ve algı arasında yakın bir ilişki vardır fakat irtibatları kalıcı değildir. Normal gözlemcilerde kişilik faktörlerinin getirdiği hız ve algı sözkonusu olup onları yakınlaştıran bir diğer faktör de iletişim ile bilginin etkisidir (Wade, N., ve M. Swanston, 2001: 83).

Algı aslında psikolojik ve çok dikkat çekici, bir süreçtir. Bize doğruları sağlamadaki başarısı etrafımızdaki dünyanın özellikleri hakkında kazanılmış bilgi gücünün bir

endeksidir, çünkü ciddi bir şekilde hatalı olduğu zamanlar nispeten azdır. Tam tersi olan fiziksel gerçeklikten oldukça farklı öznel deneyimlere daha çok olanak veren algısal bir süreç, hayatta kalmayı neredeyse imkansız hale getirecektir (Wade, N., ve M. Swanston, 2001: 1).

3.4.3. Algılama ve İçinde Bulunulan Ortamın Tesirleri

Doğrudan algılama, nesnelerin üç boyutlu uzayda algılanmasını ifade eder; dolaylı algı, nesnelerin kendisinden ziyade nesnelerin resimleri ile ilgilidir (Wade, N., ve M. Swanston, 2001: 10). Algılamada nesnelerle ilgili ‘ne’, ‘nerede’, ‘ne zaman’ kavramlarını algılayabilmek için özel eğitim ve deneyime ihtiyacımız vardır. Dolayısıyla onlarsız gerçekliğin çarpıklıklarını deneyimlemek zorunda kalırız. Bazı durumlarda algılananlar, doğru olarak düşünülüp gerçek olandan farklı olabilir ve bu görsel yanılsama olarak adlandırılır. Görsel yanılsamadaki nesne veya model farklı koşullarda daha farklı algılanırlar. Örneğin, aynı uzunluktaki iki çizginin her iki ucundaki ok biçimi ters yönde değiştirilir ve biri uzun, diğeri kısa algılanır (Resim 3.21). Buna Müller-Lyer illüzyonu denir ve basit düzlem figürlerinin algılanan geometrisinin çarpıtılmasının bir örneğidir (Wade, N., Ve M. Swanston, 1991:12).



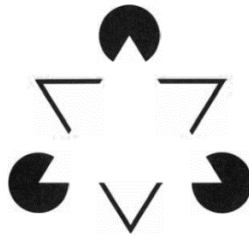
Resim 3.21. Müller- Lyer İllüzyonu.



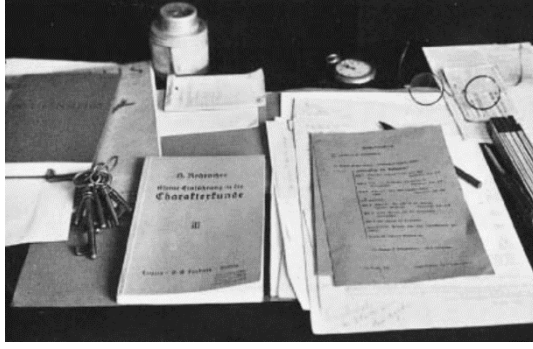
Resim 3.22. Ponzo İllüzyonu.



Resim 3.23. Ponzo İllüzyonu.

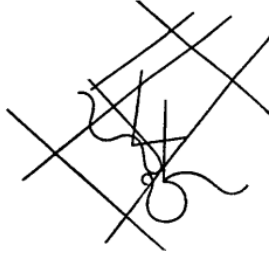


Resim 3.24. Kanızsa Üçgeni hayali konturlardan oluşur Birbirine bağlı çizgiler eksik olsa bile normal bir bir üçgen görür. Bu tür yanılsamalar, görsel korteksin farklı fonksiyonel alanlar arasındaki çatışmaları çözmesi gerektiğini göstermektedir (Bknz: 3.8.7.Tesadüflere duyulan tiksinti).



Resim 3.25. Yanlış yönlendiren kalemler. Bir kalem çoğunlukla kapatılır, diğeri tamamen açıktadır.

Açıktaki uzanan kalem komşu kâğıt yüzeylerinden dolayı daha az göze çarpar ve dar bir alana yerleştiğinden gizlenmiş gibi olur. Böylece onu görmek çok daha zordur.



Resim 3.26. Bilmediğiniz bir çevrede 4'ü hemen görmemenin nedeni olabilir mi? Hayır, çünkü burada dört rakamı çevresi kesinlikle tanıdık olmamasına rağmen yine de açıkça ortaya çıkıyor.

3.4.4. Algılamada Seçicilik

Algılamayı duyu organlarımızdan en çok görme duyumuz kullanır. İnsan gözü, ilettiği duylara, deneyimlerini ve eğilimlerini de ekler. Bu sebepten bakmak; görme seçiciliği ve derinliği diye adlandırılır. Seçicilik bireyin bakma anındaki psikolojik tutum ve gereksinimine, ilgi ve yetkinliğine göre değişir. Gözün ilettiği duylara izlenim, sezgi ve çağrışım olarak pek çok imgelem iştirak eder. Fakat eğer göz yeteneksel açıdan iyi eğitilmezse, sıradan yaşamsal çekimleri beyine kaydeder. Yani yaşamdan edindiği sıradan izlenimleri zihne iletir. Dolayısıyla derin bir görmenin olmadığı bakma olgusu aşılmalı, göz daha duyarlı ve daha fark ederek algılamasını derinleştirmelidir (Atalayer, 1994'den aktaran Güven, 1996: 17). Böylece, görsel algıda her uyaran etkiyi değil, spesifik bir mana ve içeriğe sahip görüntülerle ilgilenerek algılarımızda seçiciliği oluşturur. Böylece algısal idrak ve estetik iletişim için zihne algılananların seçilmesi lazımdır. Seçiciliğin özünde, bireyin toplum ve doğa ile münasebetinden kaynaklanan sorunlarla bağlantısı vardır. Birey kendini seçiciliğe koşullandırmasa da algı mekanizması doğal olarak seçiciliğe uyar. Ayrıca seçicilikte zihin gücü ve kişilikle

alakası olmayan, güdüsel ve fizyolojik bir yapı da mevcuttur (Atalayer 1994'den aktaran Güven, 1996: 18). Bu anlar saliselik estetik beğenin yargıya dönüştüğü muhakeme anlarıdır. Yani saniyeden daha az süre içinde algı beğenip beğenmediğini kararlaştırabilir ya da beğenmediğini dikkat alanından diskalifiye edebilir. Bu karara bireyin iç dünyasındaki gelişmiş olumlu ya da olumsuz olaylar da etken olarak (geçirilen trafik kazasından sonra kırmızı renkten tiksime vb.) tablodaki kırmızı renkten dolayı beğenide diskalifiye etme söz konusu olabilir. O halde sanat esrini izleme anındaki ruh hali soyut resme verilen tepkiyi de etkiler denebilir.

Algıyı yönlendiren ve etkileyen belli başlı öğeler: Algının formu, statik türel yerleşimi, devinimi, rengi, uygunsuzluğu, ışıklılık durumu, ölçüsüdür. Seçicilik edinilen deneyimleri üstün kılarak onlara anlamlar yükler. Kendiliğinden bir oluşum halinde fizyolojisinin ve etki kaynağının esiri olur. Toplumsal yapılaşma düzeninde bireylerin beğenileri de yer alarak toplumun soyut ve nesnel oluşumlarını etkilerler ve oluşan bu beğeni izlerini algılamak da mümkündür. Görsel algının merkezi dikkattir ve yoğunlaştığı yer odak noktasıdır. Yoğunlaşan dikkat anında zihin kendini çevresel uyarılara kapatır (Atalayer, 1994: 45). Bunun nedeni, (Resim 3.27) görüşümüzün, görüş alanımızda tekdüze olmamasıdır. Merkezi vizyonumuz bize baktığımız noktanın gerçekten iyi bir detayını verir. Ancak bu noktadan uzaklaştıkça vizyonumuz gittikçe bulanıklaşır Snowden vd. (2012: 6)

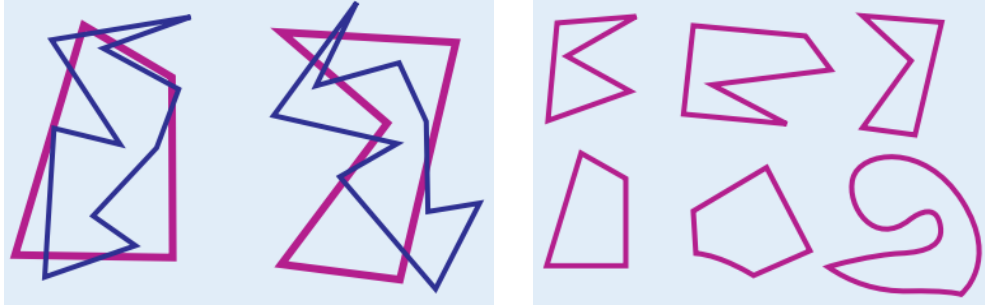


Resim 3.27. Vizyonumuzun görüş merkezinden uzak ince ayrıntıları görme yeteneğini kaybetme şeklinin temsili resmi.

3.4.5. Algılamada Dikkat

Görsel algıda en genel tabiriyle, çevre birçok potansiyel uyarım çeşidinin kaynağı olarak düşünülebilir. Özellikle doğal algının, algılayıcının çevresinden gelen aktif olarak

araştırılmasını sevkedenden karmaşık uyarım formları bu potansiyel uyarımlardandır (Wade, N., ve M. Swanston, 2001: 22). Bir saatin tik tak sesini ansızın duymuşuzdur. Peki, daha önce neden duyulmamış olabilir?



Resim 3.28. Mavi şekilleri dikkatlice inceleyin. Onlar tamamen aynı şekiller mi?

Resim 3.28’teki mavi biçimler hakkında karar vermeye çalışırken mor figürlere doğrudan bakılmış olsada, dikkat onlara yoğunlaşmış olamaz. Bu sebeple beyinde çok az işlem görmüş olurlar ve daha sonra hatırlanamazlar. Böylece gözlerin bir nesneye işaret etmesi, kişinin onu göreceği anlamına gelmez. Nesneyi işlemek için ortaya bir tür “zihinsel çaba” koymak gerekir (Snowden vd., 2012: 267). Saatin tiktak seside böyledir.

Aynı anda dış dünyanın sadece küçük bir kısmından başkasını işleyemiyorsak dikkatimizi görüntünün önemli kısımlarına taşımamız gerektiğini nasıl bilebiliriz? Tek çözüm yolu, görüntünün geri kalanını işlemek/irdelemek zorunda oluşumuzdur. Dikkatimizin katılmadığı görüntülerdeki nesnelerde algılanan izlenim onların çizgi, renk, hareket vb. öğelerden oluşmasıdır (Snowden vd., 2012: 273).

Algılamada herhangi bir etki ve uyarının dikkati çekmesi için gereken koşullar iç ve dış faktörlerdir. Herhangi bir uyarıya yönelmenin bizimle ilgili koşulları iç faktörlerdir. Algılayanın şartlanmaları ve o anki eylem türü, o kişinin ilgi alanını, ilgi motifini saptayan önemli faktörlerdir. Şapka alan iki kişinin farklı tip ve modellerin ilgilerini çekmesi gibi. Kişiler dışında gelişen oluşum ve farklılığın oluşturduğu faktörler dikkati oluşturan dış etkenlerdir. Bu etkenler zıtlık, hareket, tekrar, ölçü ve şiddet olarak beşe ayrılır. Bir nesne, etrafındaki kendisiyle benzerlik gösteren şeylere nazaran farklı biçim, renk ve ölçüde görünmesi dikkatlerin onun üzerine çekilmesine sebep olur (Yurtsever, 1988: 85). Bu sebeptendir ki dünyanın büyük müzelerindeki soyut sanat eserlerin bazıları normalin üzerinde ve çok büyük ebatlarda çalışılmıştır. Büyük

ölçülerdeki soyut eserler izleyicilerin ilgisini mekâna kattıkları büyük ebatlarıyla çekmektedir. Bunun sebebinin ayrıca insanların kendinden büyük kütleler karşısında (heybetiyle) psikolojik olarak küçük hissetmeleridir. Bu bir anlamda tablolar ebatlarıyla izleyicinin ilgisini yakalamak için abartılıyor olabilir.

3.4.5.1. Dikkati Uyarıcı Dış Etmenler

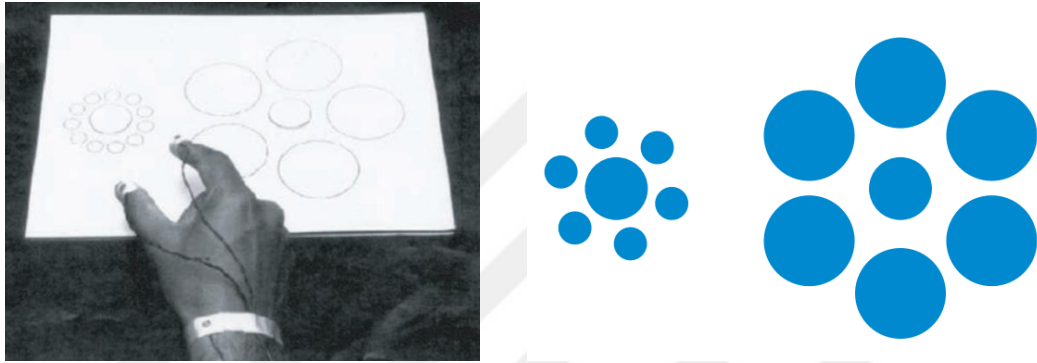
1. Aşırı ve büyük uyaranlar: Parlak renkler, şiddetli seslerdir.
2. Tekrar: Tekrarın etkisi bireyi güdüler. Öğretmenin masaya kalemle vurması, tekrarlanan reklam ürünleri örnek olarak verilebilir.
3. Değişiklik: Ani değişiklikler ya da çevremize göre çok farklı şeyler dikkati uyarır. Çalışan saatin tıkırtısı ve susması, kırmızı bir lalenin yeşil bir tarladaki farkındalık oluşturan görünümü örnek verilebilir.
4. Hareket: Tamamen ilgi çekicidir. Şarkının hareket ederek söylenmesi, rüzgârda dönen fırıldaklar, benzincilerdeki gel gel balonları ya da renkli bayraklar (Baymur, 1996: 125).
5. Şiddet ve Ölçü: Bir nesnenin çevresindeki benzerlerine oranla değişik ölçü ve biçimde olması bu nesneleri ön plana çıkarır. Aynı şekilde nesnenin rengindeki canlılığının artırılması veya genel kompozisyonda kullanılan sanat öğelerinin karakteristik özelliklerinin artırılması ile kompozisyondaki etkisi şiddeti artırılır. (Yurtsever, 1988: 85-86).

3.4.5.2. Dikkati Uyarıcı İç Etmenler

İnsanlar temel güdü ve ihtiyaçlarını doyuracak nesne ve şeylere ilgi duyarlar.

1. Sürekli kişilik özellikleri: İnsan tecrübeyle bazı şeylere aldırış etmeyi bazılarına ise dikkat etmemeyi öğrenir. Herkes benimsediği şeylere dikkat ve ilgi gösterir. Otomobil kullanan kimselerin motor sesine dikkat etmesi gibi.
2. Ani oluşan iç istekler ve ihtiyaçlar (psikolojik hazırlık hali): Aç kimse etrafındaki yiyecekleri çabuk algılar. Gezerken gördüğümüz ilanlar, eşyalar, alıcı renkler eğer bizi ilgilendirmiyorsa dikkat etmeyiz.
3. Algılar duyuların zihne ulaşmasıyla beyinde oluşur. Duyumlar yaşantıyı meydana getiren fizyolojik oluşumlardır (Baymur, 1996: 126).

Dikkatimizi uyaran dış etmenlerle iç etmenlerin doğasındaki farkını göstermek istersek şu örnek yerinde olur: Bir denek⁹ merkezi daireye uzanıp kavramaya çalışınca; (Resim 3.29 solda) dairenin gerçek büyüklüğü ile dairenin algılanan boyutu (sağda) karşılaştırıldığında birbirinden farklı olacaktır. Böylece bilinçli algımızın kanmasına rağmen onu elle kavrayışımız illüzyon tarafından kandırılmaz. Başka bir deyişle, şeklin sağ yarısındaki merkezi daireyi soldakinden daha küçük görüyor olsak da, parmaklarımız sanki onları aynı boyutta görüyormuş gibi aynı aralıkta tutmaya çalışır. Burdan çıkan sonuç; algımız aldanabilir fakat eylemlerimizin aldatılamaz oluşudur (Snowden vd., 2012: 345-346).



Resim 3.29. Normal bir bireyden Titchener yanılsama ekranındaki merkez daireleri kavramaları istenir ve parmakların ayrılması ölçülür. Daire algılanan mı yoksa gerçek boyutunu yansıtır?

Sanatta yoğunlaşma ve dikkati uyaran etmenlerle ilgili Faruk Atalayer'in yorumları şöyle gruplanır: Sanat eserlerinde dikkatin yönünü (farklı titreşim ve uyarıcılara) kaydırırsak, eğer bu kaydırma ritimli, sistemli ve bilinçli bir şekilde yapılırsa, alınan estetik haz ve coşkuyu arttırabilir. Estetik nesneye yönelen dikkatteki yoğunlaşma şu temel elementlerle oluşur:

- A. Büyüklük ve şiddet: Gerilim olarak şiddetli¹⁰, parlak ve büyük elementler öncelikli olarak dikkat çekip algılanırlar.
- B. Uygunsuzluk: Çevreden farklı olan titreşimler ve çelişmelerle ilgili gruplaşmalar, daha çok dikkat çeker.

⁹ Denek: Üzerinde deney yapılan canlı veya şey <https://kelimeler.gen.tr/denek-nedir-ne-demek-85381> (24.7.2020).

¹⁰ Sanat öğelerinde şiddetin uygulanması (Renkte şiddet, vurguda şiddet vb).

- C. Yineleme: Eğer zihne gönderilen uyarıcılar sistemli, düzenli ve ritimli tekrarlar içerirse, dikkatleri üstüne toplar ve izleyeni duyarlı hale getirir.
- D. Koşullanma ve Motivasyon (Güdüleme): İnsanlar, bazı uyarımlara karşı kendilerini şartlayarak, motive ederler ve bilerek, isteyerek tepkide bulunmaya hazırlanırlar (Atalayer, 1994: 45). Sanat eserine bakan izleyiciler bu öğelerin veya uyarıcıların etkisiyle eserden haz alırlar. Mesela, parlak ve büyük şekiller dikkat çekip daha önce algılanır. Resmin genel yapısıyla çelişen farklı titreşimlerdeki değişiklik ve ani çıkışı olan (sanat tasarım elemanları) düzenlemeler haz oluşturur. Eserde sistemli bir şekilde tekrarlanan uyarıcıların (sanat öğeleri) bir sergideki eserlerin yüzeylerine dağıtılmasıyla izleyicinin duyuları aktifleşir ve sanatçının vereceği mesajı daha da netleştirir. Ayrıca bu mesajlar illüzyon yanılsamaları ihtiva edebilir ve onların fiziksel kavranımından farklı olabilirler.

Vizyon/Görme sadece dünyanın basit bir kaydı değildir. Bunun yerine davranışlarımız, hedeflerimiz aslında nasıl ve ne gördüğümüzü değiştirir. Yani sadece izlenen süreci değil, o vizyondan dikkatle seçerek algıladığımız süreçleri de anlamamız gerekir (Snowden vd., 2012: 358). Bu bir anlamda gördüğümüz süreci ne kadar baktığımız ya da onu nasıl anladığımız demek oluyor. Dikkatin, beynin belirli bir bölümünde bulunan bir şeyden ziyade dağıtılmış bir ağ olarak düşünülmesi daha uygundur. Bu nedenle, dikkat bozukluğu her hastada farklı olacaktır ve her hastanın davranışının biraz farklı olması şaşırtıcı değildir (Snowden vd., 2012: 295).

3.4.6. Tavır ve Güdülenme Durumunun Algılama Üzerine Etkileri

Duygulardaki kuvvetli hisler, kesin, objektif ve doğru olarak algılamayı engellemektedir. Kuvvetli güdülenme de ise yanlış algılamalar oluşabilir. Psikolog Murphy ve arkadaşlarının yaptığı deneyde; tok ve aç öğrencilerden oluşan bir gruba elektrikle ışıklandırılmış buzlu bir cam arkasından, birtakım eşyaların gölgeleri izletilip ne oldukları sorulduğunda, aç öğrenciler gölgeleri yiyecek maddesine benzetmişlerdir. Ayrıca kaygı, korku vb. ruh halleri algısal aldanmalara da sebep olabilir. Korkan bir kimsenin tahta gıcırtilarını korku sebebi olarak içselleştirip evde bir hırsız olduğunu sanabildiği gibi ışık ve gölgeleride hayalet zannedebilir (Baymur, 1996: 134). Endişe, korku ve benzeri ruhsal durumların, evvelden oluşumlarla zihinsel yapılanmalarda

algılamanın aşamalarına etki ettikleri ve algısal yanılgılara sebep oldukları bilinmektedir (Munn 1975'den aktaran Akdeniz,1982: 14). Tıpkı bir tabloyu alımlayan öğrencinin estetik yargısına iç dünyasındaki olumlu ya da olumsuz olayların (alınan trafik cezası, ya da birkaç dersten bütünlemeye kalması) etki edebildiği gibi.

Görsel beğenin temelinde, insanların ihtiyaç eğilimlerinin olduğu düşünülebilir. Maslow “ihtiyaç hiyerarşisi” temel ihtiyaç alanları bireylerin görsel ilgi odaklarını da kapsar ve sanat, reklamcılık gibi alanlarda kullanılır. Satılmak için yapılan görsel eserler, reklamlar, cinsellik, karikatürler, sevimli çocuk ve evcil hayvan temel ihtiyaç uzantılarına hitap eden öğelerdendir. Ayrıca bu alanlarda temel korku ve tiksinden de yararlanılır. Korku ve tiksine görsellikte dikkat çekicidir çünkü tiksine sırasında beyinin birçok alanı uyarılır (Çiftçi, 2019: 82-83). Bu bağlamda bazı insanların tiryakisi oldukları korku filmlerinin neden revaçta olduğunu kestirmek zor olmaz. Buna monotonluğun getirdiği sıradanlığa karşı, değişiklik arayan kişilerin yükselen adrenalini seviyesinin oluşturduğu heyecanı yaşama isteği denebilir.

Ödüllendirme yardımıyla yaşamda beceriler elde ederiz. Yediğimiz besini görsel algıyla yerken keyif alarak “dopamin” (mutluluk hormonu) salgılarız. Kısacası duyuşal, maddesel, bedensel, deneysel, kurumsal dünyalar içinde insan beş farklı görsel düşünme yetkinliğiyle etrafını anlayabilmektedir. Böylece insanları teşvik eden şartlı reflekslerle ihtiyaçları karşılanır. İştah, şiddet, cinsellik, duygusallık ilk sırada olunca insan mantığı düşüncede zorlanmaktadır (Çiftçi, 2019: 83). Soyut bir yüzeyi de incelerken insan mantığını işgal eden öncelikli sıralama da düşünceleri yönlendiği düşünülmektedir. Çapkın bir erkeğin soyut resimde çıplak görmesi gibi. Bu örnekte çapkın erkek cinsellik içgüdüsünün verdiği şartlı reflekslerle soyut yüzeydeki biçimleri çıplak formlara benzetecektir.

3.4.7. Algılamada Telkinin Etkisi

Kişiye verilen telkinin yanlış algılamalara sebep olduğu bilinmektedir. Purdue Üniversitesinde görev yapan Prof. Knight, bir derste iken güzel bir esans şişesi kapağını açarak öğrencilere sınıfta kokuyu hissederek hissetmez ellerini kaldırmalarını istemiştir. Tüm öğrenciler bir süre sonra parmaklarını havaya kaldırmışlardır. Sınıfta esans şişesi içinde kokusuz bir sıvının olduğunu açıklayan profesörün bu deneyi, telkinle yanlış algılamaların oluşabileceğine güzel bir örnektir (Baymur, 1996: 134). Aynı şekilde

izlenen soyut bir resmin satışında eserin sanatçısının başka bir eserinin Marlyn Monroe tarafından satın alındığını duyması müzayedeye katılanların satılan esere olan algılarını ve estetik yargılarını etkileyecektir.

Psikologlar, bir sanatçının şöhretinin eserine verilen değer konusunda çok tesirli olduğunu teşhis etmişlerdir. Bir deneyde tanınmamış ressamların aralarında büyük üslupsal farklar olan resimlerinden fotoğraflar seçilerek her resme ve sanatçıya birer isim bulunmuştur. Deney altmış dört yüksekokul öğrencisine uygulanarak resimleri “çok çirkin, güzel değil, ne çirkin ne güzel, hoş ve çok güzel” ifadeleriyle değerlendirmeleri istenmiştir. En çok takdir edilenden en az takdir alana doğru ressamlar hakkında varsayılan bilgiler yazılmıştır. Mesela: “Çinli Kız, Sanatçı: Astha Hunt. Tanınmayan bir ressamken adını Who! s Who’ya¹¹ yükselten fevkalade renk zenginliği ve sağlam deseni olan bir eser” tarzı telkin cümleleri izleyenlere sunulmuştur. Resimler için yapılan değerlendirmelerde olumlu ve olumsuz yapılan telkin gruplarından olumlu telkin yapılanlar daha güzel bulunmuştur (Munn 1975’den aktaran Akdeniz,1982: 15-16). Bu yüzden de diyebiliriz ki soyut resimlere bakan izleyicinin basın ve TV’den edindiği bilgi ve telkinler veya eserin sanatçısı hakkındaki edindiği bilgiler, esere bakış açısını değiştirecektir. Ancak alanında uzman kişilerin önyargıyla yaklaşmadıkları takdirde edinmiş oldukları deneyim, tecrübe ve eğitim aracılığıyla bu algısal hataya düşmeyeceği düşünülebilir.

3.4.8. Görsel derinlik algılaması

Görsel derinlik algılamasını uyaran çevresel etmenler 5 madde de incelenebilir:

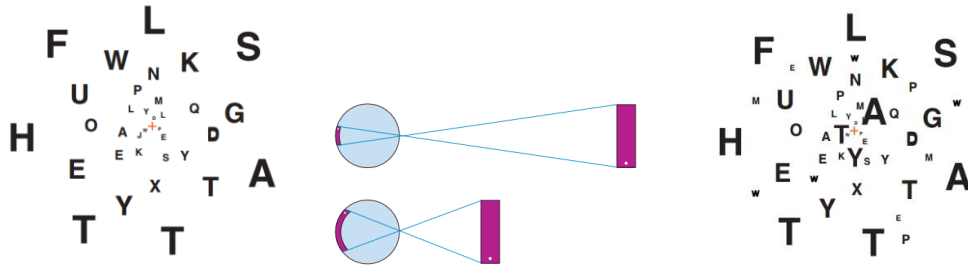
- 1- Binişim (üst üste binme hali): Günlük yaşantıda yakın olan eşya uzaktakinin önünü kapatır. Böylece neler daha yakın, neler daha uzak ayırt edebiliriz.
- 2- Işık ve gölge: Bir şey üzerindeki ışık-gölgenin dağılışı onun derinlik ve boyutunu anlamamıza yardımcı olur. Genelde bir nesneye yakın olduğumuz ölçüde onu daha aydınlık ve parlak görür, ayrıntılarını açıkça algılayabiliriz.

¹¹Who! s Who: "Kim Kimdir", genellikle bir ülkenin önde gelen insanları hakkında özlü biyografik bilgiler içeren bir dizi referans yayının başlığıdır. Başlık, bir grup tanınmış kişi anlamına gelen bir ifade olarak kabul edildi https://en.wikipedia.org/wiki/Who%27s_Who (13.4.2020).

- 3- Çizgisel perspektif: Birbirine paralel çizgiler uzaklara doğru gittikçe birbirine yaklaşıyormuş izlenimi verirler.
- 4- Orantılı büyüklük: Nesnelerin kişiye mesafesi uzaklaştıkça görme alanı ve ağısı (retina) tabakasında kapladıkları yer küçülür. Bundan faydalanan ressamlar uzaktaki cismi öndekinden daha küçük resmederler (Baymur, 1996:135). Aşağıda bu kurala uyan ve uymayan uygulamalar gözdeki iz düşümleriyle verilmiştir:
- 5- Uzayda hareket eden nesne, derinliğin algılanışına katkı sağlar. Duran bir nesne hareket halindeki olana nazaran daha uzakta algısını oluşturur. Tıpkı hızlı uçan bir kuşun yavaş olana göre daha yakın algılanması gibi (Baymur,1996:135). Ayrıca renk perspektifi de atmosfere ve yüzeye derinlik verir.

Burada, harflerin merkezi fiksasyon (+) işaretinden uzaklaştıkça büyüdükleri bir tablo oluşturulmuştur. Harflerin boyutu kortikal büyütme faktörüne¹² (zumlamaya) göre seçilmiştir. Böylece her harf V1 bölgesindeki aynı sayıda hücreyi uyarır. Bu gerçekleştiğinde, tüm harfler eşit olarak okunabilir olmalı ve retinada değişen görüş ölçeğini göstermelidir. Bundan, foveal (net) görüşte görebildiğimiz herhangi bir büyütme faktörüne (bu büyüme faktörünün tersine, daha fazla çevresel parçaya daha az korteks verildiğinden) çevresel görüşümüz için iki desene eşit derecede duyarlı oluruz. Bunu Resim 3.30'da en soldaki resimde kurala uyularak yapılan tabloyla en sağdaki kurala uyulmadan yapılan tabloda açıkça görebiliriz (Snowden vd., 2012: 119). Yani büyük harfler az, küçük harfler daha çok nöron aldığından ikisinin aynı anda algılanamsı halinde oluşan çakışma göze stres verir ve algılama güçleşir.

¹² **Kortikal büyüme faktörü:** Görsel alanın topografik temsillerini içerir. Kortikal bir haritadaki görme açısı derecelerine göre nöronların popülasyon yoğunluğudur. Büyütme faktörü olarak da adlandırılır. Yani en dış halka yakını temsil edip uzağa (merkeze) doğru nesneler küçülürler.

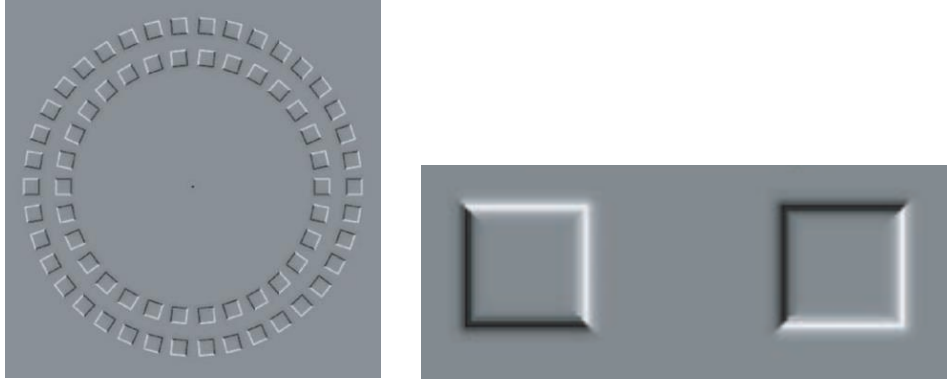


Resim 3.30. 1. Görsel alanımızın (sol diyagram) farklı bölümlerindeki harflerin eşit okunaklı hale getirilmesi için ölçeklendirildiği bir göz grafiği. Bunu yapmak için boyutun her halkasında yaklaşık iki katına çıkması gerekir. **2.** Bir nesne bize yaklaştıkça retinamızdaki görüntüsü büyür. Yani mesafe yarıya düşerse, görüntü boyutu iki katına çıkar (ortadaki resim). **3.** En sağ resimde ise halka dizimi kuralına uyulmayınca ortaya çıkan görüntü temsil edilmiştir. Göz küçük ve büyükharfı aynı anda algılamak stress hisseder.

3.4.9. Hareket Algısı

Hareket algısı çoğu canlı organizma için hayati önem taşır. Bu nedenle neredeyse hepsinin görsel sistemleri içinde hareket eden her şeyin yönlerini ve hızlarını kendi hareketleriyle karşılaştırmalı hesaplamak için tasarlanmış özel ekipmanlara sahiptir. İnsanların (ve diğer primatların) beyin sisteminde, hareketi görmeye adanmış bir “MT veya V5” alanı vardır (aslında, başka birkaç alan daha vardır). Bu alanlar, retinamıza çarpan karmaşık hareketlerden neyin, nasıl hareket ettiğini algılamamıza yardımcı olurken aynı zamanda gözlerimizin, başımızın ve vücudumuzun hareketlerini de onlarla birlikte koordineli şekilde dikkate algılamamıza yardımcı olur (Snowden vd., 2012: 199). Bir Karate ustasının rakibiyle müsabakasında kataları çok seri bir şekilde hataya düşmeden uygulaması buna örnek olarak verilebilir.

Hareket iki şekilde algılanabilir. İzleyici arka plana sabitlendiğinde hareketli nesne retina boyunca hareket eder. İzleyici hareket eden nesneyi izlerse hareket eden nesne retina üzerine sabit kalır ve arka plan retina boyunca ters yönde hareket eder. Her iki durum da bize sabit bir arka plan üzerinde hareketli bir nesne algısı verir (Snowden vd., 2012: 194).

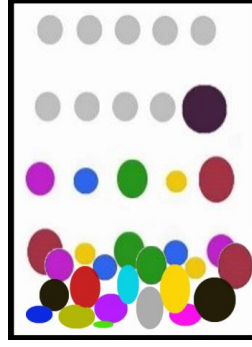


Resim 3.31. Pinna yanılsaması. Kafanızı ileri ve geri sallarsanız, halkaların döndüğünü göreceksiniz.

Burada (Resim 3.31) diyaframların merkezindeki noktaya bakışımızı sabitlersek ve başımızı ileri geri sallarsak halkaların hareket ettiğini görürüz. Eğer tek bir karede deneseydik bu illüzyon gerçekleşmezdi. Bu yüzden illüzyonu doğru yapmak için çok sayıda kare birleştirilir. Karelerin hafifce gölgeli ve eğik olduklarına dikkat edin - bu kısım illüzyonun oluşması için çok önemlidir (Snowden vd., 2012: 188). Hareket ve optik algısının sanata yansıması Op art sanatçılarının eserlerinde görülür.

3.4.10. Algıda Estetik Haz ve Tasarımda Monotonluk, Karmaşa ve Yorum Etkisi

Soyut bir yüzeyde hazzı sağlayan etkenler kompozisyonun tutarlılığı, barizliği ya da karmaşıklığıyla ilintili olabilir. Yurtsever, bu konuyu şöyle açıklar: “Bir roman ya da filmde geçen kişiler ve olaylar arası bağlantılar kurularak olacaklar hakkında tahmin yürütülebilir. Sonuç ilk baştan kolaylıkla kestirilecek olursa izleyiciler yeterli hazzı ve heyecanı duyamazlar. Ayrıca kişiler ve olaylar arası bağlantılar daha da karmaşılaşıyorsa izleyicinin anımsama ve yorum kabiliyeti üstüne çıkılması halinde kişi haz ve heyecan duyamaz” (Yurtsever. 1988: 92). Bu kuralı renk ve kompozisyon ile açıklarsak: Resim 3.32’deki ilk dizide aynı orandaki daireler eşit aralıklarla yan yana gelerek oluşturduğu kompozisyonda içeriğinin monoton oluşundan dolayı algılayanlara sıkıcı gelir ve haz vermez. İkinci dizilimde dairelerden birisi diğerlerine oranla daha büyük ve farklı bir renk kullanılarak oluşturulduğunda kompozisyonun kararlılığı bozulur. Dizi kompozisyonundaki kararlılığı bozan bu değişim diğerleriyle kaynaşmayınca baskın yapısıyla algıda diğer öğelerden ayrılıp hata gibi görülerek göze rahatsızlık verebilir.



Resim 3.32. Kompozisyon ve Estetik Haz.

Üçüncü dizide oran ve renkleri farklı daireler diğerlerine göre düzen ve uyum içinde yinelenirse ilk iki dizayndan daha değişik ve düzenli bir kompozisyon oluşturacaktır. Ayrıca alınan heyecan ve haz önceki ilk iki diziden alınan haz ve heyecandan çok fazla olacaktır. Eğer bu değişiklikler üç, dört ya da çok tekrarlarla oluşturulursa (4. dizi) algılanan elementlerin çeşitliliği de artarak, yorumlama, bütünlük ve hatırlama yetisini zorlayarak bu yetilerin üstüne çıkacaktır. Dolayısıyla kompozisyon heyecan ve haz vermeyen karışık bir gruba dönüşecektir (Yurtsever, 1988: 91-92). Buradan şu sonucu çıkarabiliriz: Eğer kompozisyon monoton ise zihin ilgisini kaybeder ama monoton bir kompozisyonda yenilik öğesi varsa zihin iştirak eder ve haz alır. Ayrıca monotonluk ve aşırı abartı ya da çok fazla öğeli karışıklık beyni rahatsız eder. Araştırmalar, klasik müzik kompozisyonlarının başarısının orta seviyeli melodik yapıya sahip kompozisyonlarda en yüksek olduğunu göstermiştir. Pes melodik özgünlük, tiz melodik özgünlüğe göre daha çok tercih edilmiş ve orta düzeyde orijinallığe sahip kompozisyonların en başarılı olduğunu kanıtlanmıştır (Melcher, 2011: 561).

Dolayısıyla bir kompozisyonun öğeleri monoton ve karmaşıklık arasındaki en münasip aralıkta estetik yerini alıp hatırlama ve yorum gücümüze uyan denge değerlerine sahip olmalıdır. Bu durum kompozisyon öğelerinden dinamizm, gerginlik ve hareket öğeleriyle karıştırmamalıdır. Karmaşık öğeler ve aşırılık algılama işlevini yorar ve algı kompozisyondaki elementleri koordineli özümseyemez. Fakat bazı istisnalar olabilir; Pollock'un boyayı damlatarak yaptığı A.S.Exp. çalışmaları gibi. Pollock'un çalışmaları dokusal olarak haz veren öğelere sahiptir. Çizgiler ve renkler bir arada dinamizm, gerilim ve hareketin tüm katmanlarını içerir fakat eseri tecrübe eden izleyicinin zihinsel algılama yetisinin eserle aynı katmanda olması gerekir ya da kendi bilinçdışı düşsel katmanında

haz veren atıflara sahip olmaları gerektiği düşünülebilir. Aksi takdirde eser alımlayıcıyla iletişim kuramaz.



Resim 3.33. Jackson Pollock, "Numara 1, 1948- detay", TÜYB ve Emaye Boya, 172.72 x 223.52 cm, 1948.

3.4.11. Görsel Süreçte Estetik Tavrı ve Yaşama Aktarım Felsefesi

Günümüzde estetik, sübjektif ağırlıklı olup nesneye dayalı bilimlikten psikoloji bilimine dönüşmektedir. Hâlbuki estetik, gözlemci ile nesne arasındaki ilişkiye dayanır. Bu ilişkide fiziksel yasaların yardımıyla açıklanan yapı ve oluşma süreci vardır. Eğer algılama estetik haz açısından ele  tirilemezse estetiğin bilim oluşu imkânsız ve gereksizdir (Yurtsever, 1988: 91-93).

  zleyicinin algılaması ve kişiliği aşağıdaki ögelerin gelişimiyle ilgilidir:

a) Yaşamla ilgili çıkarımlarına, doğa, toplum, insan, yaşam ve kendini nasıl yorumladığına

b) Yaşamında neyi değerlendirmeye tabii tuttuğuna

c) Kendi sanatsal üretkenliğini ne yönde ve nasıl dışa vurduğuna

d) Kendi iletişimindeki potansiyel gücüne

e) Kendi sanatsal gereksinimini, beğeni ve ilgisini, sanatta yer alan kültür seviyesini nasıl tecrübeye d  n  şt  rd    yle ilgilidir. Dolayısıyla bütün bu özellikler sanatın oluşturduğu eserlerin alımlanmasını etkilerken sanat yapıtları da alımlayıcıyı etkiler. Özlenen yapıt ve izleyicinin geçmiş deneyimleri, algılamaya etki eder ve algılamanın kimyasına yön verir. Bireyin sanat algısını kavraması, sanatın rolünü ve toplumsal işlevlerini anlamasını sağlar (Kagan, 1993: 467).

Bazı insanlar görsel sanatlara karşı doğal bir duyarlılık sergilerler fakat bu irsiyetle geçen bir yetenek değildir. Görsel sanatlara olan duyarlılığımızı geliştirmek için bakmak yerine görmeyi öğrenmeliyiz. Çoğu kimse sadece bakar ve görmez. Bir eserdeki estetiği görebilmek onu içselleştirerek ve gayretle öğrenilebilir. Örneğin, günlük hayatta kullanılan eşyalara detaycı bir yaklaşımla ve dikkatle bakılabilir. Zihin koordineli çalışmalıdır ki bu görmeyi gerçekten yapabilsin. Dolayısıyla birey bu görme biçimlerine kendini katmalı ve alıştırmalıdır (Lowry, 1961: 15). Üstünkörü görme şekli bize tecrübe katmaz. Kişisel tecrübelerimizi görme yetimizin artması için kullanabiliriz. Görmek ve görmeyi geliştirmek ise sanatçı eğitimiyle benzeşir. Sanatçılarda sürekli bir çalışma ve gözlem içerisindeyler. Bir üzüm salkımının fırça vuruşlarıyla ifadesi irsi değildir. Ressam sanat öğelerini tecrübeleriyle birleştirerek bu özümü boyar (Lowry, 1961: 17).

Sanat yapıtını algılamayı sanat eleştirmeni ve yazar Eroğlu şöyle ifade eder: “Her sanat eseri duyuvar yoluyla idrak edilir. Fakat sanat yapıtlarındaki iç sesleri kavramak duyuyüstü algılarla gerçekleşir. Alımlayıcı kendisine has düşünceler geliştiremiyorsa iç seslere ulaşamaz ve derin hislenemez. Sanat yapıtlarını alımlayabilme ve engin kavrayışlara ulaşma sağlıklı bir us ile sağlanır. Bu bağlamda eseri izleyenin ruhsal özvarlığı önem ihtiva eder. Örneğin, yüzeyi tamamen sarıya boyalı bir tuvale bakan bireylerin bu sarı resmi nasıl algıladıklarını göremeyiz. O halde duyum ruhsaldır ve duyuma ilk dâhil olan duyudur. Bazı duyumlardan kimisi hoş, kimisi hoş olmamakla birlikte verilen bu karar ruhsal yaşamımızın tepkileridir. Böylece duygularımız dışarıdan etkilenmenin yanında ikinci bir dünya olan iç dünyamız yani ruhsallıktan etkilenir. Üçüncü dünyayı da istenç oluşturur ve istenç vasıtasıyla bireyin iç dünyası dış dünyaya yönelir. Bu sebeple sanat istenci ya da sanat iradesi (kunstwollen) sanat yapıtlarını idrak etmede çok önemlidir. Ayrıca bireylerin algılamalarını göremeyiz bu yüzden onların ifadelerine güvenmek zorundayız” (Eroğlu, 2014: 54). Her ne kadar bireyin estetik algı ve yargılarını göremeyerek fikrini sorsak da verilecek cevabın doğruluğu yine de meçhul olacaktır. Alımlayan birey bazen zekâsının eleştirilme olasılığını bertaraf etmek için anlamadım ya da anlamakta zorlanıyorum diyemez. Bu da soyut bir eserle ilgili verilmiş bir estetik yargıdan sonra o yargının eksik, yanlış ya da çarpıtılabileceği olasılığıyla bizi karşı karşıya bırakır.

Estetik nesneye estetik tavır ile yönelir ve algılarımızla yaklaşırız. Estetik bir nesnenin olabilmesi için önce algılama gereklidir. Algı, bir bütünün kavranarak izleyicide

ifade ettiği şeydir. Estetik tavır ise yaşantıda estetik haz uyandırır ve estetik tavrıla bakılan nesne estetik haz duygusunu oluşturur. Bu tavır bir sanat eserinde de böyledir. Fakat bir doğada manzaraya baktığımızda hoşlanıyorsak bu görme duyumuzla ilintilidir (Güven, 1996: 53).

Bir sanat eserinden ne kadar hoşlandığımız, onu görme yeteneğimizin kanıtıdır. Görsel tecrübemiz arttıkça, sanatçının ortaya koyduğu görsel formdan aldığımız hazzın miktarı da o oranda artar. Bu haz sanatçının ifade ettiği düşüncenin içimizde oluşturduğu tepkisiyle karıştırılmamalıdır. Eserlerden alınan şeyler izleyicideki düşünce ve duyguları çağrıştırarak hoşla gidebilir. Buna benzer zihinsel uyarılmalar sanat eserine karşı verilen tepkide tabii bir paya sahiptir. Bununla birlikte, kişinin aldığı zevk ve reaksiyonlar görsel alışkanlıklar sebebiyle değil, daha önceki farklı alanlardaki edinilen kavram ve tecrübelerden dolayısıdır. Sanat yapıtından alınan kavram, düşünce ya da tecrübelerle uyum sağlarsa kişide oluşturduğu uyarımla birlikte haz duyulur. Çatışma halindeyse zevk duyulmaz. Yahut kavram oluşturur ya da eski kavramlardan birisinin değişimi için bu duyuma alışım gösteririz. Dolayısıyla konunun ne olduğu fark etmez (resim, opera ya da roman), tepki hep bu tarzdır (Lowry, 1961: 17). Bu bağlamda beğenme, hoşlanma, zevk alma veya bu gibi tepkilerde duysal haz ile estetik hazzı karıştırmamak gerekir. Ayrıca soyut resme karşı olan bir bireyin daha sonra sevmesi de olası bir durumdur.

Duysal haz ile estetik haz ya da estetik hoşlanma arasında bir bağ mevcuttur. Sıcak yaz gününde soğuk su içmek hoşumuza gider. Bunlar duysal hazlar kategorisindedir. Duysal olan hoşlanmalar belirli uyarıcılara bağlıdır ve uyarıcı olmayınca hoşlanma da olmaz. Hâlbuki estetik hazlar uyarıcı olmadan da sürmekte ve duyu temeline dayanmasına rağmen alanlarını aşarak kişiliğin bütünlüğüne de yönelmektedirler. Duysal hoşlanmalar anlık olup kişiliğe etki yapmaz. Estetik haz ise kişiliği değiştirip günlük yaşamdaki tutkulardan kurtararak ruhu arındırır. Algılama sonucu oluşan öznel beğeni ve tepkileri, nesneyle algı merkezi arası beliren fiziksel ilişkiyle alakalıdır. Bu yapılaşma onların biçim, estetik ve işlev birliği içinde bulunmalarını mecburi kılar (Güven, 1996: 53). Böylece nesnelerin sunduğu biçimlerin uyarılarına bir tepki veremeyen alımlayıcı soyut sanatın kendini ifade tarzına, biçimine ve de felsefesine kayıtsız kalabilir. İçsel tecrübeler sanat eserlerinin algılanmasını etkilerken sanat yapıtları da algılayan kişiyi etkiler. Moral bozukluğu olan bir kişinin neşeli ve coşkulu şarkılarla güne devam etmesi buna bir örnektir.

Sanatta görme, sanatçı tecrübesi ve estetik dehasının özü olan fikirleri ve onların kavradığı görsel biçimlerin kaymalarını görmedir. Aksi halde bu kaymalar görülmeyecek hatta algılarımızda hissedilmeyecektir. Sanatçılar görme tarzını keşfederken renk, çizgi gibi sanat elemanlarını görsel algılarımızın iradesine sunmuşlardır. Fikirlerini tercüme eden bu elemanlara duyarlı olan sanatçıların kurduğu görsel dilleri kavramak için izleyenlerin de bu elemanları tanınması gerekir (Lowry, 1961: 17). Dolayısıyla izleyicinin de sanatı algılama eğitimini alma ihtiyacı gündeme gelmektedir.

3.4.12. Sanatta Alımlama Felsefesi, Tinsellik ve Derin Hislenme

Tinsellik insanın algıladıklarını düşünerek kavramasını geliştirir. Bu kavrayışla düşünerek ruhsallığa, ruhsallığı kavrayışıyla da tinselliğe ulaşır. Bir eserin özünü kavrayan insan onun boyut ve bedenselliğini reddedip eserin tinsellikle ruhsallık arasındaki farklılığını kavrayarak idrak eder. Yapıtı doğru yargılama beyinle ilişkilendirilen tinin doğru değerlendirme yapmasıyla sanat yapıtı hakkında isabetli yargılara ulaşır. Hiçbir coşku ve duygu derin hislenmenin (yüce olanı anlamak) yüksekliğine erişemez (Eroğlu, 2014: 55-56).

Böylece duyum ruhuyla eserin tınları alımlanabilir. Aksi halde derin hislenme olmaz. Bir esere bakan iki kişinin alımlarken ki farkları düşünceleri, tinsel anlayış farklılıklarıdır. Tinsel dünyanın aracı sezgiler olup, sezgi tinselliği beraberinde getirip tin insanı olmak ise bir yapıtı anlamayı beraberinde getirecektir. Eserinde orijinal üretkenlik olması için sanatçısı da tin birliğine sahip olmalıdır. Derin hislenme anında sezgiler böyleyken, ruhsallık ise fiziksel ve tinsel dünyaya açılır. Sanat yapıtını tam anlamıyla anlamak için bir tür “tin insanı” olmak gerekir. Fakat bu insanın karşısındaki sanatında orijinallığe sahip olması için yaşam tinine ve sanatçısının tin birliğine sahip olması gerekir. Gerek nesnede, gerek özünde olan ruh, bedende tutsaktır. Fakat tin insanı, tinsel dünyada devinime yönelebilir (Eroğlu, 2014: 55-56). Buna paralel olarak eseri algılama basamakları estetik bağlamda çeşitli evreler yaşarken ulaşılabilecek en son safha tinselliğe ulaşmaktır.

“Bir fiziksel yapıya (insan ya da sanat yapıtı) derin hislenmeyle nüfuz edilecekse, bu önce fiziki yapıyı kavrayan yapıya, oradan ruh yapısına, sonra duyumları alan ruhsal boyuta, oradan ahlaksal ve bilinçsel ruhsallığa ve buradan tinsel benliğe, tekrar buradan yaşayan tinselliğe ve en nihayetinde de tinin insana dönüşmesiyle evrimi son bulur” (Eroğlu, 2014: 56). Yani kısaca, önce fiziki yapı kavranır. Sonra ruh, duyumsanan ruhsal

boyut, ahlaksal ve bilinçsel ruhsallık, tinsel benlik, yaşayan tinsellik ve en sonunda tin insana dönerek bu çevrimini tamamlar. Sanatın kreatif orijinallik boyutunun algılanabilmesi ve tinselliğe ulaşma da derin hislenmeden yani yüce olanı anlamaktan geçer.

3.4.13. Algı ve Psikanaliz

3.4.13.1. Psikanaliz ve Kişilik Teorisi

Psikanalizin temeli, histeri sinir krizlerini çözmek için yapılan hipnoz ve telkin tedavilerine dayanır. Başlangıçta hipnoz ile tedavi yöntemini benimseyen Freud, zamanla hipnozdan vazgeçerek hastalarını hiçbir baskı ve endişe duymadan, sosyal değerleri göz ardı ederek özgürce konuşmaya yönlendirdi. Bu yaklaşıma “serbest çağrışım” adı verildi. Hastaların içsel dünyalarına inerek kendilerini daha iyi tanımalarına ve nevrozları ile başa çıkmayı öğrenmelerini sağlayan tedavi yöntemine ise “psikanaliz” ismi verildi (Kılınç, 1919: 9-11).

3.4.13.2. Psikodinamik Kuram

Dinamik bakış açısı, Freud’un libidinal (cinsel içgüdü) ve agresif itici güçlerle ilgilenen içgüdü teorisini ifade eder. İnsanın dürtüler/içgüdüler doğası ve gelişimi, insanoğlunun gelişiminde daima mevcut olan iki değişkendir. Bir içgüdünün dört özelliği vardır: a- kaynak, b- amaç, c- nesne ve d- itici güç. Kaynak, açlık veya cinsel gerginlik gibi bedensel bir durumdur. Amaç gerilimi serbest bırakmak ve zevk almaktır. Güdü odaklı gayeler içerir, örneğin: yiyecek için buzdolabına gitmek, yutmak ve çiğnemek gibi şeylerin sağlanması için gerekli tüm aktiviteler. Bir içgüdü dürtüsünün gücü; onun altta yatan bedensel durumunun kuvveti veya yoğunluğu ile belirlenen gücüdür. Örneğin: açlık, cinsel gerginlik, agresif istek gibi (Strean, 1994: 21).

Birey ilişkilerinin bilinç dışındaki dünyası da dinamik psikiyatriyi ilgilendirir. Bu bilinç dışında, bireyin çevresini yorumladığı ve imgelerden oluşturduğu bir dünya mevcuttur. Yorumlanan bu dünyada bireyin sosyal çevre ilişkilerinde karşılaştığı güçlükler de yer alır. Bilinç dünyası karmaşıklığına karşın bilinçdışı dünyamız onu denetleyen konumundadır yani seçimlerimiz bilinçdışı güçler tarafından etkilenir. Dolayısıyla alınan kararları farkında olmadan veririz. Bilinçdışı güçlerin belirleyici etkisi, davranışların ve ruhsal bozukluk belirtilerinin tümü için geçerli değildir. Üstelik, bilinçdışının etkili gücüne rağmen, bireyin seçim hakkı vardır (Geçtan, 1997: 51).

Birey, çocukluk ve bebeklik dönemlerini öznel algısı ile yaşantısını deneyimlemekte olup sonuçlarına karşı yetişkinler gibi kendini savunamaz. Böylece Psikodinamik kuram

taraftarları bu dönemin yetişkinlik evresinde büyük etkisi olduğunu savunurlar. Geçmiş hayat tecrübelerinin ilerideki hayata yön vermesi durumunun dinamik psikiyatri uygulamalarıyla önlenmesi mümkündür. Böylece birey yeni değişimlere hayatında uyum sağlayarak anormal davranışları terk edebilir ve önceki şartlanmalarından kurtulabilir (Kılınç, 1919: 11). Sonuç olarak soyut bir resim yüzeyine tepki veren alımlayıcı estetik yargılarında bilinç dışının etkisinde kalarak yorumlarda yapılabilir.

3.4.13.3. Bilinçdışı ve Topografik Bakış Açısı

Topografik Bakış Açısı, perspektif bilinçli bilinç öncesi ve bilinçsiz zihin hallerini ifade eder. Bilinç, zihinsel yaşamımızın her zaman tam olarak farkında olduğumuz kısmıdır. Örneğin, cinsel heyecan hissettiğimizi bildiğimiz zaman. Bilinç öncesi, bilince oldukça kolay getirilebilecek düşünce ve duyguları ifade eder; bazı dışsal uyarımlarla cinsel heyecan hissedebildiğimiz gibi. Bilinçdışı, farkında olmadığımız ancak davranışımızı çok etkileyen düşünce, duygu ve arzuları ifade eder. Bilinçdışı, bastırılmış cinsel ve saldırgan dürtülerin, savunmanın, süperegö zorunluluklarının, hatıraların ve duyguların deposudur. Sadece bilinçdışı istekler, savunmalar veya süperegö emirleri rüyalar, fanteziler veya nevrotik semptomlarda boşaltılarak bilinçdışı bilinen olarak ortaya çıkar. Aksi halde bilinçdışı sessizce ve tamamen farkındalığın ötesinde hareket eder (Strean, 1994: 16-17). Bu durumda bilinçdışını bir kütüphaneye benzetebiliriz. Topoğrafî, bu bağlamda kişiliği kapsayan alanların (bilinç, bilinçöncesi, bilinçüstü) düzenlenmesi olarak yorumlanabilir.



Resim 3.34. Bilinçdışı.

Topoğrafik kişilik kuramı üç bölüme ayrılır; a-bilinç öncesi, b-bilinç c-bilinçdışı kavramlarıdır. Beyinde oluşan zihinsel aktiviteleri yükselti eğrileri olarak yapılandırılıp Topografik Kişiliğe bakış açısı kuramı'nı buzdağına benzeterek ilişkilendirilmiştir. “Bilinç” deyimini ile nitelendirdiğimiz düşünceler ve algılar, buzdağının görünen ama küçük bir kısmını oluştururken; bilinç dışı bölge, çok daha büyük bir yer tutmaktadır (Kılınç, 2019: 11).

3.4.13.4. Genetik Bakış

Her bireyin tarihsel geçmişi, mevcut davranışına katılır ve onu şekillendirir. Psikanalitik teori, tüm bireylerin şimdiki zamanlı yaşamını geçmişinden etkilenerken deneyimlediklerini varsayar (Strean, 1994: 18). Bu bağlamda soyut bir resme bakılınca da geçmiş deneyimler aysberginin resim yüzeyine çıkması muhtemeldir.

Psikanaliz ve bilinçaltının, sanatçı ve sanat eserine etkisini Kılınç şöyle ifade eder: Sanat eseri, psikanaliz bağlamda geçmiş yaşam deneyimlerinin, düşsel algının ve bilinçaltı sisteminin gün yüzüne çıkmış şekli olarak nitelendirmek mümkündür. Dış dünya gerçekliğini iç gerçekliğiyle kaynaştıran sanatçı, sanat eserine yansıttığı zaman sanatta özgünlüğü yakalayabilir. Bu yansıtmada kendi bilinçaltının etkisine dâhil olarak, zihinsel algı ve tasarımlarını eserinde kattığı imgelerle alımlamaya sunar. Bilinçaltının sanat eserlerinde bariz bir şekilde belirmesi psikanaliz tedavide bir araç olarak kullanılmıştır. Bu metod aynı zamanda resim sanatında da kullanılmış analiz yöntemlerindendir (Kılınç, 2019: 139).

Sanat eserinin oluşum evresinde; bilinçaltının ehemmiyeti, onun düşsel algısı ve düş nesnesi tatbik edildiği esere doğrudan yansımaktadır. Dolayısıyla düş nesnesi ve dış dünya nesnesi arasındaki farklılıklar yaşanmış tecrübelerin ve bastırılan duyguların görsel algıya sunulan hali olup meydana gelen imge oluşumu, doğa gerçekliği ile sanatçısının içsel gerçeği arasındaki çatışmaların ürünüdür (Kılınç, 2019: 139). Bu cihette alımlayıcı görsel/zihinsel algılama yaparken verdiği tepkilerin kaynağını nöroestetik yasaların potansiyel etkisi ve bilinçaltı düşsel algısının çatışmasının sonuçlarını soyut bir resime ekler ya da yargılar. Bu çatışmaları tuvaline aktaran ve bilinçaltının düşsel algılarını resmeden sanatçılardan akla ilk gelen ve Sürrealist sanatçı olarak kabul edilen Joan Mirodur. “Sürrealistler Dada'nın bazı yönlerinden ve rüyaların bilinçdışını anlamamıza ve bastırılmış anıların, isteklerin serbest kalmalarına yardımcı olacağına inanan

Avusturyalı psikanalist Sigmund Freud'un düşüncelerinden faydalandılar. Sürrealist sanatçılar erotizm, istek ve korku gibi rahatsız eden konuları işliyordu" (Dempsey, 2019: 33). Sürrealist sanatçı "Joan Miro düzgün astarlanmamış yüzeylere boyaları sıçratıp dökerek yayıyor üzerine ön çalışmaları yapılmış şekil ve çizgileri koyuyordu. En temel kullandığı teknik sürrealist ressamların kullandığı serbest çalışma dediği "saf psikik otomatizm" tekniğiydi Yarabılınç içinde yaptığı resimlerde bilinçdışı zihnin oluşturduğu güce ulaşmak için otomatizmi kullandı (Bknz: Sürrealizm) (Hodge, 2016: 63).

3.5. Deney, Araştırmalar ve Disiplinlerarası Yaklaşımlar

3.5.1. Soyut Sanata İzleyicinin Verdiği Tepkiler Üzerine Yapılan Araştırmalar

Sanatın başlangıcı ile insanlar sanat eserleri oluşturup bu eserleri estetik algıyla beğendiler. Sanat eserleri öncelikle "gerçekliği" anlama ve etkileşmek için geliştirilen, nöronsal (sinir hücresel) mekanizmasıyla ve anatomik yollarla algılanır ve hissedilir. Bu mekanizmalar, çevremizdeki dünyadan alınan duyuşal bilgileri analiz etmemiz, edinmemiz ve dolayısıyla da sürekli değişen bir çevreye başarılı bir şekilde adaptif¹³ davranmamız için gelişir (Cutsuridis ve Hussain, 2011: 601–636).

3.5.2. Soyut Dil ve Alımlayıcı

Resim sanatı tarihi görme veya televizyon tarihinden farklı bir şey değildir. Teknik yalnızca bu görme yöntemi değişince değişir. Vizyon ise oluşan bu değişikliklere paralel şekilde değişmektedir. Dolayısıyla göz, görme tarzını insanoğlunun dünyaya karşı tavır, tutumuna uygun olarak değiştirmekte ve insan ise dünyayı ona karşı takındığı tutumuna göre görmektedir. Bu yüzden resmin bütün tarihi, bir bakıma felsefenin, özellikle de yazılı olmayan felsefenin tarihidir (Bahr, 1925: 37). O halde resim tarihi, aynı zamanda bir görsel algılama tarihidir denebilir. Bu çerçevede büyük ressamlar görsel algılamanın nasıl işlediğini en iyi kavrayan ve bu algılamanın çıktılarını ya da çevirilerini en iyi şekilde sunan, izleyiciler ise en iyi alımlayanlar olarak gösterilebilir.

Bu bağlamda sanattan ziyade daha çok zihinsel algılama sürecinin soyut sanata karşı tepkisi üzerinde durularak izleyicinin soyut sanata karşı verdiği tepkisi deney ve araştırmalarla ortaya konulacaktır. Ramachandran (2016, 258) der ki "Hem sanat hem de

¹³ **Adaptive:** "Adaptif, değişimle ilgili. Farklı durumlarla başa çıkmak için gerektiğinde değişebilirlik" (Hornby, 2015:16).

estetik, beynin güzelliğe karşılık vermesini gerektirir ve aralarında muhteşem bir örtüşme vardır.” Bu örtüşme ile soyut sanat beyine görsel estetik hazlar sunar. Bu yorumlara Çelikkan şunları ilave eder:

Soyut sanat özü gereği tinselliğe yönelir. Bu yönelimin doğal sonucunda ise kendini taklitten, olağan nesne görünümlerinden ve duyusallığın aldatıcı biçimlerinden sakınan bir ontolojik görünüm sergiler. İçsel bir görünmenin kendini dışarıya açması ile ifadenin sakınımsızlığının doğrudan bir bileşimini içeren bu yeni görme tüm rastlantısallıklardan arındırılmış bir iç gözün adeta evreni temasıdır. (Çelikkan, 2018, 49)

Matisse, Picasso, Cezanne, Kandisky, Malevich, Mondrian, Tàpies gibi sanatçılar Çelikkan’ın bahsettiği bu evrendeki nesnelerden bağımsız olarak kendi üslupları ile ister yarı-soyut¹⁴ (semi-abstract) ister soyutlama ya da soyut sanat olsun eserlerini izleyenlerin alımlamasına sunarak iletişim kurabilecekleri bir dil oluşturmuşlardır.

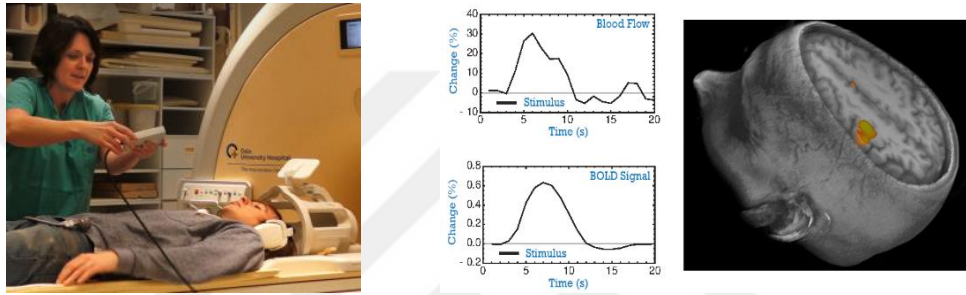
Soyut sanat temsili sanatın tüm sistemini (elemanlarını) kullanır ve bu görsel algılamada soyut sanatı eşsiz bir konuma yerleştirir. Bu sebepten neden soyut sanata ilgi duyduğumuzu anlamak merak uyandırır. Müzelerin açtığı sergilerdeki soyut resimlerin büyük başarılarına Jackson Pollock’un çalışmaları örnek olarak verilebilir (Resim 3.33. Pollock, "Numara 1", 1948). Bu da oldukça yeni bir insan icadı olan soyut sanatın, izleyicinin beynine çekici bir şeyler sunduğu anlamına gelmektedir (Aviv, 2014: 1). Bu bağlamda Aviv ‘in sunduğu tez tam anlamıyla nörolojideki bazı gerçeklerle tam örtüşmüyor denebilir. Dolayısıyla soyut sanata hissedilen bu çekiciliği ya da onun getirdiği iticiliği ve nedenlerine ayrıntılı açıklamalar getirme ihtiyacı doğuyor. Soyut sanat, zihnimizin ihtiyacı olan ve zihnimize çekici gelen manevi bir itiş veya coşku veren bir dil olarak düşünülebilir. Seyredilen realist bir manzaradan nasıl haz alınıyorsa gramerini kavramak kaydıyla da soyut bir resimden o derece haz alınabilir. Tabi ki bireyin beyin işleyiş yapısı ya da tarzı soyut ontolojik yapıya uygun olmazsa bu yapı farklılığı bireyi temsili resme doğru meylettirir (Bknz: 3.6.3. Araştırma - Deney 4).

¹⁴ **Semi-abstract (yarı-soyut):** Formun stilize edilmiş olmasına rağmen kolayca tanınabilir bir konuya sahip olması <https://www.merriam-webster.com/dictionary/semiabstract> (9.2.2020).

3.6. Soyut Sanatın Sinirsel Yapı ve Davranışla İlişkileri

3.6.1. Araştırma (Deney 1)

Soyut sanatın izleyicinin algısına sunduğu şeyler nelerdir? Bir fMRI¹⁵ görüntüleme çalışmasında (Resim 3.35) farklı resim kategorilerinin (manzara, portre ve natürmort) özel beyin bölgelerinde (görsel korteks’ de) lokalize ve kategorisel hareketlilik uyandırdığı gözlenmiştir. Buna karşılık, soyut sanatın özel lokalize beyin bölgesini harekete geçirmediği ve sıfır aktivite olduğu gözlemlenmiştir (Kawabata ve Zeki 2004’den aktaran Aviv, 2014: 1).



Resim 3.35. Temsili bir fMRI görüntüleme cihazı ve beyin aktivitesi değişimi.

3.6.2. Araştırma (Deney 2-3)

Soyut sanatın idrak edilmesi için spesifik sinirsel beyin aktivitesi olmalıdır. Ayrıca soyut sanat nesneler içermediğinden, çizgiler, lekeler, renkler, üçgenler vb. basit formlar ve temel görsel öğelerden oluşur. Bu temel unsurlara karşılık gelen aktivitenin diğer beyin aktivite kategorilerinde de görülmesi beklenilebilir. Bu durumda, soyut sanatla ilgili eşsiz bir beyin aktivitesi beklememeliyiz. Başka bir deyişle, soyut sanatta gördüğümüz şeyin herhangi bir başka sanat kategorisine ait olmadığını fark ederek görürüz. Yani soyut sanatı dışlayarak tanırız (Kawabata ve Zeki vd., 2004’den aktaran Aviv, 2014: 1). Bu dışlama sebebi; eser yüzeyindeki biçim, renk, zemin ya da genel anlamda soyut dilin kavranmaması sebebiyle olabilir. Nitekim bu konuyla ilgili Marx der ki: “Bir insanın sanattan haz alabilmesi için, sanatsal kültüre sahip olması gerekir.” Sanatsal eğitim sahibi olmak çeşitli tarz ve üslup sistemlerine vakıf olmaktır (Kagan, 1993: 463).

¹⁵ **fMRI:** İnsan düşünme, algılama ve eylem işlevlerini yaparken beyinde bazı bölgelerin enerji tüketimi artar. Enerji gereksinimini karşılamak için gönderilen kan dolaşımı izlenebilir. Manyetik görüntüleme teknolojisi (fMRI) ile bu bölgelerdeki hareketlilik gözlemlenebilir. (Talat, 2019: 77).

İzleyenlerden elde edilen verilere göre, gerçekçi sanat eserleri daha ilginç olarak sınıflandırılmış, daha iyi anlaşılmış ve daha fazla iştirak almıştır. Gerçekçi ve soyut resimlere cevap olarak beyin aktivitesi karşılaştırıldığında, ağırlıklı olarak beyin bölgelerinde gerçekçi sanat eserleri için önemli ölçüde daha yüksek uyarılma olduğu ortaya konulmuştur. Gerçekçi sanata cevap olarak artan beyin aktivitesi, çoğunlukla nesne tanıma, hafıza ve faaliyete geçme, iştirak sistemleri süreciyle ilgili olmuştur (Aviv, 2014: 2). Bununla birlikte gerçekçi sanata cevaben verilen yüksek uyarılma ve beyin aktivitesi bu sanatın icrasındaki zorluğun izleyiciler tarafından bilinmesi ve tuvale aktarılan gerçekliğe olan bu bağlamdaki hayranlık zirve kaymasını oluşturduğu düşünülmektedir. Şu halde normal bir bireyin realist resimleri yapmakta zorlandığı ve bunun yağlıboya gibi zor bir teknikle tuval yüzeyine inanılmaz derecede realist çalışılmış olmasının o kişide hayranlık ve haz oluşturduğunu öne sürmenin pek yanlış olmadığı düşünülebilir. Fakat bunun yanı sıra haz başarı yakalanınca oluşur. Dolayısıyla kolları güçlü ayağı koordineli çalışmayan ya da sağlam bir ayağa sahip olmayan biri ne kadar bilgi edinirse edinsin taekwondo sporunda verimli olamayabilir. O halde bu kişinin voleybolu tercihi daha mantıklıdır. Eğitim ile beynin bilgi kısmı değişebilir ama bu bilgi zevk alma kısmını değiştirmez. Zevk alma o bireyin voleybolu başarmasıyla edinilen hazdır. Bu bağlamda soyut sanatın alan bilgisini öğrenen bir kimse de edindiği bilgi eğer soyut beyin yapısı taşııyorsa o bireye soyut sanattan zevk aldırılmayabilir. Gredley bu bakış açısını şu şekilde genişletir. Bireyin temsili veya soyut sanatı tercihi onun kişilik ve düşünce tarzındaki farklılıklarından kaynaklanır. Yenilik, belirsizlik ve uyuşmazlıktan hoşlanan, özellikle sansasyon arayan ve açık fikirli, soyut ve rastgele düşünen kişilerce soyut resim temsili resme tercih edilir (Bknz: 3.8.3. Zirve Kayması Yasası) (Gridley, 2013: 463-481).

İnsan kendisiyle dünya arasında bir ayırım yapma aşamasına geldiğinde yani dış dünyayı iç dünyadan ayırabildiğinde, dünyadan kendisine yönelir. Diğer seçenek olarak da kendinden dünyaya yönelecek ya da son alternatifi olan her ikisi arasında sınırda kalacaktır. İnsan görünüm olgusuna karşı bu üç tutuma yönelir (Bahr. 1925: 40). Bu sebeple izleyiciler bu deneylerde tercihini üsluplaşmada dış dünyadan yani realist sanattan yana kullanmışlardır. Yapılacak bu tercihler Goethe'nin şu sözünü çağrıştırmaktadır; “Duyular aldatmaz, zihin aldatır”. İzlenimcilik açısından insan ile dünya sentezinde duyular izlenimleri ön plandadır ve sanatsal görme içsel bir karara bağlıdır

(Eroğlu, 2014:46). Özkan'ın sunduğu izlenimcilik örneği soyut anlamda ele alınırsa bu içe dönüm kaçınılmaz olacaktır. Bu bağlamda içsel karar ya da beynin yapısı (tercihi) soyut ya da temsili sanat arası tercihte karar merkezi durumundadır.

3.6.3. Araştırma (Deney 4)

Vartanian ve Goel tarafından yapılan çalışmalarda genel olarak gerçekçi resimlerin soyut resimlere tercih edildiğini saptadılar. Edinilen sonuçlara göre; soyut sanatın izleyenler tarafından daha az tercih edilmesinden dolayı, daha az haz, daha az duygusal değer, daha az dikkatin verildiği ve bunun sonucunda beyin aktivitelerinde azalmaya neden olduğu anlaşılmıştır (Vartanian ve Goel 2004'den aktaran Aviv, 2014: 2).

Soyut sanatın daha az tercih sebebinin beynin bir tercihi olarak algılanabilirliğini biraz daha açarsak: Birey soyut resmin sunduğu haz unsurlarını kavraması için eğitilmiş olsa da beynin bu haz veren öğelerden rahatsız olması ihtimalide mümkündür. Bunun sebebi beynin çalışma tarzının soyut resmin sunduklarını reddeden yapısıdır denebilir. Böylece soyutun sevilip sevilme olasılığı bireylerin beyin yapısıyla ilgisi olduğu gerçekçi bir yaklaşımdır (Bknz: 3.8.3. Zirve Kayması Yasası). Yani beynin çalışma tarzı ve beynin tercihi soyuta göre şekillenmiş olmayabilir. Tıpkı klasik müzik seven bir grup ile tek sesli müzik seven diğer grup bireylerinin farklı beyin yapıları o sanatın sevilme kaderini belirleyebildiği gibi. Bu da her rengin her insanda farklı haz seviyelerine sebebiyet verdiği gibi her bireydeki beynin çalışma tarzı da bu sonucu etkileyeceği düşünülebilir (Bknz: Renk Efektleri).

Bu sonuçların sebebini Kandisky başka bir açıdan şöyle ifade eder: “Günümüz izleyicilerinin bir eserde aradığı, geleneksel tarzda doğanın taklidi ya da duyguların temsili formlar içinde ifadesidir. İç güzelliğe alışılmadığından iç güzellik çirkin algılanır; bunun sebebi insanların dış güzelliğini tercihi ve içsel güzellik hakkında bir şey bilmemesidir. İzleyici kitlesi, yüksek ideallere yönelmiş ve amaçsız gördükleri sanata yanaşmayan sanatçılara sırtını dönerler. Aşağılanan ve anlaşılmayan sanatçılar geleceğin kapalı yollarını bize açarlar” (Kandinsky, 2010: 22-36). Ayrıca sanatla ruh arasındaki bağ zehirlenirse, sanatçı ve izleyici birbirinden uzaklaşır ve birbirine sırtını döner (Kandinsky, 2010: 83). Fakat Kandinsky sanatın geleceği için aynı zamanda umutludur. Bunu şu sözlerle ifade eder: “Dün maddi ideallerce örtülen, küçümsenen soyut sanat günbegün

sanata katılıyor. Bu yavaş ilerleyiş normal çünkü soyut sanat, organik formlara rağbet azaldıkça ön plana çıkacaktır” (Kandinsky, 2010: 57).

Diğer bir bakış açısı da Moissei Kagan’dan gelir: “Kişi, bilmediği dilin yanıtından haz alamaz. Lenin biçimci (soyut) olan yapıtlara olan hislerini şöyle ifade eder: “Anlamıyorum onları. Hoşlanmıyorum”. Sanat eserini estetik olarak değerlendirmenin bir başka şartı ise içeriğini kavramaktır; içeriği algılanmayan bir eserin biçiminin örgütlenmiş olan iç yarası algılanmaz. Bizi içeriğe götüren yol, biçimin algılanışından geçer. Eş deyişle içeriğin anlaşılması, değer ve bilgi yüklü bakış açısından geçerek, bilincin sanat eserine işleyişiyle mümkündür” (Kagan, 1993: 460-461). Araştırmadaki uygulamalı soyut çalışmaları değerlendirecek alımlayıcıya biçim ve renklerle algılaması için kompozisyonlar sunulmuştur. Bu tasarımlarda alımlama sorunlarını aşmak için haz almalarını sağlayacak bir dizi ultra-normal uyarıcı önlemler alınmış ve farklı düzenlemelere gidilmiş fakat bu önlemler bir dereceye kadar sonuç verebilir. Soyut bir eseri izleyen bireylerde verilmek isteneni fark edecek bir bakışı yakalamak için Temel Sanat Eğitimi’ne sahip olması gerekmektedir. Aynı zamanda eser sahibi izleyiciye doğru alımlamaları verebilecek temel sanat eğitimini sağlam içselleştirmiş bir sanatçı olmalıdır.

Çelikkan (2018, 11) soyut sanatın izleyenlerce anlaşılama sebebini şöyle izah eder: “Sanatta soyut ve soyut sanatı çalışmanın en zor yönü; onun şaşırtıcı ve kaotik görünümünün özellikle dünyanın temsili ile ilişkisiz görünmesi nedeniyle, üzerine değerlendirme yapmanın, anlamının, kavramanın ve yargıda bulunmanın zorluklarıyla karşılaşılmasından ötürüdür.” Dolayısıyla soyut sanatı kavramadaki ve algılamadaki zorluk bu sanatı izleyenlerin doğal olarak tercihlerini temsili sanata doğru kaydırıyor denebilir.

Ayrıca algılama, yalnızca retinadaki (ağ tabaka)¹⁶ verilerden değil, aynı zamanda geçmiş deneyimlerden de oluşur. Böylece algı, hatırlanan ve görülenin birleşimiyle oluşur (Gegenfurtner. 2005: 129). Soyut yüzeydeki biçim ya da formların izleyicinin geçmiş tecrübelerindeki aramalarla eşleşmemesi ve dünyadan ilişkisi kopuk algılamalar yapması zihnin algılamasını zorlayabilir. Bunun yanında yine aynı izleyicinin gördükleriyle

¹⁶ **Ağ tabaka (retina):** gözün arkasındaki ışığı alan ve gözün beyne gördüklerinin resimlerini elektrik sinyalleriyle gönderen alan. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/retina> (10.2.2020).

hafızasındaki data eşleşmezse esere ilgisini kaybederek dikkatini başka yöne çevirip uzaklaşabilir.

3.6.4. Araştırma (Deney 5)

Sanat eserlerini incelerken iki farklı tavır alınır: Resimsel içerik ve sanatsal üslubun algılanmasıdır (Cupchik vd., 1992'den aktaran Aviv, 2014: 2). Bir potansiyel (ERP)¹⁷ resim algı araştırmasında (Resim 3.36) önce içerik algılanıp sanatsal üslup analiz algılamasının daha sonra başladığını ve üslup analizinin içeriğin işlenmesinden daha yavaş geliştiğini tespit etti (sırasıyla 50 ms ve 10 ms hız ile)¹⁸. Yapıtın analizindeki bu zaman farkı, içeriğin sınıflandırılmasının, insanlar tarafından günlük hayatta nesne sınıflandırma ve tanımanın bir parçası olarak aşırı derecede öğrenilmiş olmasından hızlı olduğu gerçeğine bağlanılır. Hâlbuki stil analizi çoğu zaman neredeyse hiç yaşanmamış görsel bir işlemdir (Augustin vd., 2008'den aktaran Aviv, 2014: 2). Bu bilgilerden hareketle meslek içerisinde olan ya da sanat eğitiminden geçen bir izleyici kitlesinde soyut bir resmin içerik ve üslupsal algılama süresinin aynı anda yapılması muhtemeldir. Deney 6'daki Leder ve arkadaşlarının bu konuyu açıklayan araştırma sonuçları ilginçtir.



Resim 3.36. Bir (ERP) araştırması.

3.6.5. Araştırma (Deney 6)

Leder ve arkadaşları sanatsal üsluba ait bilgilerin, yüksek seviye işlem gerektiren soyut bir olgu olarak algılanabileceğini ileri sürdü. Ayrıca belirli üslup bilgisi ve sanatsal deneyimin soyut sanat algısını kolaylaştırıp etkileyeceği fikrini desteklediler. Eğer durum

¹⁷ **ERP:** belirli bir duyuşsal, bilişsel veya motor olayının doğrudan sonucu olan ölçülen beyin tepkisidir <http://www.psikolojisozlugu.com/electroencephalography-elektroansefalografi> (11.05.2009).

¹⁸ Ms: Milisaniye saniyenin binde biridir. Okunuşu; (miz) <https://en.wikipedia.org/wiki/Millisecond> (15.1.2020).

gerçekten buysa, bizi en çok çalışma tarzına ve neredeyse yok olan önemli içeriğine (nesnesiz olduğundan) maruz bırakan soyut sanat, çoğunlukla beynin tarz analiz yolları üzerinden işlenir. Çoğu insanın daha az bildiği ve daha az kullandığı bu yollar, soyut sanatta bize yabancı olduğumuz durumları tanıtır (Leder vd. 2004: 12; Leder vd. 2004'den aktaran Aviv, 2014: 1). Böylece uzmanlar yüksek seviye işlem gerektiren soyut sanatın, üslup bilgisi ve sanatsal deneyimle algılanabilirliğinde hem fikirdirler. Öyleyse, bizi bir eserin tarzına ve içeriğine (belirli nesneler betimlenmediği için) maruz bırakmayan soyut sanat, çoğunlukla beynin üslup analizi yolları aracılığıyla incelenir ki bu yollar çoğu insanın daha az bildiği ve daha az kullandığı yollardır. Başka bir deyişle, soyut sanat bize bilinmeyen ya da daha az bilinen tecrübeleri tanıtır (Aviv, 2014: 1). Tam da bu noktada Kagan'ın bu konudaki eserin yeniden inşası temeline dayanan sanat estetiği görüşünü paylaşmamız yararlı olacaktır.

Sanat algısı, sezgisel ve anlık olup biçimden içeriğe yönelerek gizlerini açar, sonra da tekrar biçime doğru gider ve gelir. Böylece eseri algılayanın hayalinde özetler ve ortak oluşum gerçekleşir. Sanat algısı, ne dili anlamak ne yaşamın imgesel modelini yaşamak ne de bireysel yorumlamak olup aslında yorum ve biçimleri algılayanın hayalinde yeniden oluşturmaktır. Bu sırada izleyici bilincinde bu oluşumu yineleyerek eserin yönetmeni, resimlendiricisi, onaranı olur (Kagan, 1993: 459). Eğer soyutta verilen gizil yüzey bu açıdan ele alınırsa, Kağan yüzeyin izleyen tarafından tekrar açılması taraftarıdır. Böyle bir irdelemeyi yapan izleyicinin ortaya çıkaracağı ihtimallerde elbette sonsuz sayıda olacaktır. Dolayısıyla renklerin şiddeti, çizgilerin ruhsallığı, kompozisyonun dinamizmi, durgunluğu izleyenin ruhsallığıyla, tinselliğiyle çok yakından ilgili olacaktır. Eserin izleyiciye kendini açılması ve izleyicinin eserle aynı düzeyde oluşu oluşan dilin organik işlevini sağlar. Aynı resim farklı bireylerde farklı alımlamalara neden olur ve farklı yorumlamalara yol açar. Bu oluşumda deneyim ve eğitimin önemini de unutmamak gerekir. Ayrıca alınan eğitim ve deneyimler doğuştan süregelen genetik mirasın alt yapıya zihinsel becerilerinde eklenmesini sağlar. “Küçük yaşlarda bir müzik aleti çalan çocuklar müziğe ne kadar erken başlarsa beyin bağlantıları ve beyin gelişmesi o kadar ileri derecede olur” (Çiftçi, 2019: 68). O halde sanatın belli üsluplarına ilginin erken bir zamana alınması ileriki dönemlerdeki algılamayı, anlamayı ve hatta icrasını da geliştirmektedir. Bu bağlamda sanat eğitimi her halükarda sanatı icra eden ve izleyen için sanatın anlaşılması açısından önemli bir etkidir.

Çelikhan'ın (2018, 44) soyut sanatın tinselliğiyle ilgili şu sözleri de konuyu bütünleştirme açısından önemlidir: “Soyut sanat izleyiciyi madde ötesi ve sınırsız bir algılamaya davet etmektedir. Sanatçının içsel yaşamını izleyiciye duyurarak onu kendi öz doğasını görmeye davet etmektedir.” Diğer bir deyişle soyut sanatçı zihninin ulaşabileceği en uç noktalara erişerek metafizik olan, hiç yapılmamış, denenmemiş tecrübeleri deneyerek onları izleyicilere görsel bir bütünlük içinde sunar. Ayrıca soyut sanat, izleyicilerin bu dünya ötesi olguları tuval yüzeyinde algılamasına da imkân sağlar.

3.6.6. Araştırma (Deney 7)

Soyut sanata bakarken geliştirilebilecek diğer bir özellik, resimsel yüzeyde somut ve tanımlanabilir nesneler olmadığından gözlem yüzeyinin ne kadar evrensel olduğudur. Bu tür nesnelerin eksikliği daha standart evrensel bir bakış sağlar. Örneğin; Jackson Pollock'un resimlerine bakan izleyicilerin göz takibi araştırıldı ve izleyicilerin gözlerinin tüm tuvalin yüzeyini standart olarak tarama eğiliminde olduğu gözlemlendi. Bu bulgu, şimdiye kadar klasik temsili resmin göz takibi test çalışmalarının aksine, göz resimdeki en belirgin özellikleri incelemeye eğilimlidir (örneğin, göz, burun, ağaçlar, imza vb.) ve göz resim yüzeyinin geri kalanının neredeyse tamamını ihmal eder (Taylor vd. 2007'den aktaran Aviv, 2014: 3; Locher vd., 2007'den aktaran Aviv, 2014: 3).

3.6.7. Araştırma (Deney 8-9)

Diğer bir araştırma olan Taylor'un çalışması (Resim 3.37-38) soyut sanatı analiz ederken görsel algı sisteminin, odak ve yakınsak bakışla (belli bir bölgeye bağlı alanla) daha az ilgilenip, aksine homojen (tüm yüzeyi kapsayan) bir bakışla ilgilendiği görüşünü destekler. (Taylor vd., 2011'den aktaran Aviv, 2014: 3). Bir başka araştırma, temsili resimlerde gözlerin figüratif ayrıntılara soyut resimlerden daha uzun süre sabitlendiğini buldu. Bu hem uzmanlar hem de meslekten olmayanlar için geçerlidir (Pihko vd., 2002'den aktaran Aviv, 2014: 3).

Görsel algının soyut sanata odaklanması yüzey genelindedir. Bu oluşurken iç ve dış etmenler dikkatte yoğunlaşma ve dikkat kaymasına sebep olurlar. Dikkat sıklıkla bir konudan diğerlerine atlayarak dikkatte kayma olayını gerçekleştirir. İzlenen bir konferansta dikkatimiz konuşmacının sesine, bazen söylediklerine, el ve yüz hareketlerine, elbise kıvrımına, sözlerin bizdeki uyandırdığı anılara, hatta bazen kendi iç

dünyamıza yoğunlaşır. Sürekli dikkat ise, aynı konu sınırları içinde dikkatin bir noktadan diğerine kaymasıdır (Baymur, 1996: 124).



Resim 3.37.

Resim 3.38.

Resim 3.37. Ilya Repin, “Beklenmedik ziyaretçiler”, T.Ü.Y.B., 160.5 cm x 167.5 cm, 1884.

Resim 3.38. Piet Mondrian, "Kompozisyon II-Kırmızı, Mavi ve Sarı", KT., 59,5 cm × 59,5 cm, 1929, National Müze, Belgrad, Sırbistan.

Maç izleyen kişinin oyuncuya, topa seyircilere, hakeme kayan dikkatinin sadece maçla sınırlı olmasıdır. Ayrıca konu dışındaki uyarıcı ve etkilerle ilgisiz kalınıp idrak edilmez. Maç esnasındaki üşüme, fırlayıp bağırma gibi eylemlerin farkına bile varılmaz ve aynı anda iki şeye dikkat gösterim zor hatta mümkün olmadığı savunulur. Fakat iki işin beraber görülmesi mümkündür. Galeri veya müzede bir resme bakarken konuşmak, espri yapmak gibi. Algı ya da dikkati dış etmenler ve bireyin özünden gelen içsel etmenler uyarır (Baymur, 1996: 124). Dolayısıyla soyut resim izleyen bir kişi genelde sürekli dikkati kullanır.

3.7. Soyut Sanata Katılımla İlgili Genel Özellikler

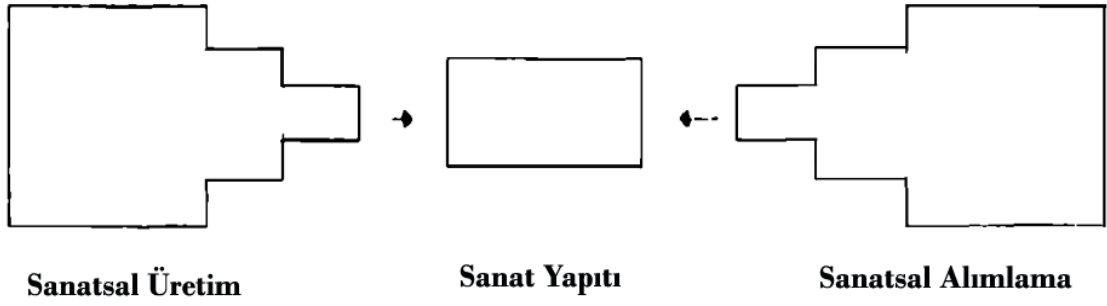
3.7.1. Araştırma (Deney-10)

Resimsel sanat analizi, üç ana süreçten oluşabilir; (1) beynin resim içeriğini ve tarzını analiz etme çabası (2) bu çabayla uyandırılan iştirak (3) üretilen duygusal tepki. Tabii ki sanat genelde, (fabrikasyon) pratik-hazır kullanım harici ve insan yapımı olduğundan, izleyiciyi gerçeklikten biraz koparır ve bazı hazlar verir (Bhattacharya vd., 2002'den aktaran Aviv, 2014: 3).

İzleyicide uyanan iştirak olgusunu biraz açarsak: Bir eserin değeri yalnızca eserin görsel karakteristiğine alıcının cevabı ve tepkilerinden oluşmaktadır. Eski tecrübelerle dayanarak eserden beklentiler esnek olunmalı ve limitler koyulmamalı ki eserdeki yeni oluşumlar algılanıp kabul edilebilsin. İtalyan Rönesans resimlerinin empoze ettiği seviye beklentileri, Picasso'nun bir kübist resmi ya da Jackson Pollock'un bir eserini değerlendirilip anlaşılmasına limit koyar (Lowry, 1961: 258). Kısacası, esere yönelteceğimiz yargımız, sanatçının yaptığı esere olan sempatimizin genişliğiyle sınırlıdır. Bu sempatiyi sınırlı tutan yüksek bilişsel sistemlerimizdir. Soyut bir resme ya da heykele bakanlar aslında haz duyarak alımlarlar fakat nöral yüksek bilişsel sistemleri (tecrübe deneyim) devreye girer ve "Bu heykelde bir yanlışlık var; tuhaf, biçimsiz ve eğri" der (Ramachandran, 2016: 282-283).

Hâlbuki izleyicinin eserle karşılaşmasıyla oluşan estetik duysal iletişimde çalışmanın yüceliğini, rengin, kompozisyonun gücünü, çizgilerin kalitesini görmeyi bekler ve bu beklentilerin eserde gerçekleşmediğini görünce eseri zayıf sayar. Sanatçının kabiliyeti hakkında verilen karar, direkt görsel duyarlılığıyla ilgilidir. Esere ön yargılı değil sempatiyle yaklaşılrken sanatçının amacını anlamak gerekir. Sanatçı eserde anlatım araçlarını uygulamış mı, bilmiyor mu? gibi sorular yöneltilebilir. Ayrıca eserdeki ustalığı artistik kabiliyeti kabul ve ret eserdeki sanatçının amacını fark edip edemeyişimize bağlıdır. Eserin başarısı ve niteliğini yargılamada takdirimiz bilgimizle ilintilidir. Esere atfedilen kalite de, benzerlerinden farkıyla ve aralarındaki konumuyla ilintilidir. Eseri ret durumunda sanatçının diğer çalışmalarıyla karşılaştırırız. Bu gibi tenkitsel yargılar eserle aramızda yeni bir ilişki doğurur. Eseri tecrübe ederken, sanatçısının başarısı, seçtiği engelleri aşması açısından da değerlendirilmelidir (Lowry, 1961: 258-260). Uygulama çalışmalarında da seçilen formların yüzey içinde kalması reddedilmiş ve engel olarak görülen yüzeyde tuvalin dışına taşınmıştır. Ayrıca yüzeyde derinlik açılmış ve 3D derinlik elde edilmiştir. İlerleyen çalışmalarda bu derinlik yüzeye bağlı kalmadan ana yüzey dışına taşıp formlarla birlikte yüzeye bağlı kalmıştır. Böyle bir bildirim şifresinin yüzeye kodlanması farklı bir yenilik getirmiştir.

Sanat algısında, sanatçının orjinal üretim süreci içinde esere kodladığı bildirimin şifresi çözümlenir. Bu nedenle, sanatsal üretim ile sanat algısı arasındaki ilişkiyi karşılıklı bakışan benzeş (eş-biçimli) simetri olarak algılayabiliriz (Kagan, 1993: 368).



Resim 3.39. Sanatsal Üretim ve Sanatsal Algı İlişkisi.

İzleyici eserde kodlanan şifreleri çözerken, eserde daha önce çözümlenmiş güçlüklerin ya da yapılmış olan şeylerin az farkla tekrarı varsa daha az ilgi gösterir ve orijinali kadar haz almaz. Bu nedenle orijinallik, artistik yetenek alanındaki kalite ölçüsüdür ve tercih nedenidir. Bu tecrübeleri kullanarak esere ustalıkla ve bilinçle değer biçeriz. Eserin kalitesini, bize verdiğini izlerken kazanılmış tecrübelerle değerlendirip, nispeten nesnel (objektif) yargılamadan çıkılarak, sanatçı eğilimini değerlendirdiğimiz daha sübjektif alana geçilir. Bu alanda, sanat eserini yargılarken görsel deneyimimiz ve beklentilerimizden hareket etmeyiz. Yani sanatsal üretimdeki yeti ve ustalık, sanat algısını psişik olarak yönlendirir. Dolayısıyla bir sanatçının eserini oluştururken kullandığı elemanlar yeti ve ustalık ise alıcısındaki sanat algısı da ustalık ve yeti biçimlerine sahip olmalıdır. Bu biçimler; sanat algısı, sanat deneyimi, sanat yapıtıyla doğrudan ilişkili kurabilme, eserin incelenişine olan yatkınlık, algılayan kişide eğilimin olması ve sanatsal dilini özümseyebilme yetisidir (Kagan, 1993: 368). Kagan'ın bu açıklaması sanat eğitiminin ne kadar gerekli olduğunun somut delilidir. O halde soyutu kavrayamayan ya da hoşlanmayan bir beyin yapısına sahip olan kişinin sanat eğitimiyle önceki evrelere göre aynı soyut resmi daha fazla ilgiyle alımlayacağı hatta artık nefret etmeyeceği olasılık dâhilindedir denebilir.

Soyut sanatla ilgili yeterli açıklamadan sonra soyut sanatı kavramada zorlanan bireylerde ise soyutu kabullenen bir beyin yapısı olmadığı anlamına geliyor ve bu normaldir. Kimi insan opera gibi çok sesli, kimisi halk müziği gibi tek sesli müziği sever ve bu bireysel bir tercihtir. Her beyin sanatı kendine göre çözümler ve zevkini ortaya koyar. Tıpkı Gridley'in belirttiği gibi: “Realizm ile soyut sanatı tercihteki neden, kişilik

ve düşünce tarzı farklarından kaynaklanır” (Gridley, 2013: 463-481). Tabi olarak bu farklılığa coğrafik ve kültürel farklarda etki edebilir.

Bir sanat eserini tecrübelerimizle değerlendirmek kişisel ve öznel. Yöneltilen yargıların hangisinin objektif, hangisinin sübjektif olduğunu anlamada dikkatli olunmalıdır. Eleştiren kişi bir sanatçının amacının diğerinden daha önemli olma sebebini iyi belirlemelidir. Yargılarken eserin niteliği sadece görsel duyarlılığımıza değil, insan deneyimi açısından anlama kapasitemize de dayanmaktadır. Hayal gücümüzü harekete geçiren, bir şeyler ortaya koyabilen eser, yaşama ait bir fikir vererek deneyimimize katkıda bulunur. Esere olan yargımız, gerçeği anlama yeteneğimize ve eğilimimize dayanan, entelektüel ve duygusal olgunluk seviyemize bağlıdır (Lowry, 1961: 261). İşte Lowry’nin bahsettiği bu objektif olma, entelektüel bilgi birikimi yani soyut sanat eğitimi ya da eş deyişle sanat dilinin gramer konusu sanat eğitimini gerektirir. Eğer sanat dilinin grameri iyi çalışılmazsa verilecek estetik yargılar duygusal bağlamda bodur kalacak ve sübjektif olacaktır. Ayrıca sanatı anlama yeteneği, ona olan ilgi ve sevgiyle, doğuştan bir eğilimle çocuk yaşlardan kendini belli eder. Giderek gelişen anlama, onun beraberinde getirdiği algılama gücü algıyla ilintilidir ve bu yetiye beğeni denir. Sanat algısı, bilinç ve bilinçdışının derinlerinde olan, kesin ve güvenilir nesnel çözümlemeye temel oluşturamayacak şekilde hiçbir dış görünüş biçimi olmayan psikolojik bir iç süreçtir. Ayrıca bu süreç herkeste farklı, çeşitli etkenlere göre değişen, kişisel ve bireysel bir süreçtir (Kagan, 1993: 369).

Eserde gördüğümüz kalite, onun büyüklüğünün anlamını kavrayıp kişisel felsefemizle uyumunu ayırt etmemizle ilgilidir. Bir eseri tercihimizin sebebi onun değeriyle uyuşmamızdır. Bunun sonucu olarak o esere “Kendini aşan, görsel formlarının ötesinde” diye atıflarda bulunuruz. Ayrıca eseri kavramamız görsel formlarından dolaydır. Ressamı seçişimiz ise resmindeki üslubuna karşı hissedilen sempatiden olabilir. Eserin değeri, anlamı yani eserle aramızdaki bağ; onu kavrayışımıza ve sanatçının bu derinliği bize ulaştırışına olan duyarlılığımızdandır (Lowry, 1961: 262). Bu bağlamda soyut bir resimle arasında bir bağ kuramayan izleyici eseri tam kavrayamamış, eserin derinliğiyle aynı seviyeye ulaşamamış demektir. Soyut eserleri anlamada eğitimin öneminin çok büyük bir payı olduğundan günümüz müzeleri tur rehberi hizmeti yanında yardımcı dinleme cihazları da kullanırlar.



Resim 3.40. MOMA müzesinde isteyen ziyaretçiler eğitim amaçlı yardımcı dinleme cihazlarını kullanabilirler.

Bir müzede gezen ziyaretçilere yapılan açıklamalar, alımladıkları eserin dilini sökmelerine ve anlamalarına katkı sağlar. Dolayısıyla kolay ya da zor sanat yoktur denebilir. Belli bir üslubu taşıyan sanat, bireyin, toplumdaki bir grubun ve ya büyük bir kitlenin sanat deneyindeki yerine göre çok ya da az algılamalarına açık konumdadır. Bu bir kişinin sözcüklerinin anlaşılmasının, o şahsın konuşmaya hâkim olup olmamasına benzemesi gibidir (Kagan, 1993: 463). İki resim arasında bir seçim yapmak durumunda kalındığında eserlerdeki anlam derinliği, kavranan anlamdaki öznelliğin yansıtılış şekli tercihimizi etkileyen başlıca etkenlerdir. Eser hayal gücümüzü daha önceki tecrübelerimizden çok farklı biçimde bizi uyarır ve bize farklı bir algılama yaşatır. Ayrıca resmin güzelliği, edinilen tecrübenin benzersiz oluşu hissini verebilir. Eseri izleyenin birinci ve son amacı: eserin mesajı ve manasını açığa çıkaran vasıtalar ve işlev halindeki hayal (zihin) gücünden yararlanmaktır (Lowry, 1961: 263-265). Eğer izleyici resimle iletişime açıksa ve bilgisi yeterliyse, eserin sanatçısının da eserine katacağı yeterli kelime dağarcığına, gramere sahip olması gerekmektedir. Fakat çağdaş sanatla birlikte eserin sergilenişi bir sanatçının düşündüklerini eserine kodlayarak bir galeride sergileme olgusu olarak kalmadı. Böylece izleyiciye de verilmek istenen kavramsal mesajın bir açıklamasını ifade zorunluluğu doğdu.

3.7.2. Araştırma (Deney 11)

Soyut sanat, beynimizi daha az kısıtlayıcı, daha az klişeleşmiş bir şekilde yanıt vermeye, duyguları alternatif yollarla faaliyete geçirmeye, zihnimizde yeni muhtemel fikirsel bağlamda üretkenliği olan bağlantıları kurmaya ve araştırmaya teşvik edebilir. Temsili sanatla karşılaştırıldığında soyut sanata beynin cevabında, insanlar arasındaki bireysel cevaplarda daha çok farklılıklar beklenir ve aynı izleyiciler için farklı zamanlarda

farklı cevaplar da alınabilir. Gerçekten de, bu tür değişkenlikler davranış araştırmalarıyla bulunmuştur (Aviv, 2014: 2). Ayrıca bu noktada soyut sanat zihnimizi özgürleştirir. Ayrıca zihnimiz soyut yüzeylere daha serbest ve içsel atıflar yapmamızı sağlar yargısına varabiliriz. Buna paralel olarak gerçekçi “resimler yönlendirir, soyut resimler izleyenin içsel dünyasının verileriyle estetik yargıda özgür bırakır” çıkarımını da yapabiliriz.

Soyut yapıtlarındaki izleyiciye her seferinde kendini farklı şekillerde alımlamaya sunan yapısı, metafizikliğinin bir uzantısıdır (Çelikkan, 2018: 51). Bu metafizik yapı, izleyicinin ruh hali ve idrakini yüzeyindeki sanat öğeleriyle dolaylı olarak şekillendirerek soyut tabloya vereceği tepkisine ve hislerine de boyut kazandıracaktır.

Aviv’in ve Çelikkan’ın bu yorumlarına paralel olarak Kağan, şu şekilde açıklama getirmiştir: Reel hayattan edindiği tecrübeler algıyı belirlediğinden bir eseri herkes kendince yorumlayacaktır. Ayrıca, aynı kişi, yaşantısının değişik evrelerinde aynı eseri değişik şekillerde algılayabilir. Çünkü eser farklı deneyim ve yaşam bilgisiyle, değişen daha zengin çağrışımlarla, insan iradesi dışında ortaya çıkar ve alımlama gerçekleşir. Aradaki fark şudur; kendiliğinden oluşan yaşam deneyimi, kişinin bilincindeki çağrışımsal ilişkilerin önceden kestirilip planlanmasına dayanmaz oysa sanattaki yaşam deneyimini, sanatçı önceden belli çağrışımlar uyandırması için tasarımlar (Kagan, 1993: 466).

Soyut sanatla izleyiciye sunulan gerçeklik onu alıştığı gerçeklikten koparır. Bu gerçeklikten koparılm ile zihin dıştan zorlanan algılamalar dizisi yerine içten ruhsal katılım ile soyut yüzeyi değerlendirme aşamasına girer. Müteakiben yine içten gelen duyguların iştiraki ile alımlayan ve alımlanan yüzey aynı seviyede ise zihin haz alarak bir rahatlama evresine girer. William Worringer (2017, 46-47) bu konuda şöyle der: “Önemli olan tasavvurdur, algı değildir. Uygar ulusların sanat istemlerinin başlangıçtaki eğilimi, objeyi, dış dünya nesnelerini ilkin görelî kılan belirsiz algı unsurlarından soyutlamaktır. Bu soyutlanmış obje bir tasavvur bütünü oluşturur ve seyirciye rahatlık bilinci sağlar”. Burada dikkat edilmesi gereken diğer bir husus ise artık sanatçının doğanın kopyası yerine doğada benzeri olmayan özgün ve nesneden uzak soyut deneyimleri izleyiciye sunulmasıdır. Bu deneyimler hiçbir nesnenin ulaşamayacağı metafiziksel sınırların soyut evrendeki özünü yakalayan sanatçının özgün yaşantılarının ürünüdür. Öyle ki bu

yaşantıların hiçbirini ne doğa ve ne de fotoğraf makinesi bir benzerini elde edemeyecektir. Bu açıdan soyut sanat gerçekçi sanatın veremeyeceği hazları verebilir.

Böylece algı, sanata atfettiğimiz anlamı etkiler ve bu anlamlar zamanla değişir. Bazı evrensel varsayımlar devam edebilir ancak çoğu belirli bir zamanın belirli sosyal kurallarına bağlıdır. Algı ve görüşlerimiz birbiriyle yakından ilişkilidir <https://www.widewalls.ch/perception-in-art/> (18.8.2019). Tarih boyunca her yeni dönem veya sosyal yaşam sanata bakış açısını ve algılamayı değiştirdi. Matisse'in resimlerini yakan bir toplum 100 yıl sonra aynı tarz resmi alkışlayacak estetik yargıya ve saygıya ulaştı. Bu da gösteriyor ki birey ya da toplumlar sanat sosyolojisi ve psikolojisini zamanla kavrayarak çağın dayatmalarını ya da gelişen alımlamanın evrimini takip ederek daha hoşgörülü olabildiler. Dolayısıyla aynı resme bakan bir kişinin ya da toplumun verdiği tepki ile daha sonraki dönemdeki tepkisi, görüş ve algısı farklılaştı yargısına varabiliriz.

3.7.3. Araştırma (Deney-12-13-14)

Gerçekçi sanat yerine, ruh halini yansıtan soyut sanata verilen cevabın, belirli bir anda, belirli bir ruhsal duruma daha fazla bağımlı olması beklenir. Bazı durumlarda, belirli bir soyut sanat eserine normal tepki verirken diğer zamanlardan daha güçlü bir ilişki ve duygusal tepki uyarımı oluşabilir. İzleyicinin ruh hali daha ilgisiz olduğunda, soyut sanatın algılanmasına tepkisi de daha az olur (Aviv, 2014: 3). O halde ruh hali soyut resme verilen tepkiyi de etkiler denebilir. Bu konuyla ilgili bir tahmin, soyut sanatın beyindeki varsayılan sistemin çoğunu, iç yönelimli işleme bağlı olarak aktive edeceğidir. Bu tahmin, Cela-Conde'nin buluşlarıyla, estetik değerlendirmenin sonraki evrelerinde Default Mode Network¹⁹ (DMN) katılımını göstermektedir (Cela-Conde vd., 2013'den aktaran Aviv, 2014: 3). Bunun aksine, temsili sanat dışsal sistemi daha güçlü bir şekilde aktive eder çünkü bu sistem dış ortamdan gelen bilgileri işlemekle ilişkilidir (Golland vd., 2008'den aktaran Aviv, 2014: 3). Dolayısıyla soyut sanat daha çok beyindeki içe dönük süreçlerle ilgili default sistemi aktive ediyor. O halde soyut bir eseri izleyen kişi kendi iç dünyasındaki duyguları tablo yüzeyinde açığa çıkarabilecektir.

¹⁹ **Default Mode Network** (default sinırağı): DMN, dikkat etmek gibi belirli bir görevle uğraşırken daha düşük aktivite seviyeleri gösteren, ancak uyanıkken ve herhangi bir belirli zihinsel egzersize katılmadığımızda daha yüksek aktivite seviyeleri gösteren bir grup beyin bölgesidir. Yani dış dünya ile ilgisi kesilen birey kendi iç dünyasına yönelerek beyindeki bir grup bölgede aktifleşen yapılardan oluşan sinırağı <https://www.neuroscientificallychallenged.com/blog/known-your-brain-default-mode-network> (13.6.2020).

Genel olarak soyut sanat insan beyninin (yaklaşık 100 yıllık olan) çok yeni bir icadıdır. Birçoğumuzun dikkatini çekmedeki başarısı, önemli bir bilişsel, duygusal rolü olduğunu ortaya koyuyor. Son deneysel çalışmalarla desteklenen soyut sanatın beynimizi gerçekliğin baskınlığından kurtarıp beynin kendi içsel durumlarında gezinerek, yeni duygusal ve bilişsel birliktelikler oluşturur. Bu durum erişilmesi zor olan beynin ruh hallerini harekete geçirir. Bu süreç, izleyicinin beyninin henüz keşfedilmemiş iç bölgelerinin keşfedilmesini sağladığı için ödüllendirici (haz verici) dir (Aviv, 2014: 3). Keşfedilen bu hazza içsel sistemimizin aktifleşmesiyle erişilir ve ulaşılan haz kişiden kişiye değişen parametrelerle mutluluk verir. Bu konuda Worringer (2017, 57) şöyle demiştir: “Soyut biçimler, dünya tablosunun büyük karışıklığı karşısında insanın huzur duyabildiği biricik ve en yüksek biçimlerdir.”

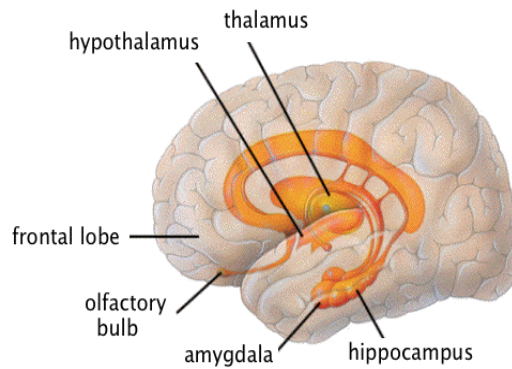
3.7.4. Sanatsal Deneyim ve Eseri Algılama

Bir sanat eseri diğerleriyle benzerlik halindeyse o zaman onlarla arasındaki farkıyla ilgilenir, duyarlılığımızı o farklılığa odaklarız. Sanatçıların eserlerindeki odaklanmada seçilen yolun farkını yakalamaya uğraşır ve eseri kişisel yönüyle kavrayıp tek bir deney olarak yargılarız. İzleyicinin üslupsal alana hâkimiyeti ve bilgisi eserin değerinin takdir edilmesini sağlar. Zira sanat tarihi ve sanat felsefesiyle uğraşanların tersine esere bakan izleyenin düşüncesi eseri alımlamadaki ilk verilen tepkiden çıkar (Lowry, 1961: 257). Bu tepki elbette profesyonel bir izleyicinin vereceği tepkiden farklıdır. İzleyicinin sanat bilgisi ne olursa olsun beyin yenilik ve farklılıktan haz duyar. Deneylerdeki izleyicilerde sanat eğitimi olmadan geçmiş hayat tecrübelerini kullanarak yaptıkları alımlamada temsili sanata daha meyilli oldukları tespit edilmiştir. Bu olguyu tam tersine çevirmek sanat eğitimiyle mümkün olabilir. Bu bağlamda sanatçı içsellliğini eserine kodlarken izleyiciye de bazı görevler yükler. Eğitim bu kodları çözmede gereken şifrelerin açılımını izleyiciye sunar, kavratır.

Soyut sanatta ister dıştan ister iç dünyadan yardım alınsın sonuçta varılacak nokta, tinsel bir gerçeğe işaret eder. Sanatçı özgün soyut dilini eserine işleyip, bu dili öğrenenlerin ona aşına olmasıyla, eserine ideallerini ekleyerek onları tinsel gerçeğe daha da yaklaştıracaktır (Çelikkan, 2018: 51). Böylece araştırmalara göre belli bir eğitim düzeyi ya da bilgi birikimi ile izleyicinin soyut sanata bakış açısını değiştirerek sanatçının vermek istediğinin idrakine varılabileceği tespit edilmiştir.

Eserde olması gereken yenilik ve farklılığa izleyen tarafından birleştirilecek geçmiş data ya da tecrübeleri ilişkisini Lowry şu şekilde açıklar: “İzleyici her sanat eserinden edinilen tecrübeyle, karşılaşılan tüm diğer eserler hakkında da doğru bir hükme varır. Geçmişte edinilen bilgiler zihinde birikerek sanat eserini değerlendirmeyi daha bilinçli kılıp verilecek tepkilere bilinçaltı bir temel oluşturur. Sanat eseriyle ilgili önceki gözlemlerimiz onlara ihtiyacımız olduğunda bize yol gösterirler ve bu tecrübeler bizi asgari düzeyden, ustalık ötesi değerlere götürür. İzlenen bekleneni vermiyorsa bizi tatmin etmediği için onu zayıf bir eser kategorisine koyarız. Beklentimiz ise ifade edilen şeyin ustalıkla meydana getirilmiş olmasıdır” (Lowry, 1961: 257).

Eski tecrübelerimiz bizi eserde asgari ustalık ölçüsünün ötesindeki diğer değerleri aramaya götürür. Eserlerdeki çizgi, şekil ve renklerin kullanışları, bu öğelerin sanatçısına sunduğu ifadecilik seviyesiyle ilgili bizde yargılar oluşturur ve eser bu ifadenin gücüne ve yapabildiklerine bakılarak yorumlanır. Eserin değeriyle ilgili fikrimizi, sanatçısının başvurduğu görsel temellere ve/veya öğelere verdiği hassasiyet ve şekilleri kullanışındaki duyarlılığı ölçüsünde tayin ederiz (Lowry, 1961: 258). Ayrıca bu tayini ya da yargıyı belirleyen ve birçok uyarım öğelerinin Limbik sisteme²⁰ (haz verme) başarısını onaylayan kapsayıcı karar merkezi Limbik sistem, yüksek algı merkezi(geçmiş yaşam verileri) ve bireyin beyin yapısı ve çalışma tarzının yönlendirişidir denebilir. Buna paralel olarak temsili resimden hoşlanan bir beynin soyut resme bakışını da beyninin çalışma tarzı ve yapısı tercih dışı tutar diyebiliriz (Bknz: Zirve Kaymasının Sanatla ilişkisi nedir?).



Resim 3.41. Limbik sistem

²⁰Algısal süreçler duyguları kontrol eden Limbik sistemine bağlanır ve alışılmadık bir şeyi görme ve ardından ondaki orijinalliği yakalama sonucu duyuşsal bir ödöl verilir (Melcher,2011: 1x). Bu ödölle estetikte haz diyoruz.

3.8. Sanatçıların Kullandığı Nöro-Estetik Yasalar

3.8.1. Nörobilime Giriş ve Zihinsel Algılamamanın Nöroestetik Boyutu

Nörobilimci için sanata bakmak, görsel beyine yararlı ve önemli olan fizik hakkında derinlemesine bilgi sağlayabilir (Melcher, 011: 391). Genelde izleyicilerin realist tarz sanata soyut sanattan daha fazla odaklanması sebeplerinden biri de eğitim düzeyiyle alakalıdır. Bu sebeple sanatın insan beynindeki karşılığı ve işlevini anlamak için yapılan Nörolojik ve Psikolojik araştırmalar soyut sanatın kullanıcıları olan üretici (sanatçı) ve alımlayanın (izleyici) eğitim düzeyine katkı sağlayarak faydalı bilgiler ihtiva eder.

Soyutlama’da zihinsel algılamaya bakış perspektifine sanatçılar arasından ilk yorum Braque’dan geldi. Bu konular hakkında derin düşünen sanatçılar standart görüş ve içerdiği çeşitli ontolojik varsayımları açıkça reddettiler. Yaşamının çoğunu görsel deneyimi analiz ederek geçiren Kübizm’in kurucu ortağı olan Georges Braque (Fransızca Okunuşu: Joğj Bğak), (1882-1963) kariyerinin sonuna doğru şöyle dedi: “Görüyorsunuz, harika bir keşif yaptım. Artık hiçbir şeye inanmıyorum. Nesneler, onların kendi aralarında ve benimle onlar arasında bir ilişki olmadığı sürece benim için yoktur.” Braque için, dünyadaki nesneler onları algılamamızdan bağımsız değildir; nesne ve nesneyle ilgili deneyimlerimiz aynıdır. Braque sözlerine şöyle devam etti “Bir şey aynı anda iki yerde olamaz. Onu zihninizde ve gözlerinizin önünde algılayamazsınız.” (Pepperell, 2012: 1). Braque algılamaya bu şekilde bakarken Arnheim ise sanatçıların eserinin algılayana sunulan toparlanmış ve düzeltilmiş mükemmel bir dünya olduğunu ifade ediyordu.

Arnheim için görsel sanatlar entropiye (düzensizliğe) karşı bir mücadeledir ve estetik düzen kavramıyla ilintilidir. Amerikalı yazar ve bilim kadını Ellen Dissanayake’e göre ise sanat, dokunduğu nesneye değer katar (Çiftçi, 2019: 80). Portre, manzara ve natürmort gibi konuları kapsayan resimlere bakan bireylerin beyninde farklı bölgeler uyarılır. Böylece yaşamsal önem arz eden görüntüler için bazı bölgelerin uzmanlaştığı belirlenmiştir. Aynı zamanda renkler ve şekiller her zaman objektif olarak algılanmaz. Ayrıca birey dış dünyayı algılarken algıda görsel öncelik sırası oluşturur. Gözlemlere bireysel yorumların da katılması, bireyin görsel bir esere ya da dünyaya bakışını özgün hale sokar (Çiftçi, 2019: 80). Bu sebeple bir müze ya da galeride soyut bir resmin eleştirisi kişiden kişiye değişebilen yargıları oluşturacaktır. Buna ek olarak algılanan şekil ve renkteki objektif olmayan algılamaları zihnimiz bir ihtiyaç hisseder. Yani beyin

görüntüleri eğer, bükerek ve bunun iki farklı sebepten olduğunu öne sürülebilir. İlki bir nevi beynin bu işlemde zevk alması diğersinin ise beynin tehlike ve hareket arayan doğası ile etrafını algılamakla de güvensizlikle ve tetikte olarak doğadaki verilen objektifliğin sınırlarının ötesine geçmesi yani kendince yorumlaması diye düşünülebilir. Bu yargıyı nöroestetik gruplama yasasını açıklayan Prof. Ramachandran'ın “ İnsan beyninin gruplamayı hayatta kalması için kullandığı” ifadesine dayanak yapabiliriz (Ramachandran, 2016: 270-271).

Standart Görüş: İnsanlar duyu organları ve mekanizmaları ile çevreden aldıkları uyarılara karmaşık yollarla ulaşırlar. Görsel deneyim hakkındaki güncel bilimsel düşünce, “Standard View SV (standart görüş)” diye adlandırılır ve aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- a- Dışımızda onları görmemizden bağımsız olarak var olan, olaylarla dolu nesneler ve dış dünya var.
- b- Görsel sistemimiz dış dünyadaki nesnelerin ve olayların dâhili bir temsilini veya modelini oluşturur. İşte bu bizim öznel olarak deneyimlediğimiz bu modeldir.
- c- Dolayısıyla dünyayla ilgili görsel deneyimlerimiz, dünyadaki nesnelerden ve olaylardan farklıdır.

Beynin zihinsel dünyamızı nasıl oluşturduğunu ünlü Nöropsikolog Chris Frith şöyle ifade ediyor: “Bahçedeki bir ağaca bakarken aklımda bir ağaç yok. Aklımda olan şey beynimin kurduğu ağacın bir modeli yani temsili (Pepperell, 2012: 1). Soyut bir resmi izleyen kişi bu maddelerdeki dış dünyayı, onların kendi içinde oluşturduğu modelini ve de eğip bükerek oluşturduğu tecrübelerinin datalarını algıladığı yüzeye en uygun eşleşen tepkilerini atfeder.

Görsel sistem, görsel sanatı işleme tabi tutan araç olup görsel sistemimize muazzam miktarda veri akışı için işlevsel filtreleme, düzenleme ve yerleştirmeyi hedefler. İlginçtir ki, görsel uygulamanın erken aşamalarında, görsel görüntü onu temel parçalarına (ışık lekeleri, çizgiler, kenarlar, basit formlar, renkler, hareket vb.) dönüştürür. Daha sonraki yüksek aşamalarda, sistem bu bileşenleri yeniden karmaşık formlara ve nesnelere yapılandırır: hareketli bir araba, göz kırpan bir yüz, bir dansçının bir pirouettesi (parmak ucunda dönmesi) gibi (Hubel vd. 1988'den aktaran Zeki, 1992: 68–76).

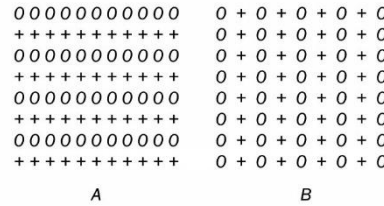
Ramachandran sanatçıların en çok kullandığı estetik yasalarından bazılarını şu şekilde sınıflandırmıştır: Gruplandırma, tesadüflere duyulan tiksinti, zirve kayması, eğretileme, kontrast, izolasyon – yalıtım, örtülülük (algı problemi çözme) ve intizamdır.

3.8.2. Gruplandırma Yasası

3.8.2.1. Gruplama Yasasında Kullanılan Gestalt Algılama Faktörleri

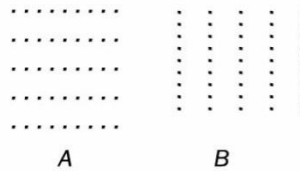
Algılamada çevreden gelen uyarıcılar kavranarak zihin bunları bir bütün halinde sürekli bir araya toplayarak yorumlama yapar. Dıştan gelen bu uyarımlar da en basit nokta veya çizgiler bile doğal bir eğilimle gruplanır. Algılamada gruplamaya sebep olan uyarılar ve bütünleme eğilimleri; benzerlik, yakınlık, süreklilik ve bütünleme, olarak dört kısımda toplanır. Bunlar:

- a- Benzerlik: Zihinde birbirine benzeyen şeyleri gruplandırma eğilimi vardır. Resim 3.42’ deki işaretlerin benzerliği sebebiyle, A’daki şekli yatay, B’deki şekli ise dikey görürüz (Baymur, 1996: 130).



Resim 3.42. Benzerlik.

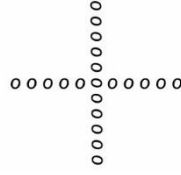
- b- Yakınlık: Zihinde uzaysal ya da zamansal açıdan birbirine yakın olan şeyler de gruplanır (Resim 3.43). A ve B’de her iki grupta da eşit sayıda nokta olmasına rağmen A yatay B dikey çizgiler olarak algılanırlar (Baymur, 1996: 131).



Resim 3.43. Yakınlık.

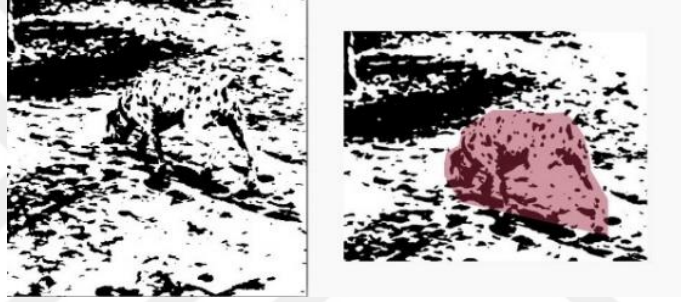
- c- Süreklilik: Resim 3.44’deki işaretlerin her biri tek tek görülmeden önce ilk olarak birbirini kesen çizgiler olarak görünürler. Filimlerdeki hareketli yazılar

ve renkli ilanlar da bu kanunu kullanır “stroboskopik devinme yanılsaması” (Baymur, 1996: 131).



Resim 3.44. Süreklilik.

- d- Bütünleme: İnsanlarda tam olmayan biçimleri zihinlerinde bir bütün olarak görme eğilimi vardır (Resim 3.45). Bir kitaba bakıldığında tertip yanlışlarını görmek bu sebepten zordur. Çünkü eksik ya da yanlış kelimeler ya da cümleler bütünleme eğilimiyle doğru okunur (Baymur, 1996: 132).

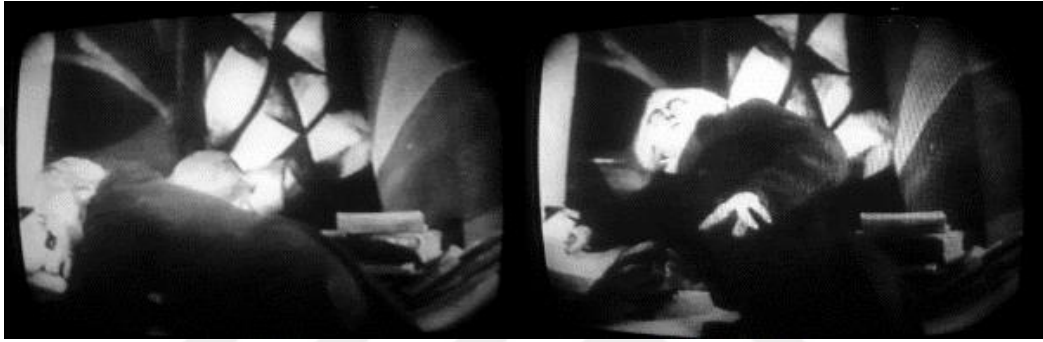


Resim 3.45. Gruplama (Dalmaçya köpeği).

Görsel sistem boyunca, retinanın uyarılmasıyla üretilen sinyaller, hareket, renk ve uyum sağlama gibi görsel özellikler çeşitli özel modüller tarafından işlenir. Bazı teorilere göre bu süreçlerin sonucu, algının ilk aşamalarında formlardan, çizgilerden, renklerden, hareketlerden vb. oluşan ancak özel bir anlamdan yoksun bir görüntü görmemizdir. Resim 3.46 bu erken algısal evrenin nasıl yaşanabileceğini göstermektedir. İzleyicilere bu resim ilk kez sunulduğunda, genellikle ne tasvir ettiğini anlayamazlar, sadece bir dizi karanlık ve aydınlık yama olarak görürler (Pepperell, 2012: 2) .



Resim 3.46. Erken algısal evren.



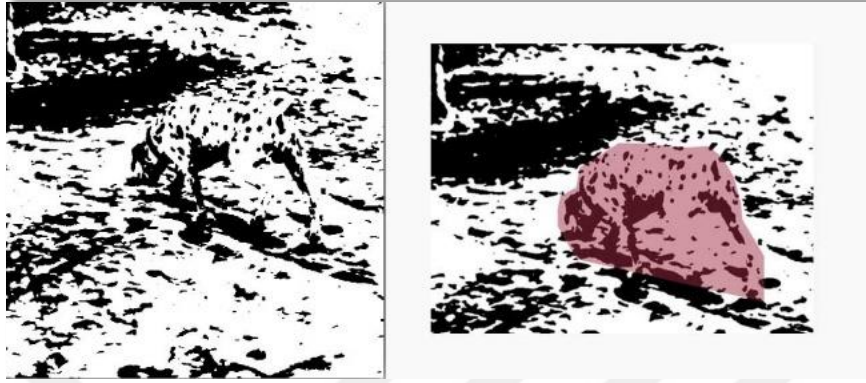
Resim 3.47. Dr. Caligari'nin Dolabından iki fotoğraf, (solda) algılayamama anını ve (sağda) 5 saniye sonra algılama anını gösteriyor.

R. Pepperell bir resme ilk bakıldığında yaşanan belirsizlik deneyimini şöyle ifade eder; “Bir öğrenci olarak, Dr. Caligari'nin Dolabı adında ekspresyonist bir filmi izliyordum. Filmin sonuna doğru, bir sahneden diğerine geçerken, anlık bir anlam kaybına uğradım. Yeterince iyi göremedim (ekrandaki resim bozulmamıştı) ama neye baktığımı nesneler veya olaylar açısından sınıflandıramadım. Kısa süre sonra görüntü değişti ve anlam hızla geri döndü. Filmden iki fotoğraf gösterildi (Resim 3.47). İlki benim kavrayışımın başarısız olduğu nokta, ikincisi görüntünün algımda anlam ifade ettiği nokta idi” (Pepperell, 2012: 3). Bu ilk aşamada anlamdan yoksun görüntüden sonra eğer uygun şartlar oluşursa gruplandırma devreye girerek algılamada anlam ifade eden açılar yakalanacaktır.

3.8.2.2. Gruplandırma Yasası

Gruplandırma Yasası, görme sisteminin imgedeki benzer unsurları bir araya toplamasıdır. Bu yasa Gestalt psikologları tarafından keşfedildi. Dalmaçyalı köpek resmine bakarsak (Resim 3.48) beynimiz dağınık lekeler görerek bunları bir araya getirir

ve sonunda yeri koklayan bir köpek görünür. Başarılı gruplandırma insana kendini iyi hissettirir ve bir sorunu çözmüş gibi "İşte bu!" diye hissettiren bir sevinç yaşattırır (Ramachandran, 2016: 265-268).



Resim 3.48. Dalmaçya köpeği

Gruplama ile temel algımız sonucu kendi içimizde algısal (sensory) verileri nesneler halinde organize ederiz. Eğer bu olmasaydı, karikatüristler zor anlar yaşarlardı. Karikatüristlerin tek yapması gereken şey gözleri birkaç çizgiyle vererek bu çizgilerin bize ifadesi tamamlanmış bir yüz olarak görünmesini sağlamaktır. Sadece birkaç çizgide göz belirtilirken, beyin gerisini halleder. Böylece nesneleri arayan algı mümkün olduğunda onları bulur hatta bazen orada olmayan nesneleri de görür (Resim 3.49): ateşli yüzler veya Ay'da beliren insan yüzü gibi (Gregory, 1979: 9). Bu bağlamda algı sistemimiz ilk olarak nesne arar. Hatta gruplama yetisiz bir algı sistemi biçimleri tanımda zorluk çeker denebilir. Örneğin; Picassonun arkadaşı Jaime Sabartes'in portresindeki alımlamada gruplama yetisi olmasaydı (Resim 3.50) soldaki fotoğrafına benzetmemiz imkânsız olurdu.

Gruplamanın insanoğluna verilişinin asıl sebebi: insan neslinin devamı ve doğabilecek hayati tehlikelere karşı dikkatli olması içindir (Ramachandran, 2016: 271). İnsan tabiata baktığında bir fark, bir yenilik var mı, çevre tehlike arz ediyor mu etmiyor mu diyerek tarar. Bu bağlamda birey aynı zamanda sesleri de tartar. Bu yüzden sürekli gerek optik algı gerekse dikkatte algıyla çevresine yani her şeye odaklanır. Soyut bir resim yüzeyine bakınca da istemsizce önce nesne arar. Aslında bu aramanın temelinde bulunmak istenen yüzdür denebilir. Sebebi insan diğer bir insan için en önemli tehlikedir. Normal hayatta da bir insanı tararken de önce yüzüne bakarak o kişinin yüzünden

duygusal ipuçları yakalamaya çalışırız. Aldığımız ipuçları o kişinin yüzündeki uyarıcı işaretlere göre bizi tedirgin ve rahatsız eder ya da rahatlatır. Böylece beyin bireyi ilgilendiren tehlike ve yenilik var mı diye bir dizi algısal ölçümlere açar kendini. Gruplama bu açıdan hem sosyal hayatımız hem de sanatsal algılamamız için en gelişmiş algılama mekanizması ya da silahıdır denebilir. Ayrıca gruplama doğadaki birçok şeyi birey için düzelteren ya da büken çok ilginç ve bir o kadar gelişmiş bir mekanizmadır.



Resim 3.49. Meksika'daki El Rostro Huatulco kayasını gruplayarak bir insan yüzünü olarak algılarız.



Resim 3.50. Pablo Picasso, “Jaime Sabartes’in Portresi”, TÜYB, 46x38 cm, 1939, Picasso Müzesi, Barcelona, İspanya

Güzel sanatlar okullarının desen çalışmalarında, bütün parçanın (form ya da figür’ün) ayrıntılarla bütünleştirilmeyişi yaygın bir uygulamadır. Sebebi, bu çalışmaları izleyen bireyler o kısımları algı sistemiyle ve hayal gücüyle tamamlayıp işlemi bitirebilecektir (Kagan, 1993: 459).



Resim 3.51. Giotto Dibondone, “İsa’nın Ölümü”, Fresk, 185 x 200 cm, 1305, Scrovegni Şapel, Padova, İtalya.

Soyut bir resimde de insanlar bir rengin diğer renkler arasında yüzeye dağılmasıyla oluşan görselliğini algılar, dengeler ve gruplar. Yapıt göze hoş gözüktür ve aynı zamanda bu gruplamayı yapmaktan da izleyici zevk alır. Gruplamaya Monet’in resimlerinde ve Rönesans dönemindeki tablolar da rastlayabiliriz (Resim 3.51-3.52).



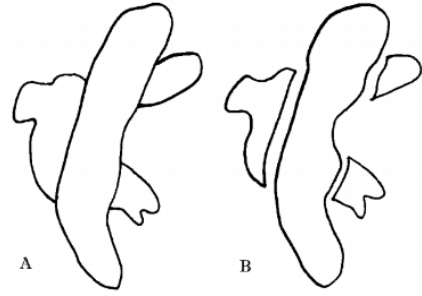
Resim 3.52. Claude Monet, “Su Nilüferleri”, TüYB, üç panel (200 x 41276 cm), 1914-26, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD.

Cambridge Üniversitesindeki bir araştırmaya göre, bir kelimedeki harflerin hangi sırayla olduğu önemli değil, tek önemli şey, ilk ve son harfin doğru yerde olması. Yazıda tam bir karmaşa olsa da hala problemsiz okuyabilirsiniz. Bunun nedeni, insan aklının her harfi tek başına değil, bir bütün olarak okumasıdır. Yukarıdaki cümleyi buna örnek verecek olursak; “Bir kelimedeki harflerin hangi sırayla okudlu ölmnei değil, tek ömenli şey, ilk ve son hafirin droğu yedre olsamlı. Yızada tam bir kraamşa oldasa hlaa prbolesmiz okayubiliriniz” ["https://www.sciencealert.com/word-jumble-meme-first-last-letters-cambridge-typogly caemia \(14.2.2020\). Buda gruplamanın bize sunduğu avantajlardan bir diğeridir.](https://www.sciencealert.com/word-jumble-meme-first-last-letters-cambridge-typogly-caemia)

Neden renkleri gruplarız? İnsanlarda gruplandırma karmaşık görüntülerdeki nesnelerin tespiti ve kamuflajı alt etmeleri amaçlı evrimleşmiştir. Bu sezgisel bağlamda bize ters gelebilir. Modern kentsel ortamlarda her şey sıralıdır ama insanlar gruplamada asıl olan görmenin nesneleri tespit etmesi, onlardan kaçınması, takip etmesi, yemek bulma veya çiftleşmek için kurulu olduğunu fark etmezler. Örneğin; Bir çalı ardındaki aslanı arboreal (ağaçta yaşayan) atalarımız ayırt etmeye çalışarak yapraklar arasında algıladıkları sarı lekelerle zihinsel tepkileri şu olurdu: "Bu benekler tesadüfen benzer renkleri taşımaları imkânsızdır öyleyse bu parçalar bir nesnenin elemanlarıdır. Bunları birleştirerek ne olduğunu anlayayım. Aman... Aslanmış, Kaçayım!" der. Lekeseli öğeleri gruplamayı sağlayan bu gizli yetenek yaşamla ölüm arasına serilen farkı ortaya çıkarmıştır denebilir. Gruplandırmayla iyi hissettiğimiz bu yasa, insan beyninin evrimleştiği ağaç tepelerinde işe yarıyordu. Dolayısıyla atalarımızın neslinin devamına yardımcı olmuyordu ve bu evrim için en gerekli tek şeydi. Herhangi bir giyim mağazasındaki satış elemanı ya da bir ressamın eserinde bu yasayı amacının dışında kullanması ve nesnelere ait lekelerde uygulamasının hiçbir önemi de yoktur. Çünkü beynin kandırılmasına rağmen "İşte bu!" diyerek gruplama yapmaktan keyif almaktadır (Ramachandran, 2016: 271).



Resim 3.53.



Resim 3.54.

Resim 3.53. Yaprakların arasından görülen bir aslan.

Resim 3.54. A'da bir gruplama vardır. Beynimiz bu gruplamadan keyif alır. B de çözülmemiş bir gerilim vardır.

Picasso ve Braque'ın 1911 ve 1912 başlarındaki analitik kübist çalışmaları, formların parçalanması ve resimsel alanın düzleştirilmesi için farklı yaklaşımları yansıtır. Nesneleri görsel olarak kırmak yerine, onları parçalara ayırır ve bileşen parçalarını

yeniden düzenlerler. Bu şekilde, analitik kübizm, çeşitli bakış açılarından nesneleri incelediğimiz ve daha sonra bakışlarımızı beynimizdeki bütün bir nesneye yeniden monte ettiğimiz gerçek algı sürecini çoğaltır. Picasso ve Braque, sadece parçalanmış konularını algı sürecimize göre değil, sanatsal kompozisyon ilkelerine uygun olarak da gözlemlenen gerçekliği temsil etmekten ziyade anlam ifade etmek için yeniden birleştirirler (Stokstad, M., ve W. Cothren, 2015: 519). Bu da izleyicinin araştırmayı, bulmacayı seven beynine haz yaşatır ve gruplama ile kübist resimdeki parçaları birleştirerek limbik sistemde aldığı haz ile mutlu olur. Picasso ve Braque belki o dönemde bu kadar gelişen nöroloji ve psikoloji verilerini takip edecek kadar şanslı değillerdi fakat görsel kortekste olup bitenleri sezebiliyorlardı “Ben aramam, bulurum” Picasso. https://www.brainyquote.com/quotes/pablo_picasso_102142 (5.4.2020).



Resim 3.55. Yazar Pepperell’in nesneleri öneren ancak görüntüleri kolay veya anında tanınmayı reddeden üç resmi. Soldan sağa: “Dinlenme”, TÜYB, 2005; “Galethene”, TÜYB, 2006; “Dışarıda”, TÜYB, 2006.

Cardiff Metropolitan Üniversitesinden Robert Pepperell ‘in (PhD), deneylerinde kendi yaptığı resimlerini sergilerken (Resim 3.55) izleyiciler, resimlerde ortaya çıkan birer kompozisyon veya natürmort olduğuna dair bir ilk izlenime sahip olduklarını ifade ettiler. Ayrıca resimleri yakından incelediklerinde ise bir şey, bir manzara, silah, vücut veya bina öneren ipuçlarını gördüklerini, ancak daha yakından baktıklarında ise anlamsız bir çıkmaz yaşadıklarını belirttiler. Buna ek olarak görsel belirsizlikle ilgili devam eden bilimsel araştırmalarda, ilki Max Planck Biyolojik Sıbernetik Enstitüsü ve diğeri Zürih Üniversitesi'nde olmak üzere iki görüş bilimci grubu ile işbirliğine gidildi (Pepperell, 2012: 4). Amaç, resimleri izleyicilerin görsel belirsiz biçimlere olan tepkilerini araştırmak

için bir dizi nörobiyolojik, psikofiziksel ve davranışsal teste tabi tutmaktı. Bu izleyicilerin (Resim 3.56) belirsiz resimlere verdiği tepkiler ile tanınabilir nesneler içeren benzer görünümlü resimlere verdikleri tepkiler arası farkı incelemek için davranışsal ve fMRI tarama yöntemleri kullanıldı (Pepperell, 2012: 4-5).



Resim 3.56. Soldaki resim, Robert Pepperell, “Succulus”, TÜYB, 123 cm × 123 cm., 2005, sağdaki Michelangelo'nun Şistine Şapeli tavanından bir detay. Her iki resim de benzer görsel yapıya ve renklendirmeye sahiptir, ancak biri tanınabilir nesnelerle doludur diğeri değildir.

Bu çalışmanın sonuçlarından biri, izleyici resimlere bakarken görünüşte hiçbir şey içermeyen görüntülerde tanınabilir nesneler gördüklerini bildirdiler. Herhangi bir tanımlanabilir form izini kaldırmak için azami gayret gösterilmesine rağmen, zaman zaman katılımcıların ortalama % 36'ya yakını tanıdık nesneler buldular. Bazı resimlerde ise % 52 oranında nesneler görüldü. Deneye katılanlar, tamamen soyut olan resimlerde % 18 oranında nesneler gördüler. Araştırmalarda şu sonuca varıldı: Bulgulara göre; nesne tanıma sürecinin yalnızca tanıdık nesnelerle değil, aynı zamanda belirsiz ve gerçek nesneler içermeyen uyaranlarda da ortaya çıktı. Bu nedenle, İnsan beyninin zorunlu bir nesne görüntüleyicisi olduğu, yani belirsiz görsel girişi otomatik olarak tutarlı görüntülere böldüğü görülüyor (Pepperell, 2012: 6). Bu durumda soyutlama ya da soyut resimleri izlerken de bu “zorunlu nesne görüntüleyici” aktif olacak ve otomatik olarak bireyin geçmişteki tecrübeleriyle ilintili çıkarımlar yapmaya çalışacaktır.

D. Hockney bu “zorunlu nesne görüntüleyicilerini” şöyle yorumlar: Resim tarihi boyunca sanatçı, (bir biçim, bir çizgi, bir işaret çizmesine rağmen çizdiği gerçek bir şeye benzeyebilir. Tıpkı mağara duvarındaki rastgele bir “yama parçasının” tarih öncesi göze boğayı ima ettiği gibi. Tasvirleri görme konusunda insan eğilimi derin köklüdür (Hockney, D., ve M. Gayford, 2016: 343). Bu köklü derinlik Pepperell'e göre zorunlu nesne görüntüleyici, Ramachandran'a göre hayati tehlikelere karşı dikkat, insan neslinin

devamı için algı sistemine kazılan kodlamalar ve bir savunma mekanizmasının tepkileridir. Bunun sonucu bu tepki ya da içgüdüler izleyiciye soyut bir resim yüzeyine her bakışta imgeler çağrıştırır ve bunu yaparken istemsiz hareket edilir.

Soyut bir yüzeydeki nesne çağrışımını Şenyapılı renk-nesne açısından şu şekilde ele alır: “Yalnızca renkten oluşan, imgesiz bir resim de imgeler çağrıştırabilir. Resim sanatı ile sıcak bir ilişki içinde olmayanlar ya da yeni yeni ilgilenmeye başlayanlar, figürsüz ve tümüyle renge dayalı olarak yapılmış resimlerde bile figür bulmaya giderek renkleri doğada gördükleri, bilip tanıdıkları varlıkları çağrıştırmak için birer araç olarak kullanmaya çalışırlar” (Şenyapılı, 2018: 117). Bu nedenle resim yüzeyine verilen bu tepkiler ve cevaplar kişiden kişiye farklılık arz edebilir. Çünkü rengin tercümesi her bireyde farklı alımlanır. Ayrıca izleyicinin resimlerde içeriğe bakarken imge aramasının diğer bir sebebi deneyler kısmında da bahsettiğimiz gibi insanlar tarafından günlük hayatta nesne sınıflandırma ve tanımanın bir parçası olarak aşırı derecede öğrenilmiş olmasıdır (Augustin vd. 2008’den aktaran Aviv, 2014: 2). Bu nedenle resim yüzeyinde istemsiz devreye giren imge taramasına bireyin görsel korteks alımlama yetisi ve geçmiş yaşantısındaki deney ve tecrübelerinin biriktirdiği datalar destek olur.

Psikolog yazar Benjamin B. Wolman’a göre: Yapısalcılar²¹, objelerin algılanışını önce duyum ve imge komplekslerine ve sonra da boyutsal niteliklerin toplamalarına indirgerken, Gestalt psikologları ise organizasyonu, psikolojilerinin temel önermesi haline getirmişlerdir. Periferik (çevresel), merkezi sinirsel mekanizmalardaki dinamik, kendi kendine dağıtım işlemlerinin sonucu olarak organize edilmiş olan bütünler derhal kavranır ve kavranan bu yapı, şekiller veya bütünler algıda birincil hale getirilirler. Böylece bu tür algıda bir araya getirilen toplamaların görünüşünü ve davranışını düzenleyen yasaları formüle etmek görevi Gestalt psikologlarına devredildi (Wolman,1973: 420).

Bu kavrama yetisinin diğer bir yönü olan yorumlama ve hatırlama yetenekleri (yetisi), sanatta da mühim bir öğedir. Hatta sanatın sebeplerinden biri olarak ön plana

²¹ **Yapısalcılık (Strüktüralizm)**, Yapısalcılık, psikolojide, Almanya’da Wilhelm Wundt tarafından kurulan ve esas olarak Edward B. Titchener ile tanımlanan sistematik bir hareket. Yapısalcılık, yetişkin zihnini (doğumdan günümüze toplam deneyim toplamı olarak tanımlanır) en basit tanımlanabilir bileşenler açısından analiz etmeye ve daha sonra bu bileşenlerin karmaşık biçimlerde bir araya gelme yolunu bulmaya çalışmıştır. Yapısalcı psikolojinin ana aracı içgözlemdir <https://www.britannica.com/science/structuralism-psychology> (13.2.2020).

çıkar. Esasen insanı başka canlılardan farklı kılan özelliği, zamanın derinliğinde daha fazla gezinebilmesidir. Nesneler ve onlara verilen kavramlar Gestalt Psikolojisine göre gruplanarak bütünleşirler. Gerekğinde noksan yönler beklentilerle tamamlanmaktadır (Yurtsever, 1988: 91) İşte zamanın derinliğine gidebilen insan zekası bu derinlerde yüklü olan milyonlarca resmi, anıyı, olayı çıkarıp soyut yüzeye hayal gücünde yardımcıyla yansıtabilir. O halde soyut yüzeyde oluşabilecek imgelem ve nesne oluşturma şansı oldukça fazladır ve bu yansıtmayı beyin, Ramachandran'ın dediği gibi zevkle yapmaktadır.

3.8.2.3. Gestalt Gruplama Yasası ve Soyut Sanatı İlgilendirecek Kanunlar

1. Bütünler birincildir ve parçalardan önce görünürler (Öncelik Kanunu).
2. Bütünü algılamak ve tepki vermek daha doğal, daha kolaydır ve parçaların algılanmasından daha erken gerçekleşir.
3. Bütünler, geçerli koşullar altında mümkün olduğu kadar eksiksiz, simetrik, basit ve iyi olma eğilimindedir (Pragnanz Kanunu).
4. Bütünler, dıştan ziyade iç etkenlerce yönetilme eğilimindedir (Özerklik Kanunu).
5. Parçalar özelliklerini bütündeki yerlerinden veya işlevlerinden alırlar.

Bütünlüğü sağlayan koşullar mevcutsa, mekanik olmayan anlamlı bir şekilde parçaların bütünü meydana getirdiği kabul edilmiştir (Wolman, 1973: 420). Pepperell'in deneylerinde de izleyiciler yüzeydeki biçimlere yakıştırdıkları form benzetmeleri bahsedilen bu Gestalt maddeleriyle yakından ilgilidir.

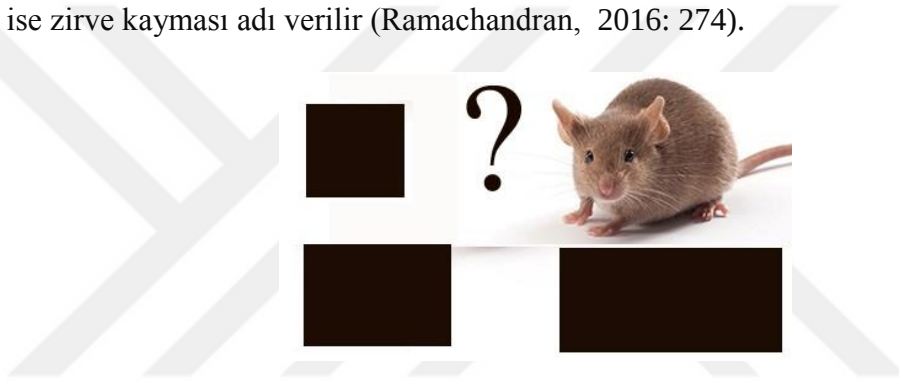
Özellikle dört ve beşinci maddeler bize soyut bir resme bakan izleyicinin yüzey elemanlarını içsel bakış açısıyla değerlendirip parçalara yükleyeceği anlamın o parçanın bütüne katacağı etki ve işlevden kaynaklanacağını belirtir (Bknz: Algıda Soyut Form ve Renk-Kandinsky Bakış açısı).

3.8.3. Zirve Kayması Yasası

Bu yasa alımlayan beynin abartıya sahip uyaranlara ne şekilde tepki verişiyile ilgili Peak Shift (zirve kayması) etkisidir. Bu yasa karikatürlere neden bu denli ilgiyle yaklaşıp izleyenleri cezpt ettiğini açıklar. O halde bir sanatçı bir şeydeki özü tam

anlamıyla nasıl duyumsayarak bir resme ya da heykele yansıtabiliyor? Peki ya beynimiz rasaya²² (bu öze) nasıl tepki veriyor? (Ramachandran, 2016: 274) .

Eğer zirve kaymasına yapılan laboratuvar deneylerinden bir örnek verilirse: Belli imgelere tepki vermeleri öğretilen fareler (Resim 3.57) dikdörtgene her yaklaştığında peynir veriliyor ve kareye doğru gittiklerinde ise verilmiyor. Birkaç düzine denemeden sonra fare “dikdörtgen = yiyecek” denklemini kurarak, kareye artık aldırmayarak direkt dörtgene yönelir. Eş deyişle fare bundan böyle dikdörtgeni sevmektedir. Daha sonra ilk gösterilen dikdörtgenden çok daha ince ve uzun dikdörtgen gösterildiğinde ise bu uzun dikdörtgeni orijinaline tercih eder. Fare şekil ne kadar dikdörtgense o kadar iyidir diye düşünüp, "Vay canına! Çok güzel bir dikdörtgen!" diyerek yorum yapar. Oluşan bu etkiye ise zirve kayması adı verilir (Ramachandran, 2016: 274).



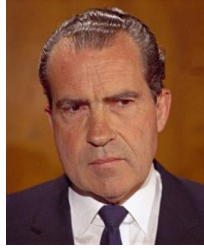
Resim 3.57. Hayvanlar zirvedeki tepkisini onu eğittiğiniz uyarana verir.

Bu konuda soyut sanatın başlangıç dönemlerine denk gelen Kandinsky’nin zirve kayması deneyimi önemlidir. Wassily Kandinsky (1866-1944) bir akşam stüdyosuna döndüğünde, nesnelerin ayırt edilemeyeceği sadece form ve renklerden oluşan tarif edilemez derecede güzel bir resim gördü. Daha sonra anladı ki bu resim o anlık kavrayamadığı baş aşağı çevrilmiş kendi başyapıtlarından biriydi. Daha sonra Kandinsky uzun yıllarını, o nesnelerin ima edildiği, ancak açıkça betimlenmediği sadece telkin eden semboller ve formlarla dolu resimsi bir dili rafine etmek için harcadı (Pepperell, 2012: 3). Bu anekdotta Kandinsky’yi soyut sanata teşvik eden sebeplerden birinin bu rastlantısal zirve kayması olduğu da düşünülebilir.

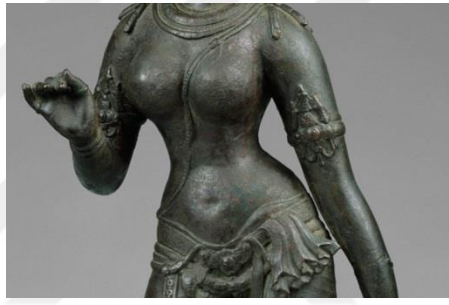
²² **Rasa:** Bir şeyin özünü kavramak, bir şeyin özü (Ramachandran, 2016: 274).

3.8.3.1. Zirve Kaymasının Sanatla İlişkisi Nedir?

USA başkanı Nixon'ın yüzünün bir karikatürünü ele aldığımızda yüzdeki abartma ile Nixon'a çok benzeyen bir resim meydana getirilmiş olduğunu fark ederiz. Böylece karikarist Nixon'un rasasını yani özünü yakalamıştır diyebiliriz. (Ramachandran, 2016: 276).



Resim 3.58. Eski USA başkanı Nixon.



Resim 3.59. “Tanrıça Parvati Heykeli”, 69.5 cm, (Chola Period) 10. yy.

Hint tanrıçası Pavarati'nin heykelindeki (Resim 3.59) büyük göğüsler, kum saati gibi bir bel ve kalçasını incelersek tıpkı farenin ince dikdörtgeni beğendiği gibi “vay canına” deriz. Sanatçı bunu karikatürdeki gibi rasasını çıkararak yapar. Böylece sanatçı soyut postür (duruş) alanına girer ve zarif bir kadın ortaya çıkarır. Bu (STS) superior temporal sulkustaki²³ (Resim 3.60-61) ayna nöronlarının²⁴ heykeldeki postürünün kasıtlı abartılışına tepkiyle birlikte hiperaktif hale gelmesiyle başarılıdır. Heykeli inceleyen kişi de bu hücrelere oldukça güçlü bir şekilde karşılık verir ve bu hücreler dinamik postürlerin daha coşkulu okunmasına yol açar. Bu abartı ögesi Hint ve Batı danslarındaki hareketlerde de zekice işlenmiştir (Ramachandran, 2016: 276). Ayrıca algılarımızın

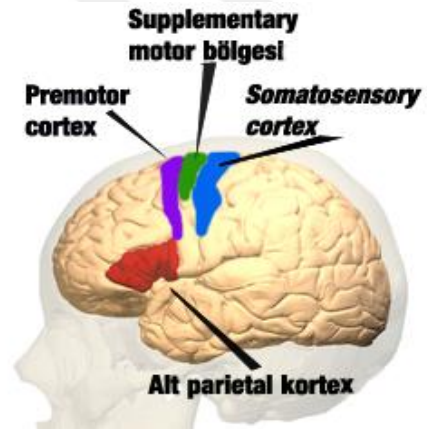
²³ **STS:** Çok sensörlü işleme yeteneklerimizi işleme sokar. Yani birden fazla duyularımızı aynı anda kullanmamızı sağlar https://en.wikipedia.org/wiki/Superior_temporal_sulcus (11.05.2019).

²⁴ **Ayna nöronu:** Bir kişi (ya da hayvan) belirli bir eylemi gerçekleştirdiğinde ya da belli bir deneyime sahip olduğunda ve ayrıca kişi aynı eylemi gerçekleştiren başka birini/hayvanı gözlemlediğinde etkinleşen, tepki veren hücre türü (VandenBos, 2015: 657). Örneğin Limon yiyen birini gördüğümüzde bizde belirli nöronlar aktif olur ve eylemi kendiniz gerçekleştiriyormuş gibi ağzımız sulanır.

abartılara verdiği tepkiler, bulunduğu ortamdan da etkilenebilir. Alımlama da oluşacak hazzı formlara ekleyecek değişiklikler, yanılsamalar, aşırılıklar ya da abartılar oluşturabiliyor. Buna soyut tasarımda yüzeyin, çizginin, rengin, formların kısacası sanat öğelerinin bulunduğu ortamla ve diğer kompozisyon elemanlarıyla ilişkilerinin de birbirlerini, alımlayıcıyı etkileyen genel ya da tinsel etkileri olduğu söylenebilir fakat “yeni, farklı, ilginç ve sürprizli” olmak şartıyla. Dolayısıyla bu denklemi kurabilen bir soyut sanatçı da ultra-normal (supernormal) uyaranların vereceği hazzı veya zirve kaymasını tuvaline Kandinsky, Tapes, Pollock gibi kodlayabilir.

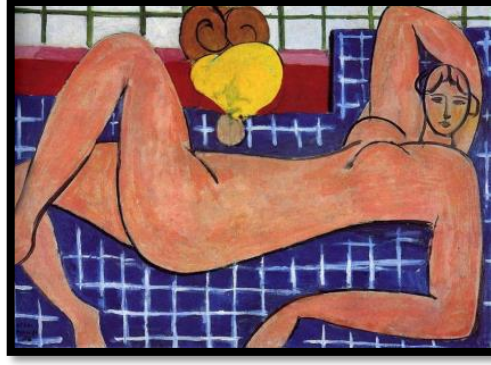


Resim 3.60. (STS) Superior Temporal Sulkus.



Resim 3.61. Ayna Nöronları.

Picasso ve Matisse'in resimlerindeki kadın postürlerinde ki abartılara bakan, izleyenler (Resim 3.62) (STS) superior temporal sulkustaki ayna nöronları aşırı tepki verip haz alarak “Zirve Kayması” yaşamışlardır. Picasso ve Matisse'in resimlerindeki abartıları kullanmalarının nedeni figürün rasesını çıkarmaktı. Türk ressamlarından Neşet Günal, Turgut Atalay resimlerindeki figürlerinde abartılar kullanarak Anadolu insanının yaşantısını sembolize ederken figürlerin rasalarını çıkarmışlardı.

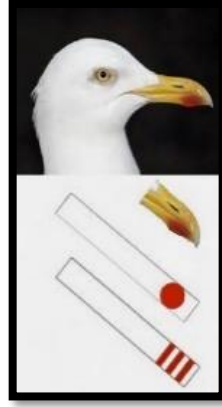


Resim 3.62. Henry Matisse, “Pembe ıplak”, 66×92 cm, 1935, Baltimore Sanat Müzesi, Baltimore, MD, ABD.

Gz önünde tutulması gereken diğerk bir detay ise bu abartıya ya da rasaya alımlayıcılar arasındaki verilecek tepkilerin boyutunun kişiden kişiye de değışebileceğidir. Kağın bu konuyu şöyle açıklar:

“Her sanat algısında bir çağrışım ve yorumlama süreci oluşur. Eseri izleyen kişinin zihninde oluşan görüntü; algılayanın sanat ve yaşam deneyimi, kendi karakteri, dünya görüşü, çıkar ve idealleri ile algılanan eserin yüzeyinde sundukları arasındaki etkileşimin sonucudur. Her oyuncu Hamlet tiplemesini kendine göre yorumlayıp, her ressamın Anna Karenina'yı kendince çizdiği gibi, herkes kendi Hamlet'ini, kendi Anna Karenina'sını alımlar ve tasarımlar. Böylelikle R. C. Rappoport'un dediğı gibi “Sanat algısında çok çeşitli değışkenlik” söz konusudur.” (Kagan, 1993, 467)

Bu bilgiler ışığında akla gelen soru şudur. Nörobilim soyutlama ya da soyut sanat konusunda bize nasıl yardımcı olabilir? Bu konuda etoloji (hayvan davranışları) biliminin yardımı çok önemlidir. Nobel ödüllü Biyolog Nikolaas Tinbergen'in 1950'lerde İngiliz ve Amerikan sahillerindeki ringa martılarını araştırdı. Yumurtadan çıkan martı yavrusu içgüdüyle annesinin gagasındaki kırmızı beneğı (Resim 3.63) gagalayarak yemek için yalvarır. Anne ise yarı sindirilmiş yiyeceğı yavrunun ağızına istifra eder. İlerleyen aşamada yavruya gövdesinden ayrılmış bir gaga gösterildiğinde de aynı şekilde kırmızı beneğı gagalar. Daha sonra da bir gaga yerine bir dikdörtgen şeklindeki parça kartonun ucuna kırmızı benek eklenerek yavruya gösterildiğinde de yavru yemek için aynı şiddetle yalvarır. Bunun sebebi yavru beyninin görme sisteminin mkemmol olmadığındandır ve yavru hayatta kalmak için annesini seçebilecek biçimde yapılanmıştır. Eş deyişle bu nöronlar orijinali gibi benzer yapıda olan görsel bir uyarım kullanmak suretiyle kandırılıyordu. Bu olay uyduruk olan bir kilidin uyduruk bir anahtarı açışına benzetilebilir (Ramachandran, 2016: 279).



Resim 3.63. Dr. Tinbergen gaga testi.

Deneyin son aşamasında ucuna üç kırmızı çizgi eklenen kalınca bir sopa yavruya uzatılınca yavru çılgın gibi sopayı daha şiddetli gagalar ve orijinal gagaya benzemese de bu tuhaf modeli tercih eder. Yavru sanki süper bir gagaya rastlamış gibidir. Bu tür bir aşırı uyarana "ultra-normal"²⁵ uyarın adını veriyoruz. Üç kırmızı çizgili bu sopanın yavru üzerindeki etkisi orijinal gagaya nazaran daha da fazla etkili olur ve ultra-normal bir uyarın özelliği taşır. Martı yavrusunun beynindeki devrenin işlevsel mantığı detaylı bir biçimde bilinirse bu nöronları orijinaline göre çok daha fazla heyecanlandıran ultra-normal uyarınlar denenerek tıpkı Tinbergen gibi modeller tasarlamak mümkün olur. Yavru martının beyni " Vayy be! Bu gaga çok çekici!" diye şiddetli haz alarak benliğini kaybeder. Dolayısıyla sanat uzmanlarının (Resim 3.64) soyut bir sanat eserini izleyip satın alırken bir martı yavrusu gibi davrandıkları düşünülebilir (Ramachandran, 2016: 279-281). İşte bu ultra-normal uyarın modellerin sanattaki benzerini bilerek ya da bilmeyerek bulan usta ressamıar yeni akımları oluşturmuşlardır. Cezanne, Matisse, Picasso, Kandisky, Van Gogh, Mondrian, Malevich gibi.

Henry Moore, Picasso ve diğer sanatçılar martı yavrusunun beynine büyük haz yaşatan üç çizgili sopasının, insan beynindeki tercümesini yani tam karşılığını meydana çıkardılar. Algı kurallarımızın temellerinden yararlanarak beynimizdeki görme nöronlarını temsili realist resimlere nazaran daha fazla heyecanlandıracak ultra-normal uyarıcılar ortaya koydular. Soyut sanatın aslı da budur. Aynı ilke Empresyonist

²⁵ **Ultrnormal:** Ultra; aşırı, belirli bir sınırın ötesinde (Hornby, 2015: 1634). Normal dışındaki aşırılık, süper uyarıcı, uyarının abartılı bir versiyonu (Ramachandran , 2016). Olağanüstü bir uyarın veya süper uyarıcı, mevcut bir tepki eğiliminin olduğu ya da geliştiği uyarından daha güçlü bir tepki veren herhangi bir uyarının abartılı bir versiyonudur https://en.wikipedia.org/wiki/Supernormal_stimulus (1.7.2020).

(izlenimci) sanatta, Van Gogh veya Monet eserleri içinde geçerlidir (Ramachandran, 2016: 281).



Resim 3.64. Sotheby's, Merkezi New York'ta Bulunan, İngiliz Merkezli Amerikan Çokuluslu Bir Şirkettir.

Bu bağlamda Eroğlu (2016, 17) Picasso'yu şöyle yorumlar: “Picasso kompozisyonlarının geçmişte bilinen tüm resimsel algı mekanizmalarını yıktığı iddiasıyla hareket etmiş ve kompozisyonlarını soyuta yakın (eğilimli) bir soyutlamaya (yarı soyut) tabi tutmuştur.” Burdan da anlaşılacağı gibi Picasso bilinçli olarak algılamamızdaki görme nöronlarını alıştığı rahatlıktan çıkarıp estetik yargılarımızı sarsan, şaşırtan ve bir o kadarda zirve kayması yaşatan modern sanatın yarı-soyutlama ve soyutlama kompozisyonlarını alımlamamıza sunmuştur. Picasso'nun bu soyutlamaları ve dışlanmayı bile göze alarak koruduğu soğukkanlılığı onun tam bir nörobilim ve nöroestetik kavrayıcısı olduğuna işaret eder.

Heykeltıraş Henry Moore benzer bir fikri şu şekilde ifade eder: “Tüm sanatlar duyulara dayanmaktadır. Onları uygulayan kişi ve aynı zamanda onlarla ilgilenen (algılayan) kişiler için yaptıkları, bu duyguyu daha aktif ve daha şiddetli kılmaktadır (Merlcher, 2011: 391).

Van Gogh gibi Monet'te resim yüzeyinde biçimsel düzlem yerine soyut renklerin yer aldığı yüzeye haddinden fazla özgür tavırla renkleri uygulayarak ve biçimi kasten lekelerle vererek zirve kayması uyguladı (Ramachandran, 2016: 282). Ancak burada özgür renkler ve lekelerin eritilmesi onları algılayanların algı tarzıyla ve zirve kaymasına

verecekleri tepkiyle yakından ilintilidir. Ayrıca algılayan izleyicilerin de algılamanın hangi katmanında olduklarının önemi en az sanatçı ve eserin gücü kadar önemlidir.

Yazar ve eleştirmen Biljana Puric algısal farklılığın önemini şöyle vurgular: “Bir eseri nasıl gördüğümüz ve ona ne anlam verdiğimiz sanatı etkiler, bu aynı zamanda sanatsal üretimde aktif bir faktördür. Çok yönlü algısal koşullardan gelen kişiler için, önceden belirlenmiş bir değer kavramı olmadan sanatın anlamı hakkında iddialarda bulunmak zor olacaktır. Hem sanatçının hem de gözlemcinin görüşleri, sanat anlayışına katkıda bulunur ve birincisi ehemmiyet bağlamında ikincisiyle aynı önemi taşır” <https://www.widewalls.ch/perception-in-art/> (18-8-2019).

Şu halde neden kimse Henry Moore'u veya Chola bronzlarını beğenmiyor? Aslında herkes Henry Moore veya Parvati'yi sever fakat farkında değildirler. Bunun sebebi insan zihninin bazen çelişkili bilgiler ileten birçok yarı bağımsız birime sahip olmasıdır.

Her bireyin görme alanlarında ilkelliklere (ilk izlenimlere) karşılık vermek üzere hiperaktif hücreler olup Henry Moore heykel çalışmalarını coşkuyla alımlayacak yalın nöral devreleri taşıdığı farz edilebilir. Fakat muhtemelen çoğumuzda başkaca daha etkili ve güçlü kognitif (yüksek bilişsel olan) sistemlerin devreye girişiyle “Bu heykeller biçimsiz, eğri ve tuhaflar. Sanki bir şeyler yanlış veya hatalı yorumlanmış. İlk bakıştaki edindiğin güçlü sinyali görmezden gelebilirsin.” telkinleriyle yüzde belirecek nöronlardan gelen verileri reddeder. Dolayısıyla hepimiz Henry Moore'u seviyoruz ancak birçoğumuz bunu inkâr eder (Ramachandran, 2016: 282-283). Bu bilgiler ışığında sanat alanından gelmeyen ve soyut resmi izleyen birinin “Bu resimde üçgen ve çizgiler var, çok basit bunu herkes yapabilir.” tarzı yoruma da gidebilir. Bu sebepten soyut felsefesi bilinmediği için sanat kültürü ve soyut deneyim eksikliği bahsedilen yüksek bilişsel sistemlerin (ki bunlar izleyicinin geçmiş dönem sanat tecrübelerinin bir bileşkesidir) akımıyla izleyenin algılamasındaki beğenin yönünü temsili sanata aktarabilir. Temsili sanatı tercih eden birine soyutu dayatmak tıpkı üçgen bir boşluğa kare biçimini zorlayarak uymasını beklemek gibi bir şey olur. Karenin oturması için gereken koşulların sağlanması gerekir. Tıpkı varsaydığımız üçgenin kenarlarının yontulması gerekliliği gibi bireyinde sanat estetiği bağlamında inceltilmesi gerekir.

Sanat eserlerini alımlayanların algılama düzeylerinin hep, çağdaş sanatta yapılan çıkışların ve keşiflerin gerisinde kalmasına sanat tarihinde çok rastlanmıştır.

Çağdaşlarının Rembrandt'a, Matisse'e, Van Gogh'a, takındıkları tavırları hatırlayalım. Sanatsal kültürde bu diyalektik gelişme kaçınılmazdır (Kagan, 1993: 464). Sanattaki bu normal gelişmeler yani sanat eserlerini anlayamama talihsizlikleri hep olmuştur. Toplumun ilerisinde olan sanatçıyı reddedenler ancak sanatçıyla aynı olgunluğa geldiklerinde eserini anlayabilirler. Çünkü artık alımlayıcının beğenisi katman olarak sanatçının entelektüel katmanına yani seviyesine gelmiş olur.

Nöral yüksek bilişsel sistemlerin bu saldırısını kabul eden Paul Klee'nin şu sözleri konu bağlamında açıklayıcı niteliktedir: “Ama sanatın gerektirdiği doğadan kopuşları kabul edilmeyen sadece sanatçıdır. Yetersizlik ve kasıtlı çarpıtmayla bile suçlanmıştır” (Klee, 2017: 13). Dolayısıyla bu bilişsel sistemlerin alımlama esnasında devreye girimini engellemek için sanat estetiği ve soyut sanat eğitimi (eğilimini felsefesini) hazzetmeyle mümkündür.

Sanatsal beğeni ise her zaman, sanat eserinin somut yapısına uygun olmalı; yapıttaki tarz, cins ve yöntem yasaları kavranmalıdır. Aksi takdirde izleyen ve sanatçı arasındaki bağ kurulamaz. Zira iletişimde mesajı yollayan ve alan farklı tellerden çılmış olur. Bunu engellemek için, eseri izleyen ilk önce yapıtla aynı frekansta olmalıdır (Kagan, 1993: 460-461). Yani izleyici yapıtla aynı katmanda eserle hislenilmesi gerekir fakat Gridley izleyicinin kişiliğinin de sanatsal beğenideki rolü ve yaklaşımını etkileyebileceğini belirtir. Peki, temsili ve soyut sanatta şahısların bu yaklaşımının acaba kişilikle bir alakası var mıdır? Realizm'in cazibesi yani temsilci sanata duyulan sempati ile soyut sanata karşı hissedilenler arasındaki nüans, kişilik, düşünsel eğilim ve tercih farklılıklarından kaynaklanır. Tercihler eseri izleyenin eğitim ve tecrübesiyle estetik beğeni kimyasal değişimle her an bir bölgeden diğerine geçebilir. Örneğin; yiyecek tercihleri, kişilik ve mizaç ile ilişkiliyken, müzik tercihleri de kişilik özellikleriyle ilişkilidir. Yenilik, belirsizlik ve uyuşmazlıktan hoşlanan, özellikle sansasyon arayan ve açık fikirli bireyler arasında temsil sanat yerine soyut sanat tercih edilir. Sanatı sevenler arasında, alandan bağımsız düşünürlerin yanı sıra soyut ve rastgele düşünen kişilerin, alana bağımlı, somut ve sıralı düşünen kişilere göre soyut sanat hayranı olma olasılığı daha yüksektir (Gridley, 2013: 463-481). Bu açılım da soyut ya da realist resim arasındaki çekişmenin aslında beyin yapısıyla ilgili tercihi olduğu yargısını destekliyor. Önemli olan beynin entelektüel kavrayışını soyut sanat felsefesine yönlendirebilmekte.

3.8.3.2. Zirve Kayması Test Edilebilir mi?

Süper normal uyaran, Zirve kayması ve diğer estetik yasalarıyla ilgili görüşlerimizi deneysel olarak test etmenin tutarlı en az iki yolu var. Birincisi galvanik deri tepkileri (GDT) testi. İkincisi göz hareketlerinin tespiti ve bu testle beynimizdeki görme alanındaki tek nöronlardan gelen sinir sinyalleri kayda alınır (Ramachandran, 2016: 285).

1. GDT Testi: GDT testi (Resim 3.65) bireyin bir sanat eserine verdiği tepkiyi anlamamızı sağlar. Henry Moore heykellerinin görünümüne duyulan ilgiyi reddeden bir Rönesans aydını bu soyut heykel ve resimlere karşı muazzam bir GDT gösterir. Çünkü kişinin derisi yalan söyleyemez. Fakat GDT birkaç tür uyarımı ölçer. Dolayısıyla olumlu veya olumsuz tepkileri ayırt edemediğinden sadece genel bir değerlendirme sunar (Ramachandran, 2016: 285).



Resim 3.65. GDT Testi.

2. Göz tarama testi: Öncüsü Rus psikolog Alfred Yarbus gözetimiyle oluşturulan sistem göz hareketlerini tespit edilerek verileri değerlendirir (Resim 3.66). Bu iş için sanat eserini izleyen bireyin gözlerinin eser yüzeyinde hangi noktalara sabitlendiğini tarayan, dikkat edilen (alımlanan) bir noktadan diğerine geçişleri bölge bölge ardışık olarak kaydeden bir elektronik görme cihazı kullanılır (Ramachandran, 2016: 286). Burada dikkat edilmesi gereken nokta soyut bir resimden hazmı alıyor ya da tiksinti mi duyuluyor bu iki ayrımın net yapılamamasıdır.

Sanat eseri ile birey arasındaki ilişkiyi bu somut olarak yapılan testlerle bir dereceye kadar rakama çevirebiliriz. İlişkinin faktörünü ne belirliyor o halde? İzlenilen soyut bir esere karşı hissedilenler o sanata karşı algıların verdiği cevaplardır. Yazar ve eleştirmen Biljana Puric algıyı şartlandıran faktörleri şöyle belirtir; Sanatta algı, görsel uyaran ile

kişisel anlayış arasındaki karışık ilişki anlamına gelir. Bu aynı zamanda sanat eserleri ile bireysel görüş ve değerlendirmeler arasındaki ilişkiyi netleştirmeyi amaçlayan teorik bir varsayımdır. Bir sanat anlayışı, algı, gözlem ve değerlendirmenin yapıldığı şartlarla koşullandırılıp genel anlayış modelleri yerine politik, sosyal, kültürel, cinsiyet ve ırk gibi birçok faktör tarafından şartlandırılır <https://www.widewalls.ch/perception-in-art/> (18-8-2019).



Resim 3.66. Göz Hareketlerinin Monitöre Alınması.

Ayrıca benlik, farklı kültürler arasında aynı şekilde ya da benzer olmak zorunda değildir. Kanıtlar, farklı kültürlerde benlik içinde dikkat ve nihayetinde görme de dâhil olmak üzere çeşitli psikolojik süreçlerde önemli sonuçları olan kültürel farklılıklar olduğunu göstermektedir (Balcetis, E. ve D. Lassiter, 2010: 54). Yurtsever’in bu açığı pekiştiren şu sözleri ise önem arzeder: “Gözlemcinin estetik yargısı, psikolojik davranışının yanısıra içinde bulunduğu sosyal çevrenin kültürel yapısının izlerinin de taşıyıcı” (Yurtsever, 1988:17). Bu faktörler altında birey, içinde yaşadığı toplumun etkilerini vereceği yargılarda sanat algısına kodluyor diyebiliriz. Bu bağlamda etkilenimi sosyo-psikolojik olan gensel bir taşımaya benzetebiliriz. O halde uluslararası müze olan Guggenheim’deki soyut bir esere bakan alımlayıcıların vereceği tepkiler de politik, sosyal, kültürel, cinsiyet ve ırk gibi çeşitli faktörlerin yönlendirmesi ve etkisi altında olacaktır.

Psikanaliz ve kültür çalışmalarını birleştirmeye yönelik büyük girişimlerden birini yapan A. Kardiner²⁶ "temel kişilik yapısı" adlı çalışmaları sonucu kültür farklılıkları için

²⁶ Kardiner, A. (1945), The psychological frontiers of society. Columbia University Press, New York:

şunları aktarır: Belirli bir kültürün tipik bir bireyinde bir grup karakter özelliği genellenirse, her kültürün kendi nörozu, kendi süperregoları/ ethosları, genç ve yaşlılar için arzu edilen bir dizi hedef ve idealleri vardır. Örneğin, Amerikan tipik karakter özellikleri hırslılık ve açgözlülüktür. (Stearns, 1994: 23-24). O halde kültürler kendi özelliklerini, yapılarını bireylere aktararak, kodlayarak, onların bilinçaltında ve beyin yapılarında benzer karakterleri evrimleştirerek soyut yüzeyleri değerlendirmelerinde etkili olduğu düşünülebilir.

M. Kagan bu sosyo-psikolojik etkilenimi şöyle ifade eder: “Sosyolojideki gelişme ve toplumdaki sanatsal kültürün araştırılmaya başlanmasıyla, sanat algısı salt psikolojik bir süreçtir diyemeyiz. Sebebi, onun toplumsal etkenlere bağlı olarak iletiliyor olmasıdır. Yalnız sanat üretimi değil, sanat tüketimi de, tüm psikolojik mekanizmalarıyla beraber coşkusal, düşünsel, çağrışımsal ve beğenisel açıdan, toplumsal ve tarihsel olarak belirlenmiştir. Bu sebeple, Hamlet veya Don Kişot, farklı çağlarda olduğu gibi, aynı çağda da, toplumun farklı kesimlerinden gelen bireylerce değişik biçimlerde yorumlanmıştır (Kagan, 1993: 369). Bu tespit kültürler arası birçok örneklemeye desteklenebilir. Örnek olarak; Amerikan ekspresyonizmini verebiliriz. 1940'lara kadar soyuta rağmen Rus sosyalist gerçekçi sanatı hüküm sürerken aynı dönemde Jackson Pollock Amerikan özgürlüğünü ilan eden devlet destekli reklamını Avrupa'da sürdürüyordu.

3.8.3.3. Renk ve Zirve Kayması

Soyut sanatın görsel uyarıcılarla bize sunduğu, nesnesiz ilişkilerden biriside renktir. Renk zihnimize haz veren unsurlardan biridir denebilir. Araştırmalara göre renkler bizi psikolojik olarak etkiliyor ve bu sebepten seçiliyor. Yani direkt insan ruhuyla ilişkili ve bu ilişki resim sanatında yapıt ile izleyici arasında etkin bir iletişimin kurulamamasına yol açabiliyor. Dolayısıyla hoşlanmadığı bir renk sebebiyle izleyicinin çok üstün nitelikteki bir resmi beğenmemesi tümüyle bir reddetme gerekçesi olabiliyor. Bu tutum seçmeci dikkat²⁷ ve seçmeci algılamaya²⁸ tipik bir örnektir. Oysa sanatçılar renkleri

²⁷ **Seçici Dikkat:** Diğer yönleri göz ardı ederken bir sahnenin belirli bir yönüne odaklanmayı içeren bir ilgi türü. Seçici dikkat bilinçli olabilir (kişi ilginç bir nesneye katılmayı seçtiğinde; TV gibi, daha az ilginç olanı; sehpa gibi) https://psychology.wikia.org/wiki/Selective_attention (16.2.2020).

²⁸ **Seçici Algı:** Duygusal rahatsızlığa neden olan ve önceki kanılarımızla çelişen uyarıları fark etmeme ve daha çabuk unutma eğilimidir. Örneğin, bir öğretmen favori bir öğrenciye sahip olabilir çünkü grup içi kayırmacılığa karşı ön yargılıdırlar. Öğretmen öğrencinin zayıf kazanımını görmezden gelir. Tersine, en az

uğraşlarının kurallarına uygun olarak seçerler ve kullanırlar, yani renklerle profesyonel bir kodlama uygularlar (Şenyapılı, 2018: 125). Renk Matisse'in resimlerinde duyusal bir etki ve karakter oluşturmuş ve Matisse resimlerinin izleyicinin içine işlemesini istediği için renge ağırlık vermişti (Eroğlu, 2016:17). Buradan da anlaşılacağı gibi soyut bir resmi izleyen birinin ya da galeride resim alan bir müşterinin resim alma tercihine sevdiği renkler etki etmektedir. Bu anlamda renk, izleyiciye haz veren, ona zirve kayması yaşatan bir sanat ögesidir ve her renk süper-normal bir uyarandır denebilir.



Resim 3.67. Stefan Fiedorowicz, “Sıkıntının Tatlılığı”, TÜYB, 50 x 100 cm., 2013, Wiener Neustadt, Avusturya.

Renkler yaşamsal önemi sebebiyle, algılanmaları için beyinde uzmanlaşan bölgeler oluşmuştur. Kırmızı renk için uzmanlaşan hücreler, kırmızının algılanımı esnasında yüksek uyarıcılar gönderir. Pek çok kültürde kırmızı şiddet, kan ve cinsellikle ilişkilidir. Bazı ilkel toplumlarda bedenin kırmızıya boyanmış olması cinsel olgunluğa erişilmişliği simgeler. İspanya’da boğa güreşlerinde kullanılan kırmızının bir önemi olmadığı, aslında boğanın matadorun hareketlerinden rahatsız olduğu anlaşılır. Ulusal bayrakların %31’i kırmızı renklidir. Ayrıca spor kıyafetlerinde de kırmızı sıklıkla kullanılıp elli yıllık bir süreçte edinilen izlenimlerde kırmızı renk formalı takımların diğer renk forma kullananlara nazaran daha fazla başarılı olduğu görülmüştür. Sıcak renklerden kırmızı ve turuncunun ısınma hissi taşıdığı, yeşil ve mavinin serinletici olduğu, kırmızı renge boyalı restoranlarda yemeğin daha hızlı tüketildiği, buna karşılık kırmızı renkli mağazalara karşın mavi renkli ortamlarda daha fazla alışverişin yapıldığı gözlemlenmiştir (Çiftçi, 2019: 78-79).

favori öğrencilerinin ilerlemesini fark edemeyebilirler https://en.wikipedia.org/wiki/Selective_perception (16.2.2020).

Rengin psikolojik işlevini Kandinsky şöyle açıklar: “Berrak ve açık renkler gözü kendi üzerlerine çekerlerken sıcak ve duru renkler cazibesiyle algıda daha ağır basarlar. Zincifre kırmızılar izleyenleri cezbeden ateş çekiciliğine sahiptirler. Tiz ve uzunca trompet sesinin kulakları zorladığı gibi limonun parlayan sarıları da bakanların gözlerini yakar. İzleyici huzuru bulmak için mavi ya da yeşilin serinliğine katılmak ister. Duyarlı olan bireylerin ruhlarında ise renkler daha da yoğun ve derin etkiler bırakırken renge duyarlı olmayan ruhtaki etkisi yüzeysel ve anlıktır. Her rengin ruhsal etkileri vardır ve bir etkileşim meydana getirir. Dolayısıyla ilk fiziksel izleniminde ruhsal titreşime giden bir yol açığa çıkar ve bedeni etkileyen bu çağrışımlar ruhsal sarsıntı oluşturabilirler (Kandinsky, 2010: 44-92). Sıcak kırmızı heyecanlandırırken, daha koyu ya da açık tonları kanın çağrışımını yaparak tiksintiyi ya da acıyı hissettirebilir (Çiftçi, 2019: 80). Yani renkler çoğunlukla fiziki duyum vasıtasıyla insan ruhunu direkt etkileyen önemli bir güce sahiptir. Sanatçı renklerle ruhta titreşimler oluşturarak kullandığı renkleri izleyenlerin ruhsal ihtiyaçlarına ve içsel çağrışımlarına yön veren ilkelerden birisi olarak kullanır (Kandinsky, 2010: 44-92).

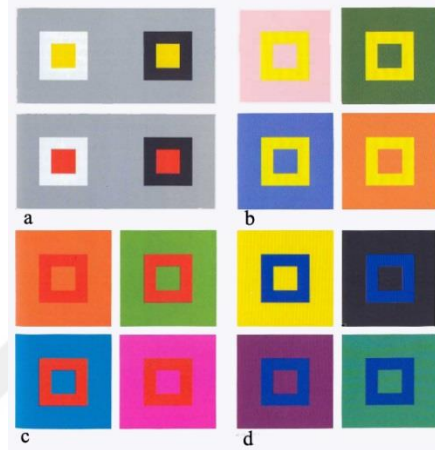
Ruhta titreşimi oluşturan diğer ilkeler; çizgi, ışık, gölge, doku, hareket gibi sanat ve tasarım elemanlarından oluşur fakat burada dikkat çeken nokta renge duyarsız insanlarda rengin etkisinin yüzeysel oluşudur. O halde bu tip kişilerde ruhsal etkileşim sınırlı olmakla birlikte bu bireylerin sanata ilgisizliği de/duyarsızlığı da mümkün ve önemli bir detaydır.

3.8.3.3.1. Renk Efektleri

Bir rengin diğer bir renkle uyumlu olduğu andaki etkileri ile kendi gerçek (fiziki) renkleri özdeştir. Bir başka renkle etkileşim halindeyken yansıttıkları etkileri eşdeğerde olmadığında eşzamanlı değişen, dinamik ve ekspresyonist bir etki gösterirler (İtten 1976'den aktaran Akdeniz, 1982: 9-10).

Bauhaus Okulu öğretmeni Johannes Itten renklerdeki fiziksel gerçekliği (asıl rengi) ile rengi algılamamızdaki psikofizyolojik gerçekliğin tespitini şöyle ifade eder: "Renk maddesi, fiziksel veya kimyasal olarak tanımlanabilir ve analiz edilebilir pigmentler ve renklendiricilerdir: colorant" (İtten, 1973: 12). Her insan için rengin anlamı, beyninin algıladığı görsel korteks algısı ve gözlerinin gördüğü optik algıyla belirlenir. Göz ve

zihin, karşılaştırma ve kontrast yoluyla farklı bir algı elde eder. Kromatik²⁹ bir rengin değeri, siyah, beyaz, gri veya başka bir kromatik ya da akromatik renkle ilişkisine göre belirlenebilir. Renk algısı ise rengin fizyokimyasal gerçekliğinden farklı olan psikofizyolojik gerçekliğidir. Psikofizyolojik renk gerçekliği, renk efekti dediğimiz şeydir. Renk ve renk efekti sadece uyumlu politonlar (çok tonlu renkler) olduğunda uyuşur. Diğer tüm durumlarda, renk aynı anda yeni bir etkiye dönüşür (Itten, 1973: 12).



Resim 3.68. Farklı Renk Kombinasyonları. **a-** Eşit büyüklükte sarı kareler beyazda siyahta olduğundan daha büyük görünür. Eşit büyüklükte kırmızı kareler beyazda siyahta olduğundan daha küçük görünür. **b, c, d-** Aynı geometrik şekilde olan sarı, kırmızı ve mavinin yan yana farklı renklerle ifadelerinin nasıl farklılaştığını gösteren kombinasyonlar.

Bauhaus'ta başöğretmen Josef Albers, renk için geleceği yüksek olan sanat aracı tanımlamasını yapar. Albers rengin algımızda hiçbir zaman fiziksel haldeki gibi algılanmadığını ifade eder ve bunu şu fiziksel deneyle açıklar: Önümüze, soldan sağa doğru içleri sıcak, ılık ve soğuk su olan üç kap koyalım. İki elimizi de kenarlardaki kaplara soktuğumuzda iki farklı sıcaklık hissediyoruz ve sol taraftaki elimiz sıcak, sağdaki soğuktur. İki elimizi de kaplardan çıkarıp ortadaki ılık su olan kaba soktuğumuzda yine iki farklı sıcaklık duyarız. Bir önceki testteki sıcak kapta olan elimiz suyu bu sefer soğuk, soğuk sudaki olan elimiz ise sıcak olarak duyumsar. Orta kaptaki suyun sıcaklığı iki elde de hissedilenlerden hiçbirisi değildir. Suyun sıcaklığı bu iki elin duyumsadığından farklı ve “ılık” bir derecededir. Böylece fiziki gerçeklik ile psişik tesir arasında karşıtlık görülür.

²⁹**Akromatik ve kromatik renkler:** “Renk kelimesi günlük dilde kullanıldığı anlamda yalnızca renklilik içeren renkleri “kromatik” renkleri içermez. Renk terimi; siyah, gri ve beyazı da kapsamaktadır. Bilimsel olarak renkler kromatik ve akromatik renkler olarak ikiye ayrılırlar. Genelde renksiz kabul edilen beyaz, siyah ve griye akromatik renkler. Renklilik içeren sarı, kırmızı, yeşil, mavi gibi renklere de kromatik renkler denilmektedir” (Akdeniz, 1982: 10).

Optik algılamada da bu testte olduğu gibi renkler fiziksel gerçekliği (asıl rengi) yerine farklı bir renk olarak algılanır (Albers, 1970: 47).

Resim 3.69’da yan yana olan siyah ve beyaz iki karenin orta kısımlarına iki aynı tonda gri renkli daireler yerleştirelim. Her iki kareye de bakıldığında griler çok farklı görülürler ve bunun nedeni etrafında çok farklı akromatik renkler oluşu sebebiyledir. Dolayısıyla açık gri akromatik bir renk beyaz üzerinde koyu, koyu renk üzerinde de açık gri etkisi gösterir. Ayrıca akromatik ve kromatik renklerin birbirleriyle etkileşimleri sonucu asıl renklerinden farklı algılanmaları söz konusudur (Munn 1975’den aktaran Akdeniz, 1982: 11).



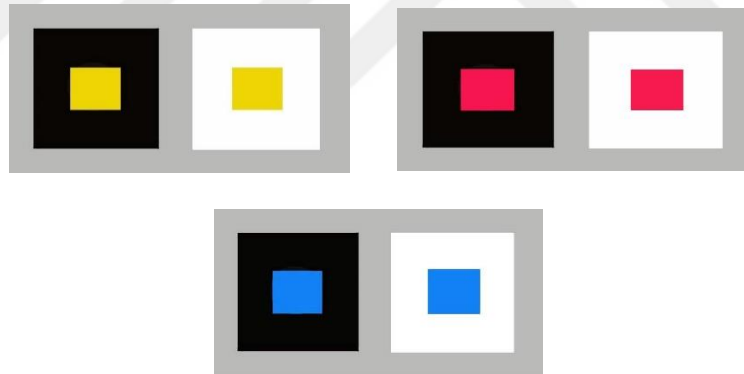
Resim 3.69. Eşzamanlı Kontrast. Gri halkanın siyah içişindeki görünüşüyle beyaz içindeki Görünüşünden biraz daha açıkmiş gibi alınlanır. Siyah-beyaz'ın kesiştiği yer boyunca halkanın üzerine ince bir iplik yerleştirilirse bu etki artar.

Renk ve efekt uyumsuzluğu olduğunda izleyen kişi çelişen, dinamik, gerçek dışı ve kısa süren bir ilgiye sahip olur. Sanatçı tarıfsız olanı ifade etme fırsatını veren gerçek dışı titreşimler üretmek için bu kromatik gerçekliklerin gücünden faydalanır. Renkte eşzamanlı değişim olasılığı, renk kompozisyonu sürecinde renk etkisi, renk seçimi, renk alanlarının büyüklüğü ve yüzeyde kullanılan şekle göre renklerde değişim görülür. Resim yüzeyine önce çizgiler çizip sonra renk katan ressam, asla temiz, net ve etkileyici bir renk efekdi üretmeyi başaramaz. Renklerin boyutları ve kendine ait yönleri olmakla birlikte, kendi alanlarını kendileri tasvir ederler (İtten, 1973: 14).

İnsanlarda, göz ve beynin aracılık ettiği renkler ve renk etkilerinin birbirleri arasındaki ilişkilerini keşfetme, sanatçının en büyük endişesidir. Görsel, zihinsel ve ruhsal fenomenler renk ve renk sanatları alanında birbiriyle bağlantılıdır (İtten, 1973: 12). Renk estetiğinde rengin kontrast etkileri, sınıflandırılmaları, öznel olarak koşullandırılmış renk algısı sorunları ve özellikle sanat eğitimi; mimarlık ve ticari tasarım ile yakından ilgilidir. Renk, visual (görsel), ifade (duygusal), yapı (sembolik) olarak

incelendiğinde renk estetiğinde algılama sağlanabilir. Renkler, farkında olsak da olmasak da, bizi olumlu ya da olumsuz olarak etkileyen kuvvetli enerjilerdir. Vitray sanatçıları, ibadet edenlerin meditasyonlarını manevi bir uçağa taşıyacak çok mistik bir atmosfer meydana getirmek için renkleri kullandılar (İtten, 1973: 13). Ayrıca bu renkleri kullanan soyut ressamların, doğada az rastlanan ara renkleri tablolarında kullanma gayretleriyle aslında izleyenlere süper normal uyarıcılar yollayarak zirve kayması yaşattıkları söylenebilir.

Nötr gri renkli bir zeminde bulunan (Resim 3.70) siyah ve beyaz kareler içine daha küçük ebatta sarı renkli kareler yerleştirilince; sarı, beyaz üstünde beyazdan daha koyu, sıcak ve yumuşak gözükecektir. Aynı sarı siyah üzerinde baskın, açık değerde, soğuk ve saldırgan gözükecektir. Yine aynı şekilde, beyaz-siyah kareler üstüne kırmızı kare geldiğinde; kırmızı, beyaz üstünde koyulaşıp ışıklılığını kaybedip, aynı kırmızı siyah üzerinde olduğunda daha fazla aydınlanıp daha sıcak görünecektir. Beyaz ve siyah kareler üstüne mavi renk geldiği zaman beyaz üstünde daha koyu, siyah üzerinde ise açık renkli ve aydınlanmış bir görünüm taşıyacaktır (İtten 1976'dan aktaran Akdeniz, 1982: 11).



Resim 3.70. Kromatik Renklerin Akromatik Zemindeki Etkileşimi.

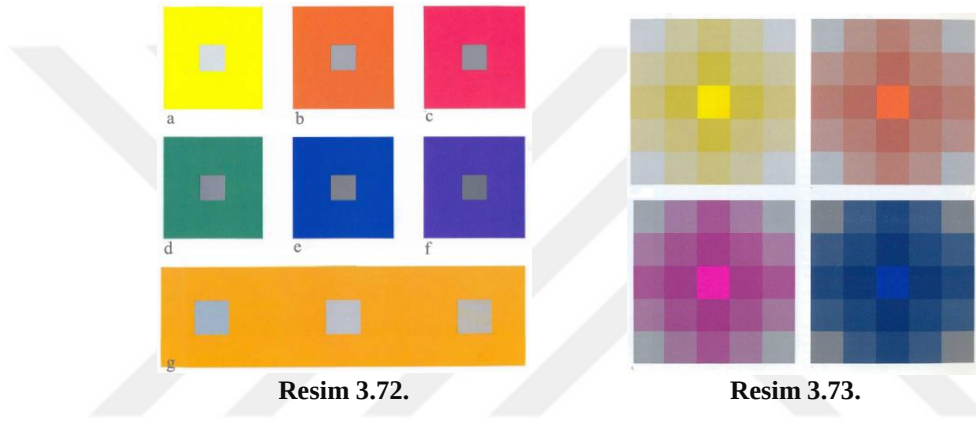
Gri renk kromatik renkler olan soğuk-mavi ve kızıl-turuncu üzerinde iken (Resim 3.71) her iki tasarıma da aynı anda bakıldığında soğuk-mavi üzerinde kırmızı ağırlıklı, kızıl-turuncuda ise mavimsi karakterde görülmektedir (İtten 1976'dan aktaran Akdeniz, 1982: 11).



Resim 3.71. Kromatik Renklerin Akromatik Zemindeki Etkileşimi.

3.8.3.3.2. Eşzamanlı Kontrast

Altı saf renkten oluşan karelerin her birine parlak arka plan rengiyle eşleşen küçük nötr gri kareler yerleştirilirse, her gri kare arka planın tamamlayıcılığıyla bağlantılı görünür. Bir karenin ana rengine ne kadar uzun bakılırsa, eş zamanlı etkisi o kadar yoğun hale gelir (Resim 3.72). Birbirinden farkı çok az hissedilen üç değişik tonlu gri renk kareler sarımtırak turuncu renk içerisine yerleştirilirse ilk gri mavimsidir ve eşzamanlı efekti şiddetlendirir, yani yoğunlaştırır. İkinci gri ise nötrdür ve eşzamanlı değişiklik (modifikasyon) geçirir; üçüncü gri turuncu bir karışım içerir ve bu nedenle değişmeyi başaramaz (İtten, 1970: 52-53).

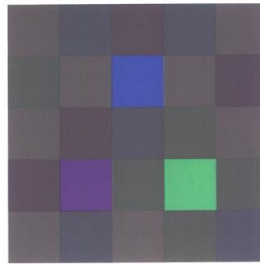


Resim 3.72.

Resim 3.73.

Resim 3.72. Gri ve Parlak Renk Kambinasyonları.

Resim 3.73. Grilerle Saf Renklerin Kademeli Karışımı: Yirmi beş kareli her bir desende, parlak sarı, turuncu, kırmızı ve mavi renkler merkeze yerleştirilir. Dört köşe aynı parlaklıkta griler ve bu grilerle saf renklerin kademeli karışımı, düşük doygunluğu olan orta tonları üretir.



Resim 3.74. Nötr gri ile birlikte eşit parlaklıkta üç renk. Grinin güçlü renkleri nasıl sessiz bir efekte dönüştürdüğü görülür.

Kırmızı bir renk üzerine, birbirinden farklı üç kırmızı renk yerleştirilince kırmızılardan birisi zemin tarafından yutulur ve yüzeyde iki kırmızı varmış gibi görülürler. Bu gibi durumlarda yüzeye konan renkler için zemin rengi güçlü bir değiştirici

olarak rol oynar (Resim 3.75). Algılamada renk ve biçimlerle ilgili buna benzer durumlara günlük yaşantımızda da rastlamak mümkündür. Bu da renklerin birbirini etkilemesi sonucu oluşan fiziki gerçeği birebir algılamayabilir kılar. Ayrıca algılanan nesnenin bulunduğu ortam onun çok farklı biçimlerde algılanmasına sebep olabilir (Albers 1970'den aktaran Akdeniz, 1982: 12). Bu bağlamda soyut bir kompozisyonda yer alan formlardaki hafif kaymalar, rengin fiziksel olarak değişimi, arka plandaki renklerle eşzamanlı etkileşim sonucu oluşan ton farklılıkları algıda hazza yol açan büyük farklılıklar oluşturabilir.



Resim 3.75. Kırmızı ve siyah arka plan üzerinde kırmızı renklerin etkileşimi.

Gözdeki renk dalga boyu³⁰ uzmanlaşmasında yeşil ve kırmızı renklerin diğer renklerle nazaran daha önceliklidir. Müzayede salonlarında satılan sanat eserleri incelendiğinde en çok beğenilen eserler renk olarak sırasıyla mavi, kırmızı, yeşil, mor ve sarı renklerdir. En az beğenilenler ise kahverengi ve turuncudur. Bunun sebebinin bu renklerin çürüten madde ve dışkı ile ilişkilendirilmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir (Çiftçi, 2019: 80).

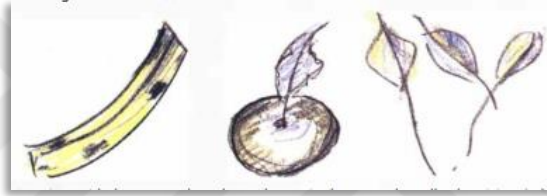
3.8.3.3.3. Hasarlı Bir Korteks ve Renk Körlüğü

İnsanlarda görsel algılamayla ilgili birçok soruna rastlanır. Miyop, hipermetrop, astigmat gibi sorunlar ameliyat, gözlük ve lens yardımıyla giderilebilir. Bundan başka renk körlüğü (Akromatopsi, Diskromatopsi), yüz tanıyamama (Proposagnosia), hareket körlüğü (akinetopsi), yüz ifadesini anlamlandıramama (Volvanopsia) karşılaşılan bazı

³⁰ **Dalga boyu:** Işık dalgaları, su dalgaları gibi, dalgağın birbirini izleyen iki zirvesi arasındaki mesafe ile tanımlanabilir, dalga boyu olarak bilinen uzunluk. Farklı ışık dalga boyları gözlerimize farklı renkler olarak görünür. Daha kısa dalga boyları mavi veya mor, daha uzun dalga boyları kırmızı görünür <https://skyserver.sdss.org/dr1/en/proj/advanced/color/whatis.asp> (11.24.2020).

önemli sorunlar arasındadır. Bütün bu görsel farklılıklarla, bireylere özgü izlenimler gerçekleşirken renk körlüğü ve yüz tanıyamama ise yanılsamalara dönüşebilir (Çiftçi, 2019: 82). Bu nedenlerle izleyicilerden bu tür rahatsızlığı olanlar algıladıkları resimlere diğer insanlar gibi tepkiler veremeyebilir.

Görsel korteksin özel bölgelerinin zarar görmesi hastaların renk, form veya hareket gibi görsel dünyanın sadece bir kısım özelliğini görme yeteneğinin kaybedildiği garip körlük türlerine neden olabilir. Bu hastaların bazıları tarafından üretilen sanat eserleri onların dünya görüşlerine ve görsel kortekslerinin çalışmalarına bir örnek teşkil eder. Kortekste ki renk yollarının zarar görmesi o hastanın tüm renk görme yeteneğini kaybetmesine yol açabilir. Bu kişilerin çizimlerinde ise muz, domates ve yeşil yaprakların hepsi benzer renklere sahiptirler (Zeki, 1992: 74).



Resim 3.76. Görsel korteksindeki hasar sebebiyle renk görme yeteneğini kaybeden bir hastanın resim çalışması.

Konuyu biraz daha açarsak insanlar renk görme özellikleri açısından farklıdırlar. Tam renk körleri sayıca az olmalarının yanı sıra kısmi renk körlüğünde sayıca en fazla olan kırmızı-yeşil renk grubudur. Bu grup bu iki rengi ayırt etmede güçlük çekerler. Sarı-mavi renk körleri ise kırmızı yeşil grubundan sayıca daha azdır. Tam renk körleri ise tüm dünyayı gri, beyaz ve siyah tonları olarak görürler (Baymur. 1996: 110).

Tam renk körü olan Brian Willis (Resim 3.77), hayatında ilk defa enchroma güneş gözlüğünü kullandığında; gözlüğü tekrar tekrar çıkarıp taktığı denemelerinde ağlayarak şu tepkiyi vermiştir: “Dull and death, I have never seen that before. Really freaking weird. (Gözlüksüz) monotonluk ve ölüm. (Gözlükle) bu renkleri daha önce hiç görmemiştim. Gerçekten acayip tuhaf (çok garip)!”. Benzer tepkileri aynı gözlüğü kullanan birçok insan da veriyordu. Eğer biz renkleri sadece galerilerdeki resimlerde görebilmiş olsaydık, galeriler dolup taşan insan manzaralarıyla basında yer alırdı. Fakat renklere günlük yaşantımızda alışık olduğumuz için onlara aşırı bir şekilde şaşırarak tepki vermeyiz.

Ayrıca sanatta bazı kompozisyonların sunduğu yeni, ilginç, şaşırtan ya da daha önce hiç tecrübe edilmemiş renk ve sanat elementleri izleyenleri cezbedip zirve kayması yaşatabilir. Burada Brain'e süper ultranormal etkiyle zirve kaymasını yaşatan şey o renkleri daha önce hiç görmemiş olmasıdır. Brian enchroma güneş gözlüğünü tecrübe ederken sık sık renklerin ne kadar parlak olduğunu belirtiyordu <https://www.youtube.com/watch?v=uYz23OxgNpo> (11.1.2020). Bu bağlamda en iyi yorum Kandinsky'den gelir: “Duyarlı olan bireylerin ruhlarında renkler daha da yoğun ve derin etkiler bırakırken renge duyarlı olmayan ruhtaki etkileri ise yüzeysel ve anlıktır” (Kandinsky, 2010: 45).



Resim 3.77. Tam Renk Körü Brian Willis'in (ABD.) Enchroma Güneş Gözlüğü Denemesi: Brian Willis (ABD.) tam renk körü ve enchroma güneş gözlüğünü ilk denediğinde gördüğü renkler karşısında ağladı.

Bu sebeple renk bir zirve kayması sebebidir ve hem temsili hem de soyut resim çalışan sanatçıların özellikle üzerinde durması gereken önemli bir sanat ögesidir.

Kısacası sanatçılar özünde sanat algılayıcısına daha önce hiç tecrübe etmediği, denenmemiş çalışmaların zihinsel algı sistemine sunduğu ultra-normal uyarıcılarıyla haz yaşatma peşindedir. Daha önce görülmemiş olanın çekiciliği ve uyandırdığı merak insan zihnini cezbeden ve ona estetik hazlar yaşatan bir nevi kodlardır. Bu kodları soyut sanatta daha önce Turner, Delacroix, Monet, Cezanne, Matisse, Picasso, Van Gogh, Kandinsky, Malevich, Mondrian, Pollock ve diğerleri kullanarak sanat öge ve elemanlarını ultra-normal uyarıcılar olarak eserlerinde yer verdiler. Dolayısıyla da izleyenlere zirve kayması ve hazlar yaşattılar. Onlar rasayı, ultra uyarıcıları, daha doğrusu martı yavrusunun büyük bir hazla çırpındığı uç çizginin sanattaki karşılığını keşfettiler. Soyut bir resimde bu uyarıcılar ve kodların başarıyla çözümlendiği, uygulandığı eserler izleyene de estetik anlamda haz yaşatarak gerçek amaçlarına ulaşırlar. Ayrıca sanatta özgün olmanın önemi sürekli vurgulanırken, daha önce denenmiş ve yapılmış olanın tekrarının ilkler kadar heyecan vermediği herkesçe bilinir. Taklitler orijinallik taşımadıkları için merak konusu

olsalar da zihinsel algının ilgisini uzun süre koruyamaz ve daha sonra bir kenara atılırlar. Tıpkı bir sanatçının sesinin başka bir sanatçının sesine aşırı benzemesi ile aslının taklidi kategorisine konularak daha sonra yalnızlığa terk edildiği gibi.

Renkle ilgili bir diğer husus ise metalik renklere olan hassasiyetimizdir. Amerikalı ressam Jeff Koons bu hassasiyetimizi bilerek ya da hissederek eserlerinde metalik rengi kullanmıştır. Ramachandran'a göre: "İnsanlar kıymetli taşlar ve metalik parlak mücevhere karşı zaaf içindedirler ve bu yönlerinin evrensel çekimle beyinlerindeki kendine has bağlantıların tuhaflığından kaynaklandığını düşünebiliriz. Bu parlak şeylere karşı hissedilen evrensel çekim su arama ve bulma odaklı evrimleşen doğamıza dayanır. Özellikle sırf kıymetli taşları elde edebilmek için yapılan savaşlarda verilen onca canlar bizi biraz düşündürmelidir (Ramachandran, 2016: 283).

3.8.3.3.4. Kandinsky'nin Renk Felsefesi

Temel olarak resimdeki bütün sorunlar içsel ihtiyaca dayanır. Artık bizi dışsaldan uzaklaştırarak içsel temelimize götürecek yolları arıyoruz. Bu yüzden bir sanatçı ruhunu eğitmeyi ihmal etmemelidir. Önce renkler, renklerin etkileri ve bizi nasıl etkiledikleri incelenmelidir (Kandinsky, 2010: 66). Sıcak renklerin izleyenlere yaklaşıp soğuk renklerin uzaklaşmasıyla beraber diğer renkler bu doğal yönelişlerden etkilenecek kendilerine has farklar oluşturan hareketlere sahip olurlar. Rengin birinci antitezi olan içsel etkisi ve mavi ya da sarı renge olan eğilimi büyük ehemmiyet arz eder. İkinci antitez ise beyazla siyah renkler arasındaki karanlık, aydınlığa olan yakınlıklardır ve katı bir hareketliliğe sahiptirler. Herhangi bir formdaki sarı renge durmadan bakıldığında rahatsız ederek saldıran, ısrar eden doğası açığa çıkar ve yoğunlaştırılması halinde ise sesi tizleşir. Sarı dünyevi bir renk olup katıyen derinlikli anlam taşıyamaz. Mavi renkle karışınca solgunlaşan bir renk ortaya çıkar ve insandaki ruhsal karşılığı için delilik ya da melankolikten ziyade cinneti temsil eder denebilir (Kandinsky, 2010: 66).

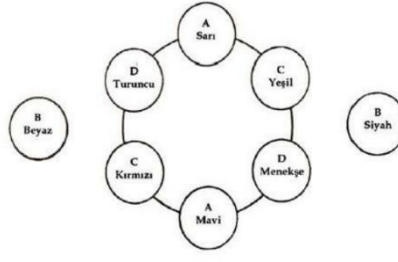
Mavi izleyiciden uzaklaşıp kendi merkezinde dönen fiziksel hareket halinde olur, koyulaştıkça içsel etkisi güçlenir ve dinginlik veren ilahi bir yapıya dönüşür. Siyaha yaklaştıkça kedere yol açıp, beyaza yükseldiğinde etkisi azalır ve zayıflar. Mavi ve sarının karışımı yeşille merkezine ve de merkezinden dışına yönelen hareketlerle son bulur. Ayrıca mavi mevcut en huzurlu renk olup izleyen gözden tinselliğe ulaşan etkisi de hareket taşımaz. Yeşil tondaki resimler durağandır ve insanı usandırabilirler. Sarının

sıcağına mavinin serinliğine zıt bir etkidir bu. Yeşildeki sarının ya da mavinin baskınlaşması, baskın renge uygun etkinlikle ruh halini değiştirir. Yeşil ayrıca açıldıkça ağırbaşlılığı, derinleştikçe dinginliği artar (Kandinsky, 2010: 66).

Beyaz sessizlik armonisine sahiptir. Siyah ise ölüm sessizliğinde ceset gibi hareketsiz ve en az armonisi olan renktir. Beyazın yanında tüm renkler uyumsuz ve sessiz kalırken siyah üstünde en basit renklerin dahi parladığı ve daha öne çıktığı görülür (Kandinsky, 2010: 66). Beyaz neşe ve saflık, siyah acı ve ölüm, siyahla beyazın karışımında ise sessiz ve hareketsiz renk olan gri meydana gelir ve bu sessizlikte yeşil renkteki gibi etkin bir potansiyellik algılanmaz. Kırmızıdaki sınırı olmayan sıcaklık sarının sorumsuz çekiciliğine sahip değildir ve güçlülüğü, kararlılığıyla parlak ve çarpıcıdır. Farklı gölgelemelerle renklerin ana tonları soğuk veya sıcak bir hale dönüştürülebilir. Ayrıca kırmızının sıcak açık tonu orta sarıyı andırır. Beyaz neşeyi, dinçliği, kararlılığı ve zafer hissini verir ve onun müziksel kodlaması trompet sesinin çınlamasına benzetilebilir. Zincifre kırmızısında ise sertlik hissedilir ve bu sertlik kızgın bir çeliğe suyun yedirilişinin getirdiği sertlik gibidir (Kandinsky, 2010: 67).

Kırmızı parıltısını kendi içinde yaşadığından sarıya nazaran daha fazla sevilmektedir ve tek başına maddi olup çekici değildir. Cazibesine daha asil bir şeyle birleşince kavuşur. Onu siyahla karıştırmak parıltısını azaltır hatta söndürür. Kahverengi duygusuz ve hareketsizdir. Soğuk kırmızı maviyle koyulaştırılabilir ve parıltısı uzaklaşır ama yeniden ileri atılmayı bekler. Koyulaştırılmış mavi ile farkı budur çünkü kırmızıda her zaman maddenin izini görmek mümkündür. Ayrıca onun müziksel tercümesi keder dolu çello ara sesi gibidir. Turuncu ise çan sesini andırır. Morun kırmızısı soğuk ağırlıklı olmalıdır çünkü tinsel gereksinim soğuk mavi ve sıcak kırmızı karışımına müsaade etmez. Mor ayrıca ruhsal ve fiziksel olarak serinletilmiş olan soğuk bir renktir. Yaşlı kadınlarca giyilen mor Çin'in yas renklerinden ve müzikte karşılığı fagotun³¹ sesidir (Kandinsky, 2010: 81). Turuncu ve mor, yeşille kırmızı arasındaki ilişkideki gibi birbirini tamamlayan renklerdir. Altı renk büyükçe bir daireyi oluşturarak üç antitezin oluşumunu sağlarlar. Ayrıca sağ ve sollarında beyaz ve siyah vardır (Kandinsky, 2010: 69). Yani dönüşümlü olarak siyaha ya da beyaza doğru hareket edebilirler.

³¹ **Fagot:** Tenör ve bas konumunda olan çift sazlı bir nefesli çalgıdır <https://heckel.de/en /chronicle /instruments/> (7.4.2020).



Resim 3.78. Kandinsky, Beyaz – Siyah’ın Renklerle İlişkisi.

3.8.4. Kontrast

Mekânsal yapı, renk ve parlaklık gibi benzer özellikleri olan iki bölgedeki başka bir ögenin oldukça ani ve zıt olarak değişmesidir. Renk, doku, parlaklık, derinlik kontrastları gibi. İki bölgedeki farklılık ne derece büyük olursa kontrasttaki farkta o derece dikkat çeker (Ramachandran, 2016: 289).

Psikolojik açıdan bir kontrast algılanırken estetik haz almak için kümedeki elementler kavranabilir algısal etkileşim sunmalıdır. Algılamadan rahatsızlık duyma ve haz alma ile ilintili uyarılar genellikle beyinde çakışır. Uyarılardan hoşnut olma ya da olmama bu uyarılardaki değerlerin eksilme ya da artmalarıyla ilgilidir. Bunlardan bazıları ses, şiddet, renk gibi psiko-fiziksel özellikleri içerir. Estetiksel açıdan ise beklenmeyen-alışılmış olunan, basit-karışık olma, belirsiz-net olma gibi zıt özellikleri vardır. Kompozisyonların öğeleri arasındaki kurulacak ilişki, yorum ve hatırlama yetimize uyumlu, karmaşıklık ve monotonluktan uzak, haz ve heyecan dengeleri kurulmuş yorumlar olmalıdır. Beyindeki bu algılama işlevini RNA ve DNA molekülleri yürütürler (Yurtsever. 1988: 92). Dolayısıyla kontrastlarda zıtlıklar, karşıtlıklardaki artma veya eksilme, sanatçının yüzeye ekleyeceği kontrast ögesinin genel yapısında etkili olurlar.

Soyut sanatçılar izleyenlerin dikkatini çekmek amacıyla kontrast yasasını da soyutlayarak kullanırlar. Tara Donovan tarafından yapılmış ve San Diego Çağdaş Sanatlar Müzesinde olan bir metre çapında, metal iğnelerle kaplanmış (Resim 3.79) büyük bir küp, buna güzel bir örnektir. Küp parlak metallerden yapıldığından kürkü çağrıştırır. Buda izleyicide çoğul beklentileri ihlal eden bir durumdur. Büyük metal küpler pürüzsüz, bu eser tüylüdür. Kürkler organikken bu küp inorganiktir. Kürk genellikle doğal kahverengi veya beyaz renktedir ve yumuşaktır; metalik ve acı verici değil. Bu şok edici kavramsal kontrastlar durmadan izleyicinin içini gıcıklar

(Ramachandran, 2016: 291). Böylece örnekteki küpte sunulan sanat elemanları izleyicisine ultra-normal uyarıcılar gönderir. Küpün mesajı ve algılayanların algı yetileri aynı katman ya da kategoride ise haz gerçekleşir. Eserle aynı katmanda olmayan bir alımlayıcı ifade edilen detayları kavrama seviyesinde olmadığı için bu detayları atlar ve tinsel olarak özümseyemez. Dolayısıyla hazda oluşmaz.



Resim 3.79. Tara Donovan, “Toplu İğneler”, Düz Toplu İğneler, 106.7 x 106.7 x 106.7 cm, 2003, Institute of Contemporary Art, Boston USA.

3.8.5. Yalıtım-İzolasyon

Algılama yapan bireyin duyu organlarıyla çevreyi incelemesine gözlem denir. Gözlem önce dikkat sonra algı olarak iki evreye sahiptir. Birey bu iç ve dış uyarıcıların çok az bir bölümünü kavrayarak geri kalanını belli belirsiz fark etmektedir. Bu bağlamda dikkat anında en net ve bilinçle kavranılan şey; üzerinde yoğunlaşılan düşünce, nesne, olay ya da fikirdir. Bununla birlikte kişi etrafındaki nesne ve olayların da az çok idrakindedir (Baymur, 1996: 123). Birey duyu organlarına ulaşan her uyarana cevap için farklı etkiler arasından bir tercih yapmak zorundadır. Dikkat anında bilinç bazı uyarıları reddederek aynı anda yalnız bir şeye yoğunlaşarak işleme alır. Diğer uyarılar ise bilinçte kademe kademe azalarak belli belirsiz algılanırlar (Baymur, 1996: 124). Bu vesileyle denebilir ki birey soyut bir resmi inceledikten sonra yüzeyde dikkat etmediği çoğu öğeleri bilinçle kavramadığı için unutacaktır. Ayrıca ressamın bazı öğeleri resim yüzeyinden atarken vurguladığı şeyler izleyicinin yalnız bir şeye yoğunlaşma prensibiyle örtüşerek dikkat edilen şeye karşı estetik haz oluşacaktır. Sanatçının amacı da yüzeyde görevlendirdiği yalıtım ile izleyende dikkat ve haz almayı açığa çıkarmaktır.

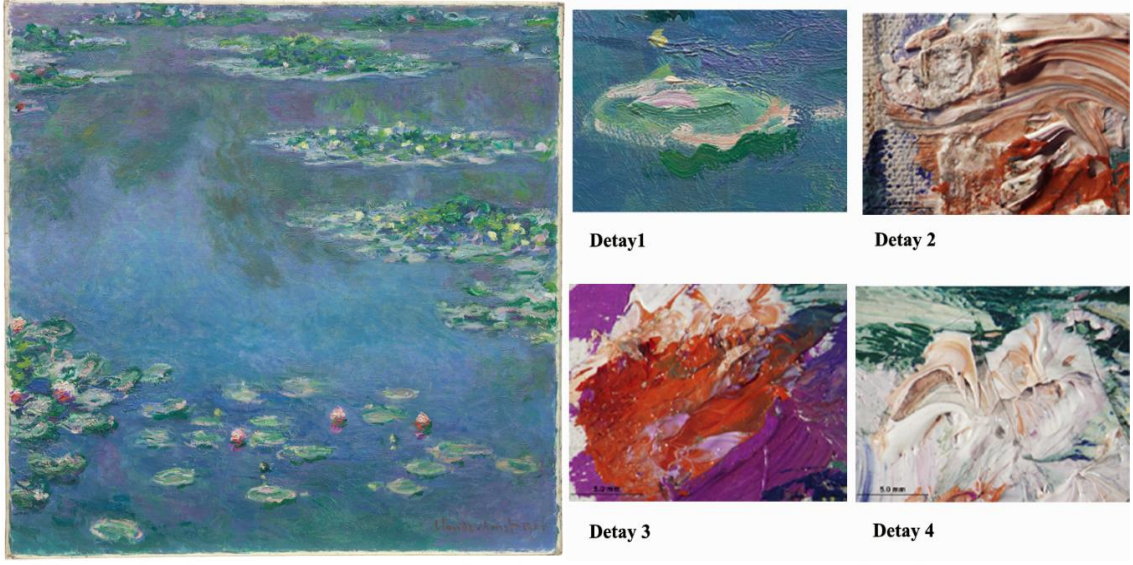
Peki, sanatçı yalıtımı nasıl uygular? Sanatçı yalıtım yasasında form, hareket ya da renk gibi öğelerden birisini vurgulayarak diğer öğelerin önceliğini kasıtlı olarak azaltır ya da iptal eder. Zirve kaymasında bir abartı söz konusu iken yalıtımda bir indirgeme üzerine gidiliyor. O halde az olan nasıl çok olabiliyor? Çünkü zıt kavramlar olmasına rağmen ikisi de değişik amaçlara ulaşmak için kullanılıyor (Ramachandran, 2016: 291).

Sanat tarihi boyunca sanatçılar, izleyicinin dikkatini çekmek için müstehcen, belirsiz imgeler gösterme kaygısı içinde merak uyandırdılar ve birçok sanatçı kasten bu tür imgeler oluşturmaya çalıştı. Belirsiz imgelerde en dikkat çekenlerden biri, en büyük İngiliz sanatçılardan (Resim.3.80) biri olarak kabul edilen ve alay konusu olmasına rağmen çoğu zaman çok belirgin olmayan ya da okunamayan resimler üreten J. W. Turner'dır (Pepperell, 2012: 3).



Resim 3.80. J. William Turner, "Çıplak Çift", 101 × 77 cm, Suluboya ve Grafit, 1810, Tate Sanat Müzesi, London, İngiltere.

Bu azaltma yani indirgeme estetiğini biraz daha açmak istersek ilk akla gelen Monet'in "Su Nilüferleri" olur. Bir sanatçı renk aralıklarında zirve kaymaları ve ultra-normal uyarılarla renk rasesini uyandırmak istiyorsa, sınırları vurgulamadan ana hatları abartmamalı ya da onları tuval yüzeyinden atmalıdır. Böylece beynimiz ana hatlar yerine renklere odaklanır. İzlenimci ressam Monet ve Van Gogh (Resim 3.81) tamda bunu yapmıştır. Ayrıca büyük sanatçılar yalıtım yasasından sezgisel olarak da yararlandılar (Ramachandran, 2016: 293).



Resim 3.81. Cloude Monet, "Su Nilüferleri", 89.9 × 94.1 cm, TüYB,1906, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, USA

Cloude Monet'in 'Su Nilüferleri'ndeki algılama biçiminin görsel kortekslerdeki oluşumunu mimar Prof. Dr. Yurtsever şu şekilde açıklamaktadır: "Algılama sonrası idrak edilen bilgiler zihinde kayıt edilmiş olur. Bundan sonra ilerleyen süreçlerde olgu ve olaylar arasında çağrışımlar kurularak yorumlar yapılır. Açık ve net bir şekilde algılanamayan nesnel biçimlerdeki noksan dış hatlar ve ayrıntılarının gerçeğe uygun olarak tamamlanarak algılanmasını belirleyen koşullar, sadece nesneyle değil algı merkezi ile de ilgilidir. Misal olarak; tuval üzerine fırça ile manzara görünümünde uygulanan soyut biçim ve renkler, algılama düzeyinde eksiklerin tamamlandığı bir bütünlük ifadesine kavuşur (Yurtsever,1988: 86). "Göz Duyarlığı" olarak adlandırılan bu olgunun biyolojik temellerinin resim tarihinde "Empresyonist Sanat Akımı" tarafından atıldığı savunulabilir. Sadece görüntü ile yetinmeyip sınırlarını aşan bu akım, çağının başka sanat dallarını da etkisi altına almıştır. Böylece açık ya da net olmayan bir görüntünün algılanması hususunda farklı kişilerce yapılan yorumlar aynı olmaktadır ve bu da algılamanın belirli bir disiplini olduğunu göstermektedir. İzlenimcilik algılanan nesneye bağlı kalınarak "bütünleştirme", "kontur belirleme", "zeminden ayırma" ve "gruplama" yasalarını kullanarak ortaya çıkmaktadır (Yurtsever. 1988: 86).

Dolayısıyla yalıtım ile atılan her öğenin gruplama ve bütünleme ile yeniden inşası, zevk alan zihnin beyindeki korteksler arası koordineli işlevi de sanat akımlarında tekrar

tekrar kullanılır. Soyut sanatta ise bu kullanım yüksek bilişsel kavrayışla ya da bireyin tecrübeleriyle işbirliğine gidilerek yorumlanır ve yorumlar limbik sisteme yani beyindeki zevk alma bölgesine yollar. Daha önceden de bahsedildiği gibi, tuval yüzeyindeki sanatçının eseri izleyiciye yeni, farklı olanı ve sürprizleri sunuyorsa zihinsel algı bundan haz alır. Böylece hem eseri izleyen hem de sanatçı mutlu olur çünkü artık soyut sanatçı ve izleyici tuvalde aynı katmanda karşılıklı rahat bir iletişim halindedir.

3.8.6. Örtüklülük veya Algı Problemini Çözme

Bir şeyin görünürliğini azaltırken çekiciliğini daha da arttırmak örtüklülük ilkesidir. Duş perdesinin ardındaki çıplak bir kadın imgesi hayal gücünü harekete geçirerek erkeklerin hoşuna gider. Bu neden böyle? Örtüklülüğü tercih ederiz çünkü bilmece çözmeyi seven bağlantılara sahibiz ve algı bilmece çözmeye daha fazla ilgilidir. Dalmaçyalı köpeği örneğinde olduğu gibi (Bknz: Gruplama) bir bilmeceyi başarıyla çözünce haz duyarız. Yalnızca görsel olsa da çözüm bulunmadan önce bile çözümü aramak keyif vericidir (Ramachandran, 2016: 299-300).



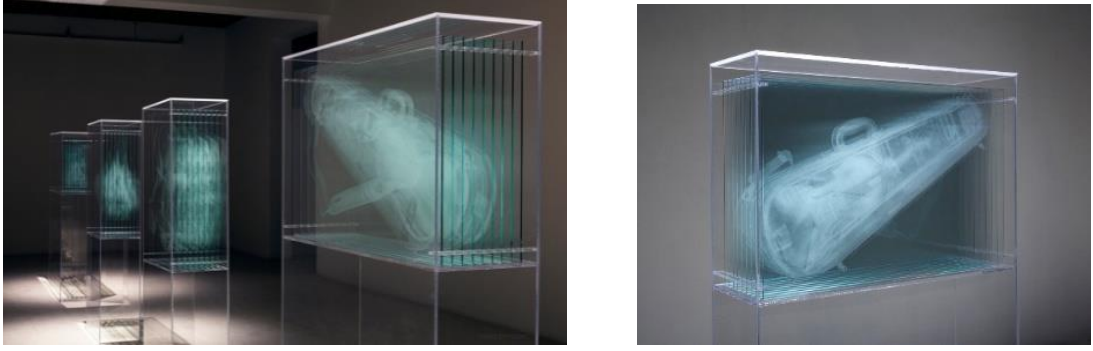
Resim 3.82. Robert Pepperell, “Dürtü”, TÜYB, 80 cm × 70 cm, 2006. Özel Koleksiyon.

Tablolarındaki formları örterek bir gizlilikle işleyen Robert Pepperell’in yaptığı deneylerde soyut görünümlü resimlerine izleyicinin yaptığı atıflardan başka, resim zeminindeki gizlenmiş ve örtülmüş formlar ile yüzeye dayatılan nesnelere ve onları algılama psikolojisine değinen şu açıklamalarını değerlendirmek gerekir: Resimlerin yüzeyinde hissedilen nesneler, (Resim 3.82) dünyadan türetilmiş görsel bilgiler değildir. Bunlar sanki dokunma ve bedensel hareketle (beş duyumuzla) edinilen bilgileri kullanarak mevcut verilerden edinilmiş ve bilişsel olarak görselleşmişlerdir. Sanat tarihinde diğer sanatçılar da sezgisel olarak bunu hissettiler ve izleyicileri çalışmalarlarıyla

meşgul etmek için bu etkilerden faydalandılar. Bu tarz yaklaşımlar Picasso ve Braque tarafından analitik kübizm aşamasında görüntülenen resimlerin izleyiciye temsil ettikleri nesnelerin kimlikleri hakkında sayısız ipucu sağlayacak şekilde oluşturulmuş ve aynı zamanda tam olarak tanınmaları reddedilerek soyuta indirgenmiştir (Pepperell, 2012: 5-6). Bu sebeple kübizmde de örtülülük yasası kullanılmıştır denebilir. Ayrıca Pepperell'in soyut biçimleri sanki yarı saydam perde arkasındaki nesnelerin formlarıdır ve bu formlar bir nevi zirve kaymasını pekiştirmek için tasarlanmış bilinçli oluşturulan soyut adımlardır. Uygulamalar kısmındaki siyah fonlu çalışmada (Bknz: Kavramsal Tepkiler 11) yüzeye eklenen formlardaki yüzeyde olmayan fakat izleyene kendini hissettiren bu yarı nesnellik, izleyici algısının yüzey üzerindeki harekete iştirakiyle kavranabilirliği olan soyut formlardır.

Soyut ressamlar resim yüzeyindeki düzenlemeleriyle esere bakan gözün daha doğrusu zihinsel algının yüzeydeki dolaşımını sağlarlar. İzleyici eseri içsel bir bakışla kavrarken aynı zamanda bir nevi çözümleme aşamasını da tecrübe eder. Dolayısıyla bu beynimize keyif veren bir süreç ve aktivitedir. Örneğin, David Spriggs metaforik (değişmeceli) ve yarı saydam fiziksel şeffaflığı "Şeffaflık Raporu" (Resim 3.83) eseriyle sergiledi. Bir güvenlik tarayıcısının içindeki 21. yy. eşyalarını alıp esere dönüştürdü. Çok sayıdaki cam tabakaları kazıtarak konusu için kullandığı çalışmalarında hükümetlerin şirketlere tam anlamıyla kişisel eşyalarımızı görme hakkını verdikleri şeffaflığın karanlık bir tarafını ortaya koydu <https://thefinchandpea.com/tag/david-spriggs/> (22.2.2020).

David Springgs şeffaflığı kullanarak örtülülük yasasına gönderme yapmıştı. Burada Ramachandran'ın belirttiği gibi, zihin görsel çözümleri arayışında moral bozukluğu yerine keyifli alacak şekilde evrimleştiği için izleyen kişi çabuk pes etmeyiz. Yarı şeffaf bir elbise arkasındaki çıplak vücut veya Monet'nin belirsiz nilüferleri de örtülülük yasasının bir sonucudur (Ramachandran, 2016: 301). Monet'nin nilüferlerinin belirsizliği, Picasso'nun gizlenen parçalanmış formları, yalıtım yasasıyla zihnin algılama işlevinin devinimini sağlayan, daha fazlasını keşfettirmek ve araştırtmak isteyen, zihne bir nevi haz verirken heyecanlandıran uyaranları tuval yüzeyine sunuyordu.



Resim 3.83. David Spriggs. "Şeffaflık Raporu", Cam ve Lusit, 56 x 28 x 152 cm, 2014, Sherbrooke Güzel Sanatlar Müzesi, Arsenal Montreal, Canada.

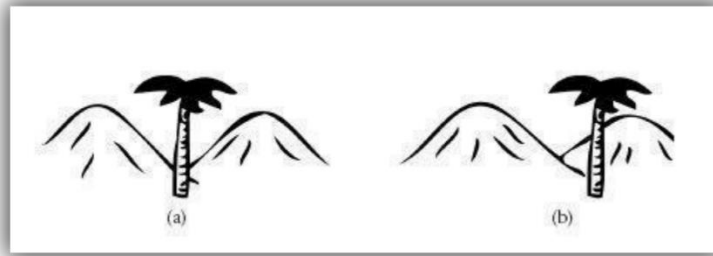
Braque'ın görsel deneyimin doğasını keşfetmek için harcadığı ömrünün meyvesi olan "Studio V" yapıtı gibi (Resim 3.84) geç natürmort tablolarından birine bakarsak, onun sözlerinden ne ifade ettiğini resmedilmiş halde görebiliriz: "Benim için nesnelerin kendi aralarında ve onlarla benim aramda uyumlu bir ilişki olan süreci haricinde nesneler mevcut değildir" (Pepperell, 2012: 11). O halde Braque'ın belirttiği bu önemli nokta ile eğer soyut resmi inceleyen bir kişi, resimle kendisi arasında bir bağlantı kuruyorsa o soyut yüzey o kişi için vardır denebilir. Aksi takdirde resim anlam ifade etmediği için zihinde bir hareketlenme olmaz hatta o resim algılanmaz. Dolayısıyla izleyici başka bir ilgi alanına ya da bir sonraki resme yönelir fakat bunun tam tersi düşünülürse resimle ilgilenenler izledikleri tablodaki fırça darbeleriyle ya da renklerle bile haz alabilirler. Eş deyişle algılayıcının karşısına çıkan tabloda renklerin o ana kadar gördüğü renkler arasında ender rastlanan tonunu, nadir fırça darbesini taşıması ve etrafındaki diğer öğelerle iş birliğindeki kompoze ustalığının izleyene büyük bir hazda yaşatabilir.



Resim 3.84. Georges Braque, "Studio V", 147 x 176.5 cm, 1949-50, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD.

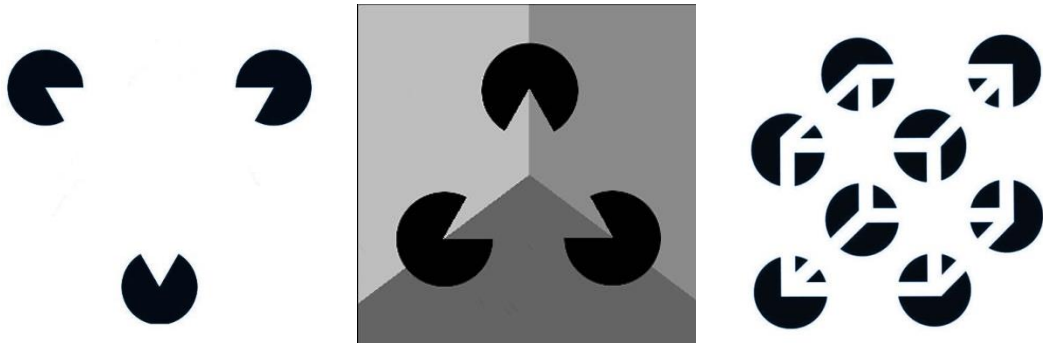
3.8.7. Tesadüflere Duyulan Tiksinti

Resim 3.85’te soldaki resim (a) gerçek olsaydı bu manzarayı tek bir görüş açısından görülecekti. Sağdaki ise pek çok görüş noktasından ya da değişik açılardan görülecekti. Bu imgeye benzer türde imgeler yaygındır. Yani resim (a) eşsiz bir açı (beyin bu açığı hazzetmez), (b) ise geneldir (beyin genelleyici olanı seçer). Dolayısıyla İngiliz görsel nörobilimci Horace Barlow’un değimiyle “Şüphe çeken tesadüftür”. Beyin ise tesadüflerden kaçıp akla yatkın yorumlar arar. Bu sebepten şekil a’daki manzara zihinsel algıya itici gelir (Ramachandran, 2016: 305).



Resim 3.85. Tesadüf ve genelleyici açılar.

Diğer bir örnekte, Resim 3.86’daki en soldaki siyah disklerden üçgen parçaların çıkarılmasıyla oluşan tasarımı beyin beyaz üçgenmiş gibi algılar ve derki: “Bu şekiller bu tarz dizilmişler ve şüphe çekiyorlar acaba tesadüf olabilirler mi? Bence mantıklı olan beyaz bir üçgenin siyah disklerin üstünde oluşu”. Burada görme sistemi bu tesadüfe kendini iyi hissettiren bir açıklama getirmiştir. Diğer yandan vadinin ortasındaki ağaca beynimiz bir yorum getiremediğinden sinirlenir. (Ramachandran, 2016: 305).



Resim 3.86. İtalyan Psikolog Gaetano Kanizsa Üçgeni ve Varyasyonları. 1955.

3.8.8. İntizam

İntizam veya düzenlilik yarası tasarım ve sanatta özellikle tasarım konularında çok önem ihtiva eder. Bu intizam, temizlik ve titizlik beklentilerimizdeki sapmalara yönelen tiksinti hissi ile tecrübe edilen güdülerdir. Bu kategoriye misal verirsek, paralel kenarlara ve doğrusallığa tercihin ağır basması gibi gruplanabilecek ilkeler topluluğudur. Halılardaki tekrarlanan paralel ve doğru kenarlar gibi. Duvarı hafif eğilen bir çerçevenin orantısından saptığı için izleyenin hiç de olumlu olmayan tepkiler vermesine sebep olur. Buruşuk kâğıdın çekmeceye sıkışarak çekmecenin kapanmayışı, bir zarfın mühürlü kısmında olan yapışık sa teli veya takım elbisedeki sarkan iplikte buna dâhildir. Verilen bu tür tepkilerin sebebi pek net olmamakla birlikte, kimileri bunu kazanılmış titizlik içgüdüsünün verdiği tepki olarak değerlendirir. Ayrıca bir annenin çocuğunun saındaki iplik parçasını alıp yere atması gibi örneklere primat beyinlerden kalan temizlik güdüleridir de denebilir. Eğilmiş çerçeveler ya da etrafa dağılmış yığın halindeki kitaplar ve bu gibi örnekler beynimizdeki düzenle ilintili iselliliğimizin taşıdığı ihtiyaa birer vurgu ve örnektir (Ramachandran, 2016: 306).

3.8.9. Eğretileme

Bir kompozisyon içerisinde eğretilemenin birden fazla katmanı ve anlamı bulunur ve ortaya çıkan sonuç inanılmaz ölçüde büyüleyicidir. Eğretilemeler neredeyse sanki birbirini vurguluyor olsa da bu içsel yankılaşım ve uyumun neden özellikle memnuniyet verici olduğu hala belirsizdir. Eğretileme aynı zamanda tasarımcılar tarafından kullanılan bazı dikkat çekici hilelerdir. "Eğik" kelimesinin görsel olarak eğik harflerle yazılması tuhaf ancak hoş bir etki oluşturur. Böylece alımlayan bu görsel yankılaşımdaki görüntü ile "eğik" kelimesinin anlamı arasında durarak, kavram ile algı arasındaki sınırın bulanıklılığını yaşar ve bu durum kavramla algı arasında gider gelir (Ramachandran, 2016: 311).



Resim 3.87. Eğretileme rnekleri (Superfear Font / Caporice Font).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

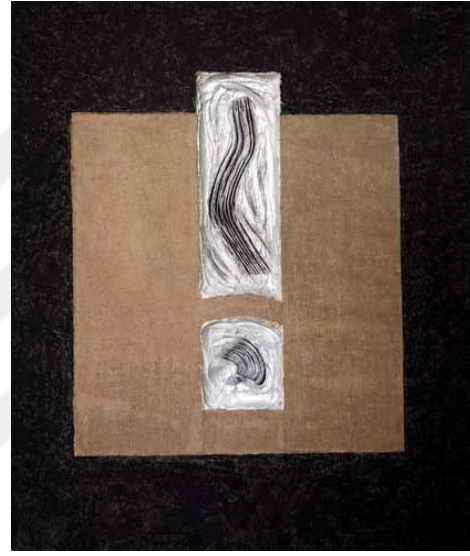
4. UYGULAMALAR

4.1. Tez Kapsamında Oluşturulan Resimlerin Analizleri

4.1.1. “Kavramsal Tepkiler 1 ve 2” İsimli Çalışmanın Analizi



Resim 4.1.



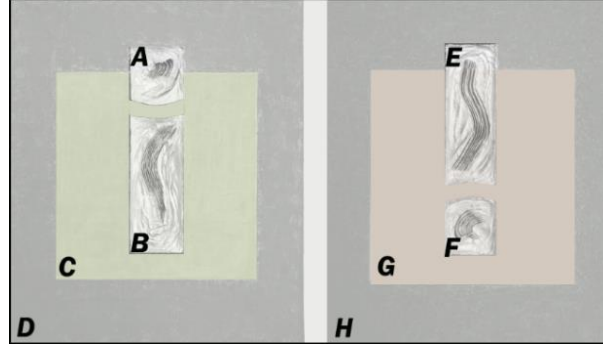
Resim 4.2.

Resim 4.1. “Kavramsal Tepkiler 1”, 100 x 120 cm, K.T., 2019.

Resim 4.2. “Kavramsal Tepkiler 2”, 100 x 120 cm, K.T., 2019

Çalışmalar 100 x 120 cm boyutlarında dikey dikdörtgen tuvaler üzerine karışık teknikle yapılmıştır. Formlar (A-B ve E-F) birbirine asimetrik olarak ve kapalı kompozisyon oluşturacak şekilde yer almıştır.

Yüzeydelerdeki dokular, çalışmalarda ilk önem verilen öğelerdir. Birbirinden tamamen ayrı iki doku olan kum ve telis satırları, ilginç yapıları sebebiyle yüzeye eklenmiştir.



Resim 4.3. Detay

Yüzeylerin oranları $A < B < C = D$ ve $F < E < G = D$ 'dir. Kompozisyonlardaki formlar için oranlar $(AB = EF = G)$ dir.

Çalışmada hareket ögesi, birbirine asimetrik konumlanan (A-B ve E-F) formlarının içindeki çizgilerdedir. A,B ve E,F formlarındaki ayrışım ya da parçalanma bir dinamizm oluşturur ve formlar tuvalin merkezinin biraz yukarısına/üstüne yerleştirilmiştir.



Resim 4.4. Detay

A, B, C, D ve E, F, G, H, C-G yüzey renkleri, A-B, E-F formlarındaki hareket ögesi çizgiler, C-G yüzey formları birbiriyle ahenk halindedir. Ayrıca yüzeylerdeki A-B, E-F formları geometriksel anlamda armoni oluşturmaktadır.

Yüzeylerde figür ve mekân algısı oluşturabilecek her türlü eğilimden şiddetle kaçınılmıştır. Kompozisyonda vurgu öğeleri daha çok A-B ve E-F formlarındadır. Yüzeylerdeki (C, D ve G, H) negatif alanlarında espasa rastlanmazken dokularda kavranabilen mikro derinlik birazda olsa hissedilmektedir. Buna ek olarak zemindeki A, B-E, F derinlikli geometrik formları gerçek espası yüzeylerin ötesine taşımaktadır. Ayrıca formlarda gümüş metalik renkler algıya haz verme amaçlı kullanılıp formlardaki yukarı

doğru olan kayma görsel kortekslere tansiyon eklemektedir. Kompozisyonlarda, koyu siyah, koyu haki (zeytin), açık kiremit, gümüş metalik renkler kullanılmıştır.

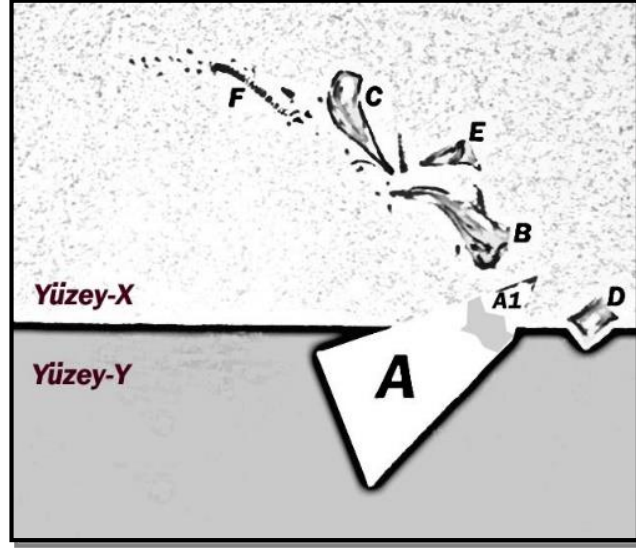
Sanat ilke ve öğeleri bu yüzeylerdeki üç boyutlu formlarda uygulanarak farklı bir tema oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışmalarda izleyicinin görsel korteksine gönderilen ultranormal uyarıcılarla zihinsel algılar aktive edilerek haz verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca formlardaki hareket, devinim ve denge negatif alandaki yalınlaştırmaya tercih edilmiştir. Yüzeylerde “kontrast” ögesi yer yer renk, doku, parlaklık ve derinlik öğeleriyle birlikte tasarlanmıştır.

Buna ek olarak yüzeyde yazı ya da kaligrafi kullanılmamıştır. Plastik yapı şiirsel yani edebi olanla karıştırılmayıp ifade edilen soyut anlatının dekorasyona dönüşmemesi için gayret edilmiştir. Dolayısıyla plastik dilden uzaklaşıp kaligrafide tekrara düşerek cümle ve tümceler kurmaktan kaçınılmıştır.

4.1.2. “Kavramsal Tepkiler 3” İsimli Çalışmanın Analizi



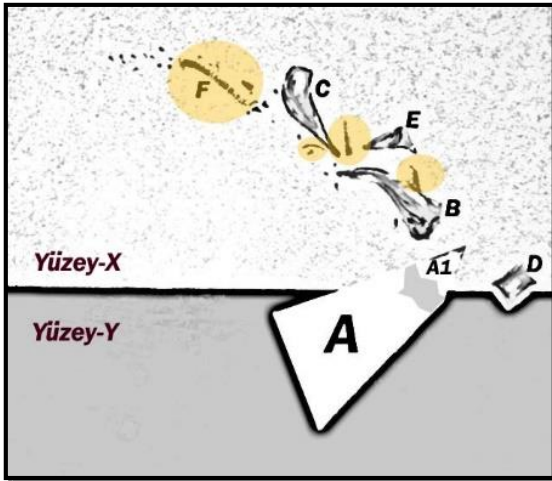
Resim 4.5. “Kavramsal Tepkiler 3”, 100 x 120 cm, K.T., 2019.



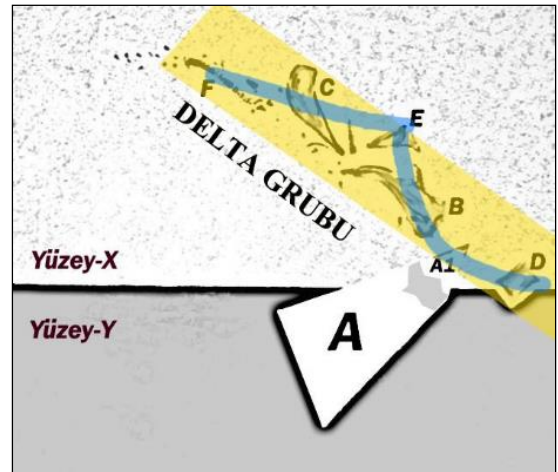
Resim 4.6. Detay

Çalışma 100 x 120 cm ebadında yatay dikdörtgen tuval üzerine karışık teknik ile yatay kompoze edilmiştir. Formlar iki farklı yönden diyagonal hareketle altın oranın olduğu sağ tarafta kesişirler (Resim 4.9). Yüzeylerde derz, mineral sıva ve telis bezi doku olarak zeminlere ilginç ve zengin alternatifler eklemiş olup formlardaki dokuya ise akrilik ve yağlı boya impasto darbelerinin uygulandığı renkler eşlik etmiştir.

Çalışmada sanat öğelerinden çizgi ve nokta, özellikle dikkat edilen bir unsur olarak uygulanmıştır. Buna ek olarak formlarla da yüzeye diyagonal gerilen gizli bir çizgi çekilmiştir (Resim 4.7-8).



Resim 4.7. Detay



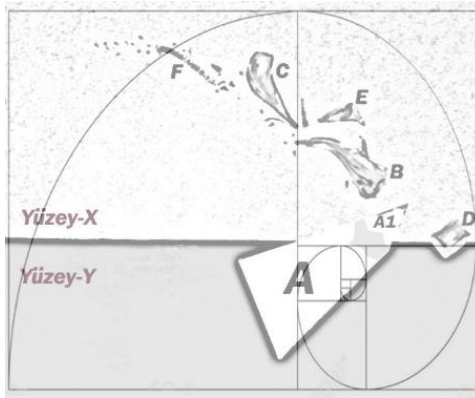
Resim 4.8. Detay

Formlar $A > B > C > A_1 > D = E$ dizilimiyle oranlanmaktadır. Delta grubu formlarının birbirlerine olan oranlarında fazla bir fark oluşturmazken A formu (Resim 4.10) oranı ve yönüyle yüzeyin en büyük ögesi olarak gözde gerilim bırakmaktadır.

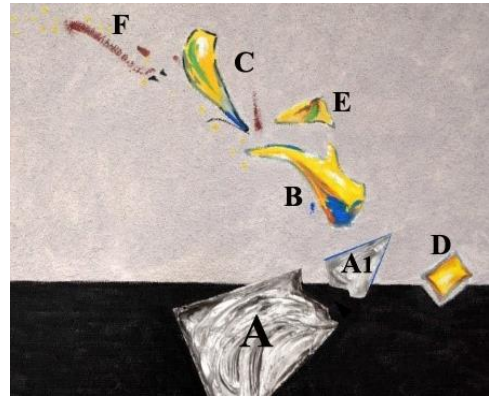
F'den A₁'e doğru akan hareket ise (Resim 4.8-10) dikkatleri vurguya yani ilgi merkezi olan üçgene doğru çekmektedir. Diyagonal Delta grubu ritim öğeleri izleyicinin ilgi ve algısını görsel tempo halinde D formuna doğru yöneltmektedir. Formlar (Resim 4.8) benzer aralıklarla yüzeyde ardışık iki kavis çizerek ritim ve hareket oluşturmuştur. Renkler ise yüzeyde armoni oluşturacak şekilde seçilmişlerdir.

Tuvalin yüzeyinde genel olarak göze takılıp algıda oluşabilecek mekân ve figür izlenimini azaltma çabası hâkimdir. Espas ise zemin dokusunda, fırça darbelerinde ve A formunda yer almaktadır. Yüzeyde vurgu üç boyutlu realist derinliği olan A formudur. Buna ek olarak formların yer aldığı alan yüzeyde olduğu varsayılan “Altın Oran” bölgesindedir (Resim 4.9).

Zemindeki X ve Y alanları birbirlerine asimetric olup Yüzey Y, aldığı koyuluğu ve görsel algıya yüklediği ağırlığı sebebiyle yüzeyde daha az yer verilerek kompoze edilmiştir. Işık-gölge yüzeyde, renk ve tonlarıyla verilmiştir. Ayrıca üç boyutlu derinliği olan A formunda sarı metalik renk yansımaları hâkimdir.



Resim 4.9. Detay



Resim 4.10. Detay

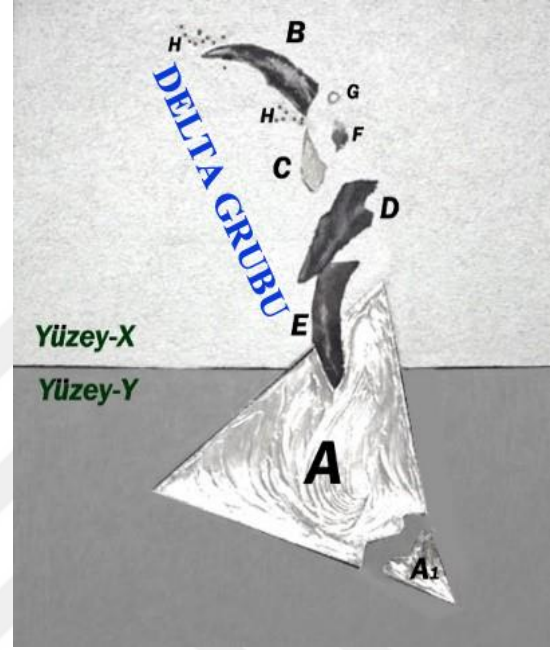
Kompozisyondaki Yüzey Y'de koyu kahverengi, karşısındaki Yüzey X'de Y yüzeyinin tamamlayıcısı olan açık kestane rengi kullanılmıştır. Diğer yandan X yüzeyindeki formlarda zeminin tamamlayıcı renkleri olan sarı, mavi, yeşil renkleri kullanılmış A formu ise parlak gümüş metalik renktedir. Ayrıca bu formları yüzeyde daha öne çekmek ve belirlemek için yer yer gri ve siyah kontürlerle çevrilmiştir. Yüzey X'teki

formlar renksel açıdan bir benzerlik ve ahenk halindedir ve kullanılan baskın renk ise sarıdır. Yüzeylerde yer yer renk, doku, parlaklık ve derinlik kontrastlarına da rastlanmaktadır.

4.1.3. “Kavramsal Tepkiler 4” İsimli Çalışmanın Analizi



Resim 4.11. “Kavramsal Tepkiler 4”, 100cm x 120 cm, K.T., 2019.



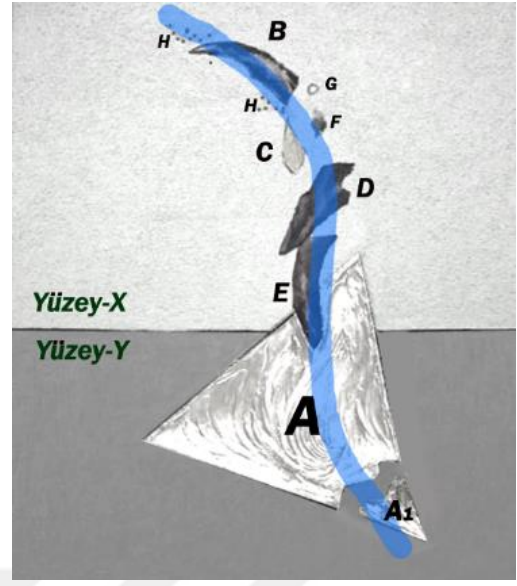
Resim 4.12. Detay.

Çalışma 100 x 120 cm ebadında dikey dikdörtgen tuval üzerine karışık teknik ile dikey kompoze edilmiştir. Kompozisyonadaki formlar, aynı yönde X yüzeyinin üst ortasından Y yüzeyinin sağ altına doğru hareketle ilerlemekte ve bu durum çalışmaya yüzeyde kapalı kompozisyon oluşturacak şekilde yerleşmektedir. Kompozisyonda tonsal, lekesele ağırlık ise Yüzey Y kısmındadır.

Yüzeydeki dokuda derz sıva ve telis kullanılıp formlarda impasto (kalın boya) uygulanışı yüzeyde farklı dokulara yer vermiştir. Ayrıca H1, H2 bölgelerinde ve A formu içinde çizgi ve noktalara yer verilmiştir. Formlar çizgisel dalgı bir kavisle konumlanmıştır. Yüzeyde ise oran olarak en büyük biçim A-formu olup bu formun parçalanması bir dinamizm oluşturmaktadır.



Resim 4.13. Detay



Resim 4.14. Detay

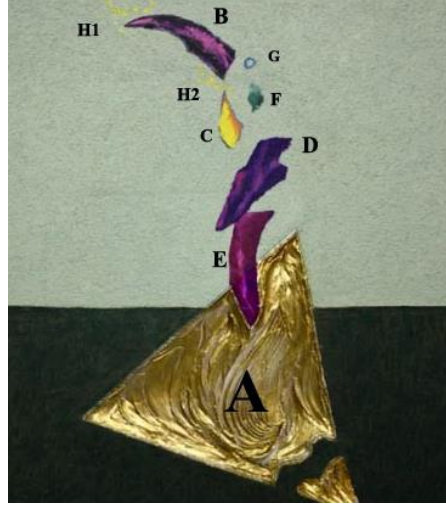
Görsel sistemimizde çizgi resmin önemli bir plastik elemanı olup çalışmada B-C formlarında (Resim 4.13) kontür kullanılmıştır. A formundaki oluşan A-A₁ parçalanması bir dinamizm oluştururken formlar arasındaki boşluklar ritim ve hareket oluşturarak yüzeyden monotonluğu kaldırmıştır.

Yüzeyde $A > E = B = D > A_1 > C > F > G$ dizilimiyle formlar aralarında armonik bir oran sergilenmekte ve A formu yüzeye en büyük form olarak katılmaktadır.

Çalışmada A formu, hem X hem de Y yüzeyine dâhil olarak gözde bir gerilim oluşturmıştır. Delta grubundaki her bir parçanın oranı bütünle uyum halindedir ve bu yüzeyde armoni ve denge oluşturmaktadır. Yüzey ve form renkleri ahenk taşıması için birbirini tamamlayan renklerden seçilmiştir.

Delta grubu (Resim 4.14) yüzeyde kavisler oluşturarak hareket eklemektedir. Ayrıca A formu yüzeyindeki üç boyutlu çizgisel oylumlar, derinlik ve hareket öğeleri devinim oluşturmaktadır.

Yüzeyde mekân ve figür algısına yer verebilecek unsurlardan kaçınılmış olup espasa, dokularda, üç boyutlu fırça darbelerinde ve A formunda rastlanır. Bu form hem X hem de Y yüzeyine dâhil olarak gözde bir gerilim oluşturur. Yüzeylerde; Y- Yüzeyi koyuluğu ile vurgu olurken formlarda; A formu altın metalik rengi, üç boyutlu derinliğiyle ve orantısız büyüklüğüyle yüzeyde en başat odak noktasıdır.



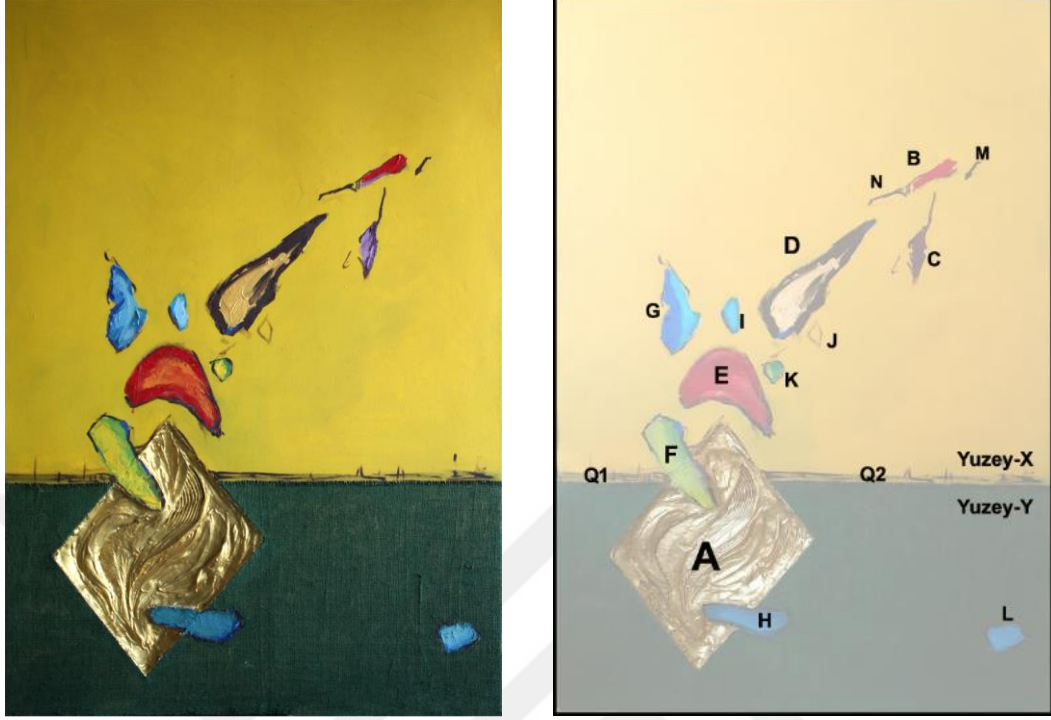
Resim 4.15. Detay

Yüzey-X ve Yüzey-Y alanları birbirlerine simetrikler. Yüzey-Y aldığı koyuluğu ve görsel algıya yüklediği tonal ağırlığı sebebiyle yüzey simetrisinde daha az alan verilerek kompoze edilmiştir. Ayrıca Yüzey Y’de ışık ve gölgenin yer aldığı realist bir derinlik üçgen formuyla sabitlenmiştir.

Kompozisyonda yüzey için; koyu yeşil, celadon (açık yosun yeşili) formlarda: sarı, koyu magenta, mor, lacivert ve çivit mavisi renkleri kullanılıp formlar etrafında yer yer gri ve koyu gri kontürlerle çevrilmiştir.

Yüzey-X ve Y’nin her iki tarafında da formların yerleşiminde en uygun denge oluşturulmaya çalışılmış, kontrast sadece form ve zemin ilişkisinde kullanılmıştır.

4.1.4. “Kavramsal Tepkiler 5” İsimli Çalışmanın Analizi



Resim 4.16. “Kavramsal Tepkiler 5”, 84cm x 120 cm, K.T., 2019. **Resim 4.17.** Detay

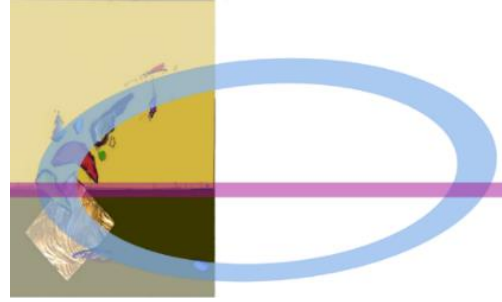
Çalışma 84 x 120 cm ebadında dikey dikdörtgen tuval üzerine karışık teknik ile dikey kompoze edilmiştir. Delta formları yüzeyin sağ üst kısmından sol alta doğru kavis çizerek ilerler ve altın orana yerleştirilen A formu ve H,L formlarıyla kapalı kompozisyon oluştururlar.

Resim 4.19’da varsayılan elipsin sol tarafı Yüzey X ve Y’de yer alarak formlar bu elips üzerine kompoze edilmiştir. Merkezi yatay olarak kestiği varsayılan mor çizginin etrafına yerleşen formlarda üstteki alan Yüzey X te daha geniş, alttaki kısmı Yüzey Y de dar açılı olacak şekilde yer verilerek dengelenmiştir. Bu bağlamda Prof. Ramachandran der ki: “İnsan beyni görsel izleniminde her zaman tesadüften kaçınmak için makul alternatif ve genel bir yorum bulmaya çalışır. Bulamadığı zaman görüntüyü hoş karşılamaz.” (Ramachandran, 2011:187). Bu sebepten çalışmalarda simetrik tasarımdan uzaklaşılarak dar ve geniş açılar aynı düzlemde kullanılmıştır.

Dokular için; birbirine asimetrik olan X ve Y yüzeylerinde telis bezi, akrilik, yağlı boya, formlarda; akrilik, yağlı boya, metalik sprej/metalik akrilik boyalar kullanılmıştır.



Resim 4.18. Detay



Resim 4.19. Detay

Çalışmada formlar etrafında çizgi ve noktalara rastlanıp formlar kavisli bir hat üzerinde yer alarak yüzeye hareket eklemektedir. Ayrıca Yüzey X ve Y yüzeyleri birbirlerine alan olarak simetrik. Yüzey Y'ye aldığı koyuluğu ve görsel algıdaki baskınlığı sebebiyle tasarımdaki dengeyi sağlamak için daha az alan verilmiştir.

$A > D > E = F > H = G > C = B > L > I > K > J$ formları aralarında armonik bir oran sergilenmekte ve A formu yüzeye en büyük form olarak katılmaktadır (Resim 4.20).

Formların birbirine mesafeli yerleşimi zeminde ritim oluştururken aynı zamanda simetrik ya da asimetrik yerleşime de sahiptirler. Bu yerleşim aynı zamanda devinim ve harekete de etki etmektedir. Formlar arasında bırakılan alanlar aynı zamanda ritmi de etkilemekte ve ritme katkıda bulunmaktadır. Kırmızı ve mavi formlar ise birbirini renk olarak dengelerler. Yüzeylerde mekân ve figürü çağrıştıracak yapılardan uzak durulmuş olup espasa dokularda, fırça darbelerinde ve A formunda rastlanmaktadır.



Resim 4.20. Detay

Yüzey-Y rengiyle vurgu oluşturup formlarda ise vurgu A formudur. Form-A oranı ile yüzeydeki en büyük form olup derinliğiyle görsel algıda ön plana çıkmaktadır.

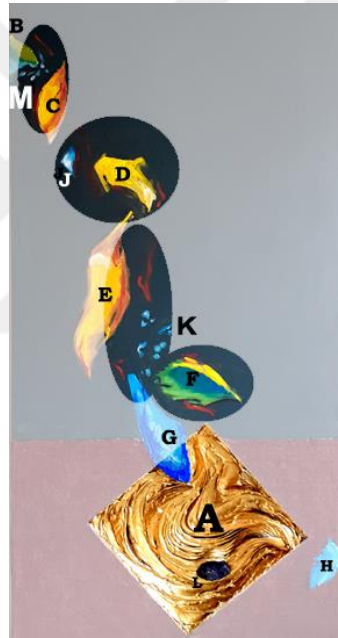
4.1.5. “Kavramsal Tepkiler 6” İsimli Çalışmanın Analizi

**Resim 4.22. Detay**

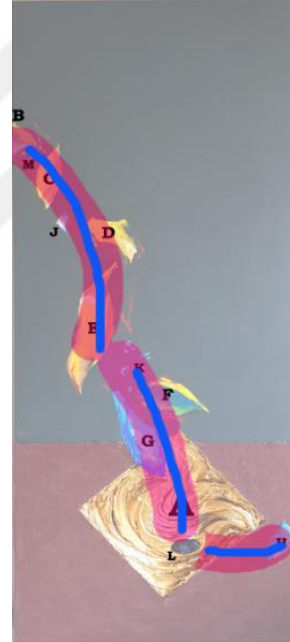
Çalışma 58 x 145 cm ebadında dikey dikdörtgen tuval üzerine karışık teknik ile dikey kompoze edilmiştir. B formunun eklenişiyle açık kompozisyon olan çalışmada Delta formları X yüzeyinin sol kenarından Y yüzeyinin sağ orta kısmındaki H formuyla kavisler çizerek ilerlemiş ve son bulmuştur.

Doku olarak, Y yüzeyinde telis bezi X yüzeyinde ise düz doku tercih edilmiş olup X-Y yüzeyleri birbirlerine asimetrik olarak tasarlanmıştır. Önceki çalışmalarda kullanılan sıva katmanı ağırlığı sebebiyle atılıp yerine düz akrilik zemin kullanılmıştır.

Delta formları aralıklı iki ayrı kavis çizerek form A ya doğru ilerlerler ve hareket oluştururlar (Resim 4.24). Formlar etrafında yüzeylere dinamik ritim ekleyen çizgi ve kontörler kullanılmıştır (Resim 23).



Resim 4.23. Detay



Resim 4.24. Detay

Çalışmadaki formlar için: $A > E > G > F > C = D > B = H > L > J$ olup yüzeydeki dağılık dizilimleriyle görsel bir derecelemeye gidilmiştir ve A formu büyüklüğü ile yüzeydeki genel dereceleme oluşumunu bozarak ön plana çıkmıştır.

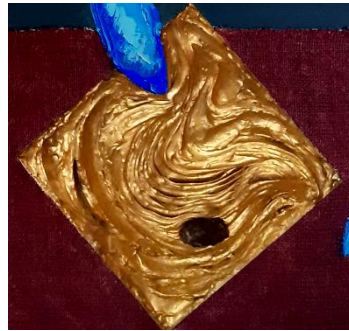
B-C, D-E, K-F-G formlarının (Resim 4.24) X yüzeyindeki yerleşimi ritimsel bir hareketlilik arz etmektedir. Buna ek olarak A formu içindeki çizgiler de yüzeye ritimler eklemektedir. Çalışmada formlar etrafındaki çizgiler de yüzeylerin dinamik ritmine katkı sağlamaktadır.

Çalışmada mekân ve figürü çağrıştıracak yaklaşımlar terk edilmiştir. Yüzey X üzerinde espasa rastlanmazken, Delta formlarında yer yer iki boyutlu yanılısamlar ve fırça/ spatula darbeleriyle oluşturulan formlarda yüksekliği olan üç boyutlu espaslar görülmektedir. Diğer yandan A formu gerçek derinliği olan espasa sahiptir.

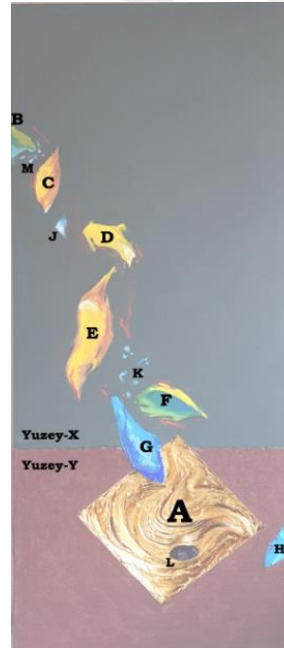
Yüzeyde simetri (Resim 4.24) Delta formlarının aralıklı ilerleyen iki ayrı kavisinde görülmekte ve genel olarak formlar yaklaşık birbirine 50 derecelik açıyla diyagonal, ardışık ve asimetrik olarak konumlanmışlardır. Böylece yüzey birbirine diyagonal konumlanan formlarla hareket ve devinime kavuşmaktadır.

Formlarda ışık ve gölgeler renklerle verilmiştir. Diğer bir “ışık ve gölge” ögesi de izleyicinin konumunun değişimine göre 180 derece açıyla değişerek yansıyan parlak metalik renkli A formudur.

Zeminler; kiremit rengi, koyu yeşil renklidir. Formlarda; sarı, altın sarısı, yeşil, bordo, mavi, açık mavi tercih edilmiştir. Yüzeyde mekân ve figür izlenimini çağrıştıracak formlar tuval yüzeyinden atılmıştır. Ayrıca A formu büyüklüğü, metalik rengi ve biçimi ile ahenk ve dengede büyük rol oynamaktadır.



Resim 4.25. Detay



Resim 4.26. Detay

Yüzey X ve Y; renk, alan kontrastlığı, formların yerleşimi, A formundaki metalik renk ve derinliği kompozisyona değişik yapılar sunarak görsel algıyı etkilemektedir.

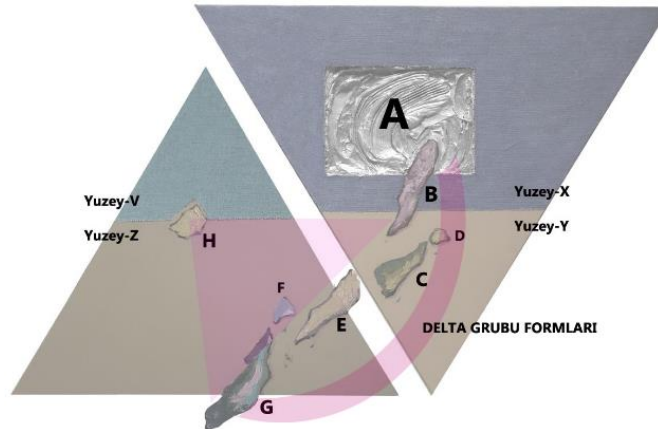
Ayrıca yüzeylerde yer yer renk, doku, parlaklık ve derinlik kontrastları kullanılarak görsel algının ilgisi bu öğelere çekilmeye gayret edilmiştir.

4.1.6. “Kavramsal Tepkiler 7” İsimli Çalışmanın Analizi



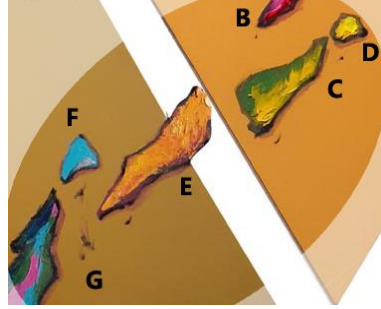
Resim 4.27. “Kavramsal Tepkiler 7”, 90 cm x 154 cm, KT., 2019.

İki üçgen tuvalden oluşan çalışma (Resim 4.27) 90 cm x 154 cm ebadındadır. Yüzeylerde üçgenler asimetrik, birbirine paralel olarak yerleştirilmiş ve üzerine karışık teknik uygulanmıştır. Delta formları A formu ortasından diyagonal olarak hareket edip soldaki üçgenden diyagonal eğimle devam ederek G formuyla dışa çıkmaktadır. H formu ise Delta formlarının da yer aldığı gizli üçgenin sol üst köşesinde yer almaktadır. Yüzeylerdeki tonal ve lekesele ağırlık, X yüzeylerindedir.



Resim 4.28. Detay

Zeminlerdeki telis yüzeyler haricinde yüzeylerde; akrilik, impasto ve spatula tuşları ile monotonluktan uzak zengin bir doku kazandırılmıştır. Sağdaki üçgen kompozisyonda A formu (Resim 4.30) kobalt mavisi içinde görsel algının ilgisini çekmek için kullanılmıştır.

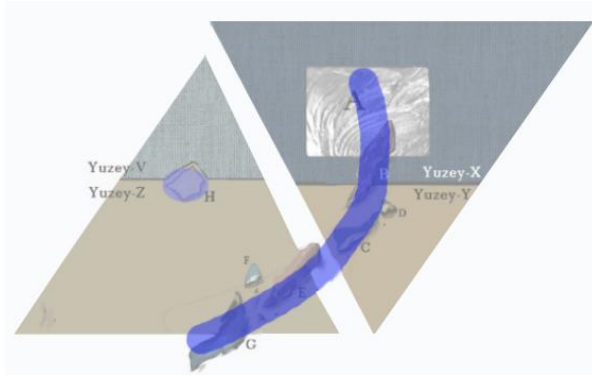


Resim 4.29. Detay

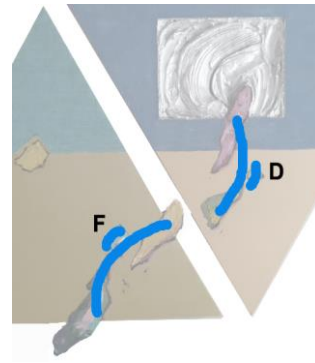


Resim 4.30. Detay

Çalışmada çizgi ve kontürün kullanımı formların (Resim 4.29) yüzeylerde daha belirgin, parlak olmaları ve zeminden monotonluğu atmak için kullanılmıştır. Diğer taraftan, Delta formları kavisi olan çizgisel bir akışla ilerlemektedir (Resim 4.31). H formu ise bu kavisin karşısında yer alarak ilgi çekmekte ve yüzeye dinamizm, hareket eklemektedir. Yüzeydeki formların oranları $A > G > B > E > C > H > F > D$ olup yüzeyler için ise $X > Z > Y > V$ den denebilir.



Resim 4.31. Detay



Resim 4.32. Detay

Armoni zıtlıkları azaltmayı amaçlar. Fakat genele bakılınca form A'da tek renk armonisi, BCE'de iki renk karıştırılarak nüans armonisi oluşturulmuştur. Ayrıca zıt renklerle oluşturulan kontrast armonisini de yüzey ve formlarda (C, G) görmek mümkündür. D ve F formları ise (Resim 4.32) yüzeydeki asimetrik kavisler çizen Delta form gruplarına ritimsel katkı sağlamaktadır.

Delta formlarını izleyen bir alımlayıcı için H formu V yüzeyi sınırındaki konumuyla (Resim 4.31) diğer yüzeylerdeki dinamizm ve harekete katkı sağlamaktadır. G ve E formlarındaki zemin dışına taşmalar ise farklı diyagonal ve devinimsel hareketleri oluşturmaktadır.

Yüzeyde figür ve mekân izlenimini çağrıştıracak formlar kullanılmamıştır. Espasa dokularında, üç boyutlu fırça darbelerinde ve 3D derinliği olan A formunda rastlanır. Ayrıca G ve E formlarındaki zemin dışına taşmalar farklı, yenilikçi devinimsel hareketleri ve ritimleri oluşturmaktadır.

Yüzey X'deki telis dokulu yüzey, aldığı koyu rengiyle zeminlere görsel vurgu eklemektedir. Formdaki Vurgu A formu olup büyüklüğü, metalik yüzeyi ile odak noktasını oluşturup bu forma ultranormal vurgu da denebilir.

Kompozisyonadaki sağ ve sol üçgenler birbirine asimetriktir ve Yüzey-X koyuluğu ve büyüklüğüyle ilk dikkati çeken alandır. Üçgen yüzeylerin asimetrik olarak karşı karşıya konumlandırılması etkili bir gerilimi yüzeye eklemektedir. Diğer yandan A formu hariç, Yüzey X, Y ve Z deki formlarda ışık, gölge ve üç boyutluk yanılsaması renklerle verilmiştir. (A) formu ise ışık, gölgeyi üç boyutlu derinliğiyle yansıtmaktadır.

Çalışmadaki yüzeylerde kobalt mavi, turuncu, turkuaz ve kirli sarı, X-Y yüzey formlarında; zemini tamamlayan sarı, altın sarısı, yeşil ve koyu macenta. Z yüzeyinde: yeşil, mavi, turuncu, sarı, turkuaz ve macenta kullanılmıştır. A formunda ise parlak gümüş metalik renk kullanılmıştır.

X-V-Y-Z yüzeyleri “biçim, renk ve alan kontrastlığı” ile beraber “ton ve nüans” öğeleriyle de çalışmaya değişiklik getirmişlerdir.

4.1.7. “Kavramsal Tepkiler 8” İsimli Çalışmanın Analizi



Resim 4.33. “Kavramsal Tepkiler 8”, 120 cm x 120 cm, KT., 2019.

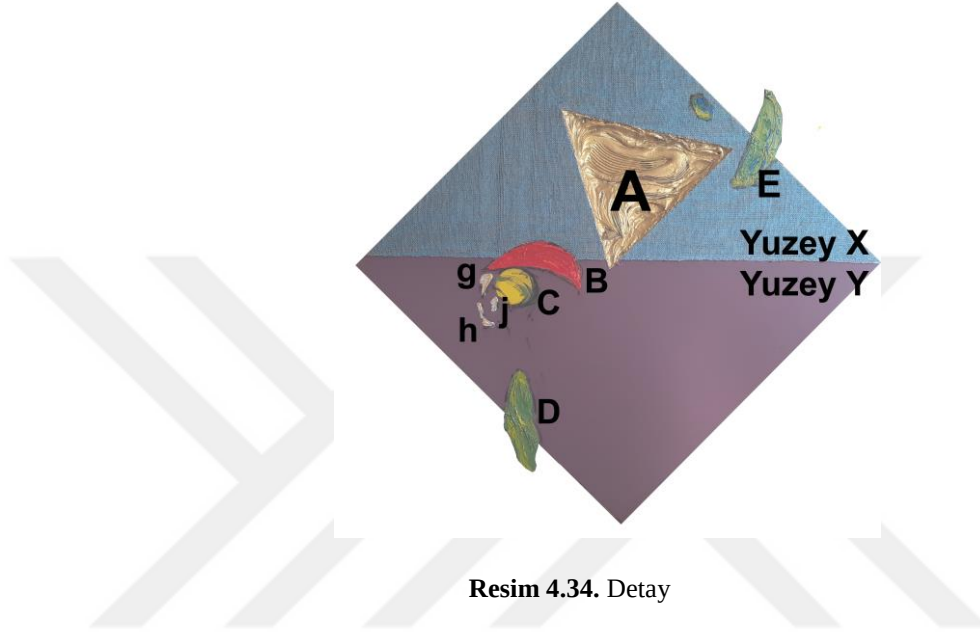
Çalışma 120 x 120 cm ebadında eşkenar dörtgen tuval üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Tasarımda X ve Y yüzeylerini yatay olarak tam ortadan bölmek yerine, sağ köşe ile sol köşenin biraz üstünden bölerek Y yüzeyine daha fazla alan bırakılmış ve yüzeye hareket ve dinamizmin eklemesi için böyle bir tasarıma gidilmiştir. Kompozisyonda formlar X yüzeyinin sağ üst kısımdan Y yüzeyi sol alt kısma kavis çizerek ve açık kompozisyon oluşturacak şekilde yüzeylere dizilmişlerdir.

Doku olarak, koyu magenta akrilik ve metalik mavi renkli telis dokusu seçilmiş olup formlarda ise fırça/spatula darbeleri uygulanmıştır.

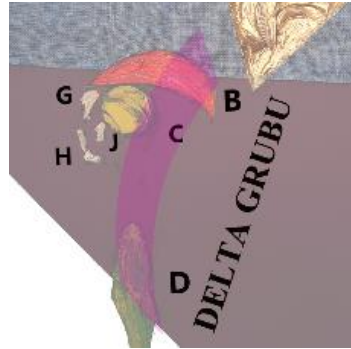
Formlar etrafındaki çizgi ve noktalar zemine parlaklık verip monotonluğu gidermek için kullanılmıştır. Ayrıca A-formu içinde de çizgisel ve kütsel oluşumlar görsel algıya farklı bir tecrübe sunmaktadır.

Formların büyüklük oranları; $A>E=D>B>C>F>H>G>J'$ dir. Form-A ise yüzeyler arası ebadıyla baskın rol oynayarak görsel algıya gerilim sunmaktadır.

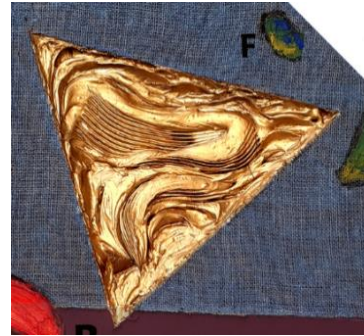
Yüzeylerde formlar dikey ve yatay olarak tasarlanıp (C-D aralığı hariç) tüm formlar (A, B, C, D, E-F) eşit tempolu aralıklarla ilerlemektedirler. E ve D formlarının (Resim 4.34) tuvalin dışına taşması yüzeye, ritim, armoni, dinamizm, denge, yenilikçi ve farklı devinimsel hareket eklemektedir. Formlarda C-G-H formları renksel açıdan A formuna uyum sağlayan titreşimler yollayarak yüzeye armoni eklemektedir.



Resim 4.34. Detay



Resim 4.35. Detay



Resim 4.36. Detay

Çalışmada zihinsel algının herhangi bir mekân ve figür ögesini algılamaması için tasarımda azami özen gösterilmiştir. Yüzeyde espasa telis dokususunda, üç boyutlu fırça darbelerinde ve A formunda rastlanır.

Yüzey-Y koyu renginden dolayı baskındır ve formlarda; A formu (Resim 4.36) altın metalik rengi, üç boyutlu derinliğiyle ve baskın oranıyla vurgu formudur. Ayrıca X ve Y yüzeylerine karşı asimetric olarak yerleştirilen A formu plastik açıdan tüm yüzeyi ikinci

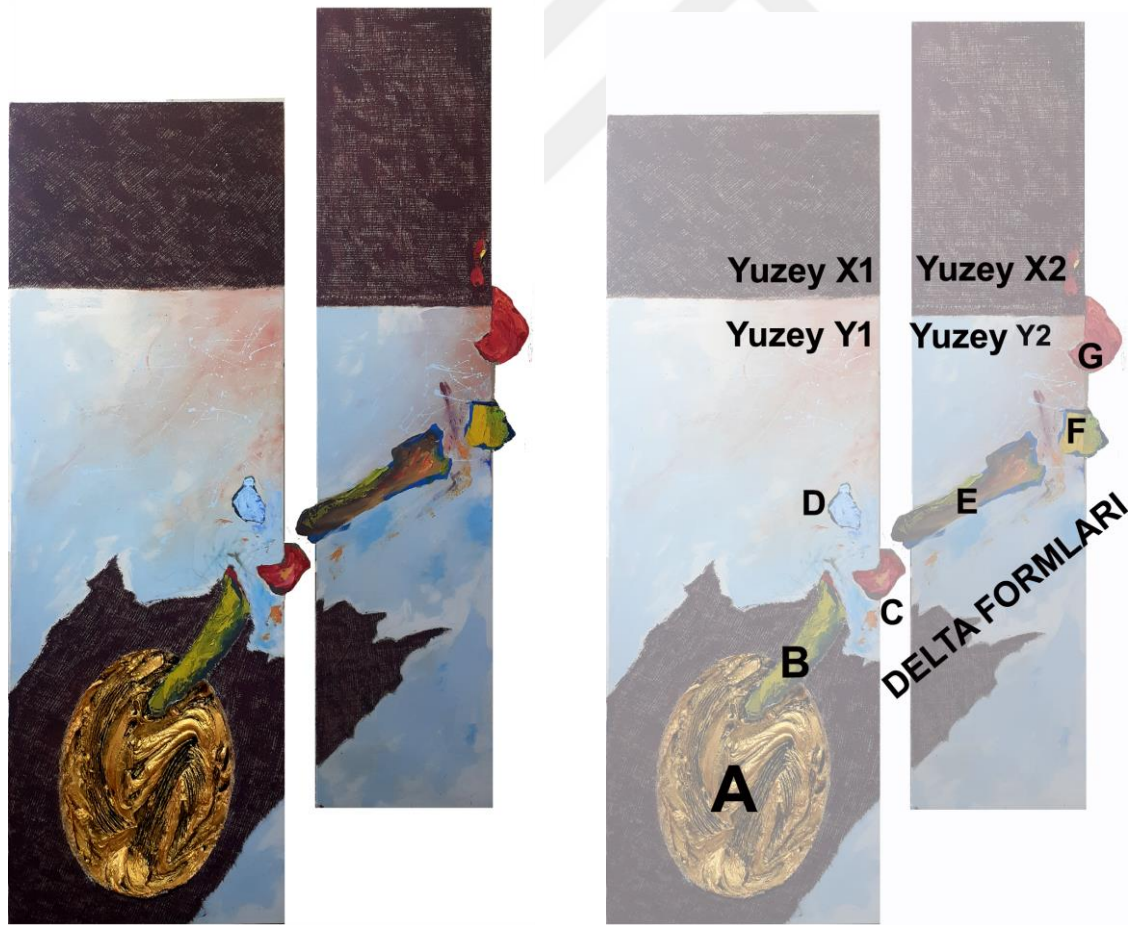
plana atacak şekilde kompoze edilmiştir. Buna ek olarak A formu izleyicinin hareket yönüne ve alımlama açısına bağlı olarak değişen üç boyutlu rölyef yüzeye ve hareket eden yansımaları sahiptir.

X ve Y yüzeyleri üçgen biçimleriyle çalışmada birbirlerini simetrik olarak dengelenmiş ve A formu her iki yüzeye karşı asimetrik olarak yerleştirilmiştir.

Formlarda renkler ve fırça darbeleriyle verilen üç boyutlu plastik yapılanmalar üzerindeki ışık ve gölge, daha sonra yerini A formunun realist derinlikliğe bırakmaktadır.

Kompozisyondaki yüzeylerde; koyu magenta, metalik mavi renk kullanmıştır. Formlarda, Y yüzeyinin tamamlayıcı renkleri; kırmızı, yeşil, siyah, sarı ve metalik gümüş, X'te ise; yeşil, sarı, metalik sarı, siyah renkleri kullanılmıştır. Ayrıca A formu parlak rengiyle tüm yüzeye kontrast yansımalar yollamaktadır.

4.1.8. “Kavramsal Tepkiler 9” İsimli Çalışmanın Analizi



Resim 4.37. “Kavramsal Tepkiler 9”, 98 cm x 171 cm, K.T., 2020.

Çalışma 98 x 171 cm. ebadında dikdörtgen iki tuval üzerine karışık teknik ile dikey kompoze edilmiştir. Kompozisyondaki Delta formları (Resim 4.37) A, B, C, D, E, F, G, Z₁ yüzeyinden Y₁, Y₂ ve X₂ yönünde sağ üst kenara doğru diyagonal şekilde ilerlerler ve bu ilerleyiş tasarımı açık kompozisyon oluşturacak şekilde yüzeylere yerleştirilmiştir.

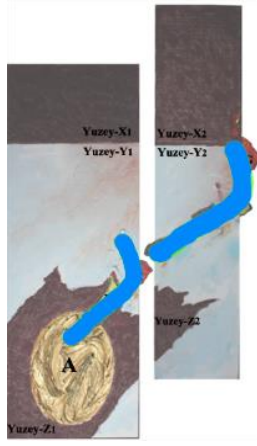
Yüzeylerde; akrilik ve telis dokusu formlarda ise yağlıboya kalın fırça/spatula darbelerine, nokta ve çizgisel boya serpmelerine rastlanır. Formlar yer yer siyah ya da mavi renk kontürlerle çevrilmiş olup etrafında çizgi ve noktalar yer almaktadır. Ayrıca A-formu yüzeyinde de çizgisel oluşumlara rastlanmaktadır.

Yüzeydeki formların büyüklük oranları; $A > E > B > G > C = F > D$ 'dir. Yüzeyler için ise yaklaşık $Y_1 > Y_2 > X_2 > X_1 = Z_1$ denebilir. Formlar yüzeyde iki kavis çizerek ritimsel ilerleme yaparken (Resim 4.38) renksel ritimleri de yüzeye eklerler. Çalışmada formların eşit aralıklı konumlanmasından kaçınılmıştır.

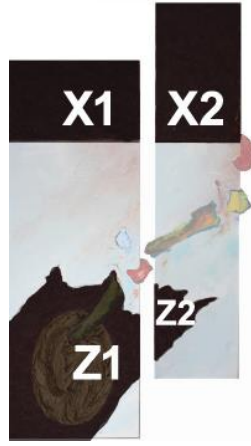
Armonide zıtlık atılır fakat çalışmada zıtlıklarda uyum aranmıştır. C, G formlarında tek renk armonisi, B, E, F formlarında iki rengin yan yana konulmasıyla nüans armonisi ve X-Y, Z-Y yüzeyleri arasında zıt renklerle oluşturulan kontrast armonisi görülmektedir.

F, B formları renksel açıdan A formuna uyum sağlayan titreşimler yollamaktadır. C, E, F, G formlarında da biçimsel ve renksel anlamda armonik göndermeler vardır. Ayrıca yüzeyler karşılıklı birbirini dengelerken Delta formları yüzeyde diyagonal iki kavis çizerek yüzeyler arası hareketi sağlamaktadır.

Kompozisyondaki vurgu Z yüzeyinde ve oranı ile baskın rol oynayan A formundadır (Resim 4.40). Ayrıca çalışmada mekân ve figür izlenimini kaldırma çabası hâkimdir. Yüzeylerde espasa, telis yüzeylerde, fırça darbelerinde ve derinlikliği, devinimsel hareketliliği olan A formunda rastlanır.



Resim 4.38. Detay



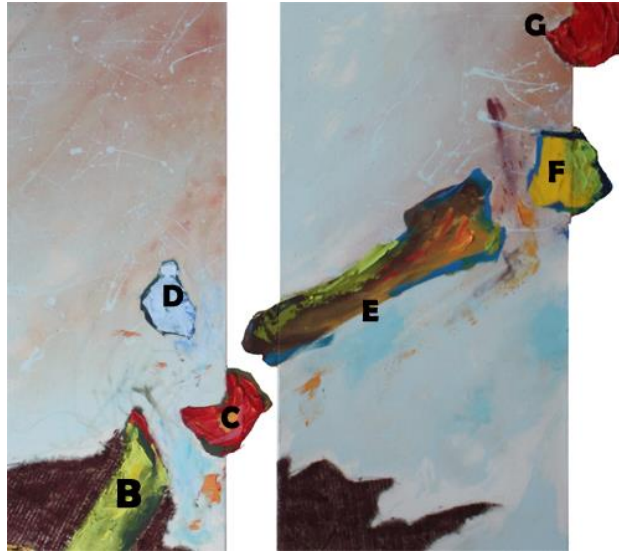
Resim 4.39. Detay



Resim 4.40. Detay

X1 ve X2 birbirine asimetric ve onlara karşı Z1, Z2 yüzeyleri diyagonal ve asimetrictir (Resim 4.38). Formlarda ise ışık ve gölgeler, kalın fırça/spatula darbeleriyle verilen yüksekliklerde oluşturulmuştur. A formu yüzeyinde ise izleyicinin değişen açısıyla beraber değişen yansımalar yer almaktadır.

Yüzeylerde: koyu kahverengi, açık mavi, açık kahverengi, turuncu ve beyaz'ın farklı renk tonları, formlarda ise; kırmızı, sarı, yeşil, siyah, fıstık yeşili, kahverengi, ten rengi tonları, sarı ve gümüş metalik renkler kullanılmıştır. Ayrıca yüzeylerde baskın renkler koyu kahverengi ve kırmızı, A formunda metalik sarıdır.



Resim 4.41. Detay

CEFG formlarındaki (Resim 4.41) yüzey dışına (3D) form olarak taşması farklılığı ve yeniliği seven beynin estetik gereksinimini karşılamak için tercih edilmiştir ve bu taşmalar formların taşıdığı renk ve biçimlerle yüzeye dinamizm, ahenk ve denge getirmiştir.

Kompozisyondaki bazı kontrastlar, öğeler arası denge ve monotonluğu gidermek için oluşturulmuştur. Tonsal karşıtlık (karanlık-aydınlık), renksel karşıtlık (soğuk-sıcak), çizgisel karşıtlık (dikey-yatay), yüzeysel ve biçimsel karşıtlıklar bunlardan bazılarıdır.

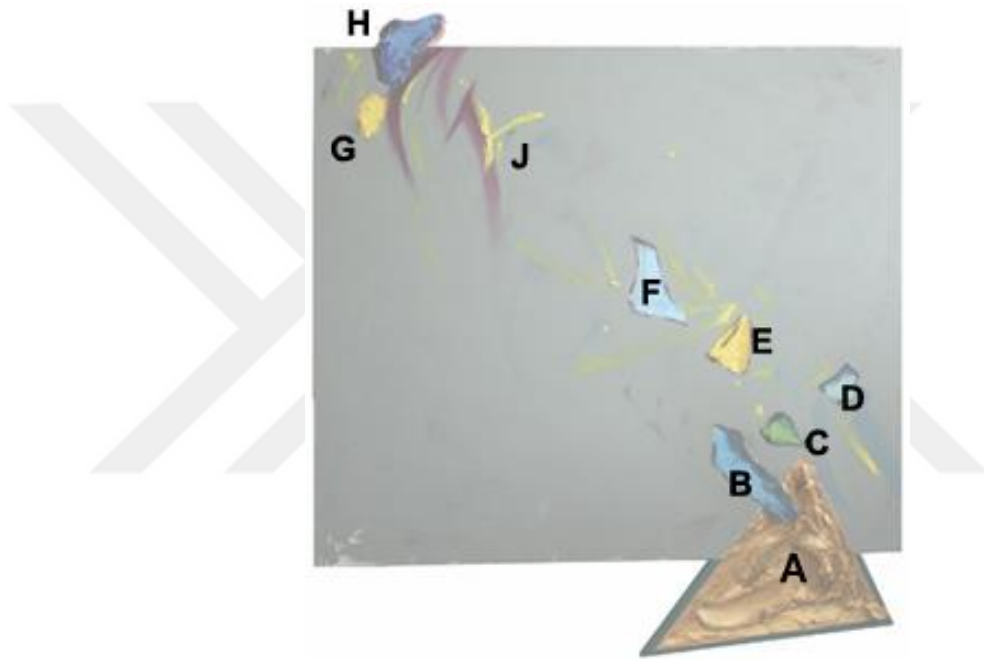
4.1.9. “Kavramsal Tepkiler 10” İsimli Çalışmanın Analizi



Resim 4.42. “Kavramsal Tepkiler 10”, 120 cm x 134 cm, K.T., 2020.

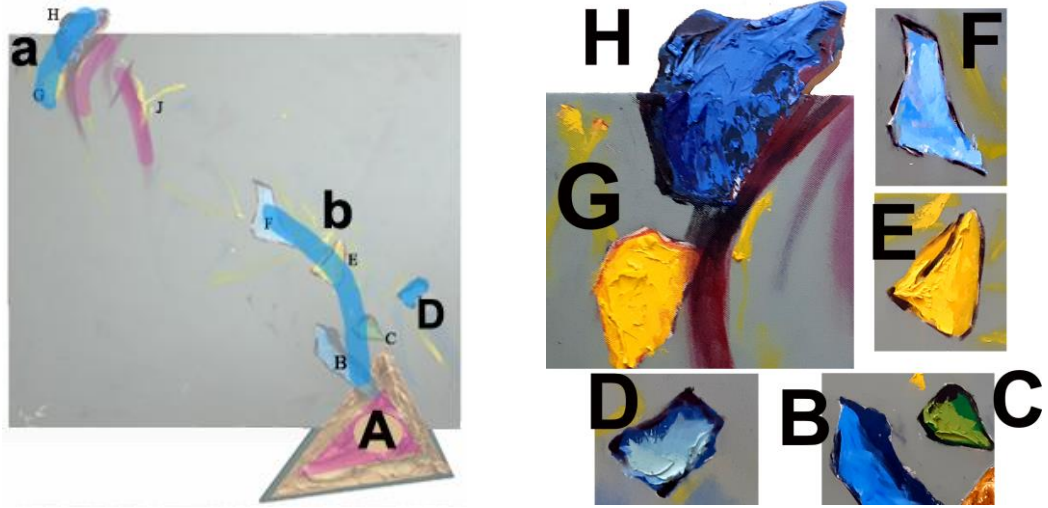
Dikdörtgen tuvalden oluşan çalışma 120 cm x 134 cm ebadında olup karışık teknik ile yatay kompoze edilmiştir. Kompozisyonun sağ alt kısmındaki üçgenden başlayarak dizilen Delta formları diyagonal olarak yüzeyin sol üst kısma ilerleyerek H formuyla dışarı taşar ve açık kompozisyon oluşturur.

Yüzeyde (Resim 4.44-46) akrilik, yağlı boya (impasto) tuşları uygulanan formlar ve yer yer kullanılan bordo, mavi, beyaz lekeler harici genelde sade bir doku hâkimdir. Kompozisyonda A formu, parlak metalik dokusu ve gerçek 3D devinimiyle haz vererek görsel algıyı kendisine doğru çekmek için seçilen ultra normal uyarandır.



Resim 4.43. Detay

Formlardaki üç boyutluluk (Resim 4.44) impasto spatula/fırça tuşlarıyla verilmiş ve yüzeydeki dokusal monotonluğu gidermek için kullanılmıştır. Formlarda akrilik, yağlı boya (impasto) tuşları, A formunda ise kütleli dokular mevcuttur. Çizgisel öğeler ve kontörler formlar etrafında ve A formu içindeki kütleli yüzeyde yer almaktadır. Diyagonal dizilen formlar, aralarındaki mesafelerle görsel ritimleri oluşturulup dışarıya taşan formlar ise yüzeye dinamizm ve hareket eklemektedir.



Resim 4.44. Detay

Yüzeydeki formların oranları $A > B > H > F > E > G > C = D$ 'dir ve A formu yüzeydeki formlara oran olarak en büyüğüdür.

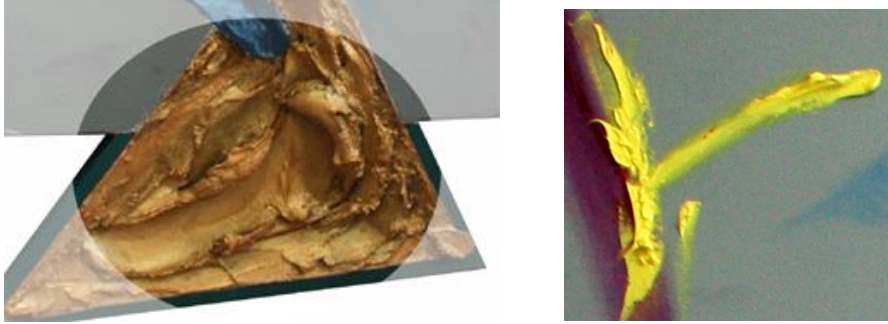
Kompozisyondaki her Delta formu aynı zamanda birer ritim elemanı yani tekrarlanan görsel tempodur. Fakat formlar (Resim 4.44) grup halinde algılandığında; a-kavisi, b-kavisine asimetrik dizilişle karşıt ritimleri oluşturmaktadır. D formu bu Delta form grupları (a, b) yanı sıra dışarıda kalan ritmi yüzeye eklemektedir.



Resim 4.45. Detay

Yüzey dışına taşan H ve A formlarının etrafındaki farklı yönlerde bakan formlar gruplaşırlar ve birbirlerine karşı asimetrik olarak konumlanırlar. Ayrıca görsel algı bir

form kümesinden diğerine sıçrayarak geçmekte ve bu yüzeye hareket ve dinamizm sağlamaktadır (Resim 4.45).



Resim 4.46. Detay

Yüzeyde figür ve mekân izlenimini çağrıştıracak biçimler kullanılmamış ve realist etütlerden uzak durulmuştur. Zeminde espasa dokularında, üç boyutlu fırça darbelerinde ve A formunda rastlanır.

Çalışmada çizgisel ve bordo renk lekesel titreşimler yer alıp A formu ise baskın oranıyla yüzeyin vurgu formunu oluşturmaktadır. Formlarda renkler ve fırça darbeleriyle verilen üç boyutlu plastik yapılanmalar üzerindeki ışık ve gölge, daha sonra yerini A formunun realist derinlikli kütlesine bırakmaktadır.

Kutuplaşan A formu ve H formu etrafındaki formlar renkleri, formları ve konumlarıyla yüzey üzerinde denge ve armoni oluşturmaktadır. Diğer yandan yüzeylerde; haki yeşili, bordo, beyaz, formlarda; orpimen, mavi, açık mavi, turkuaz, ultramarin mavisi, bordo ve turuncu, mor, kahverengi renkleri ve A formunda metalik altın sarısı kullanılmıştır. Form A'da (Resim 4.44) tek renk armonisi, B, C, D, E, F, G formlarında iki renk karıştırılarak oluşturulan nüans armonisi ve zıt renklerle oluşturulan kontrast armonisini yüzey ve formlarda (B, D ve H'de) görmek mümkündür.

4.1.10. “Kavramsal Tepkiler 11” İsimli Çalışmanın Analizi



Resim 4.47. “Kavramsal Tepkiler 11”, 96 cm x 157 cm, K.T., 2020.

Çalışma 96 cm x 157 cm ebadında dikdörtgen tuval üzerine karışık teknikle yapılp dikey kompoze edilmiştir. Kompozisyonun sağ alt köşesindeki dikdörtgenden A formundan tuvalin sol orta kısmına doğru diyagonal dizilen Delta-1 formları yüzey dışına P formu ile taşarak açık kompozisyon oluşturmuştur. Aynı şekilde A formunda yer alan C formundan başlayarak tuvalin sol alt kısmına doğru ilerleyen Delta 2 formları da F formuyla tuvalin dışına taşmaktadır.

Doku olarak (Resim 4.48) yüzeyde kırmızı akrilik astar zemin üzerine koyu yağlı boya fırça darbeleri, formlarda impasto fırça/spatula darbeleri kullanılmıştır. A formu ise parlak metalik derinlikli kütlelere sahiptir.

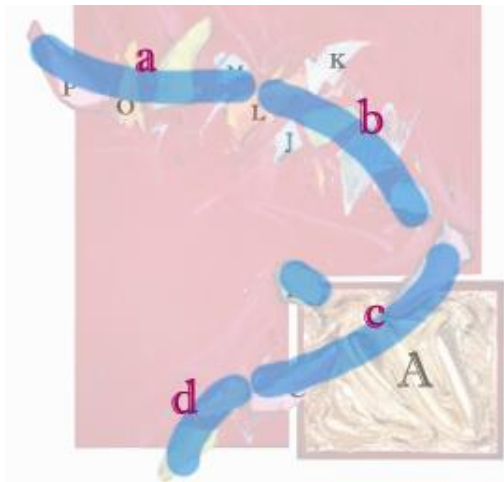


Resim 4.48. Detay

Çalışmada yenilik getiren çizgi, nokta ve kontürler kullanılmış ve formlar etrafındaki kontürler daha belirgin, daha parlak formlar elde etmek için uygulanmıştır. Ayrıca bu çizgisel oluşumlar A-formunda da yer almaktadır.

Yüzeydeki formların oranları $A > H > B = N = L = P = > C > O > K = I = D > E = G > J = M$ 'dir. Çalışmada Delta-1 formları ve Delta-2 formları kompozisyona farklı bir dinamizm eklemek için simerik konumlanmıştır.

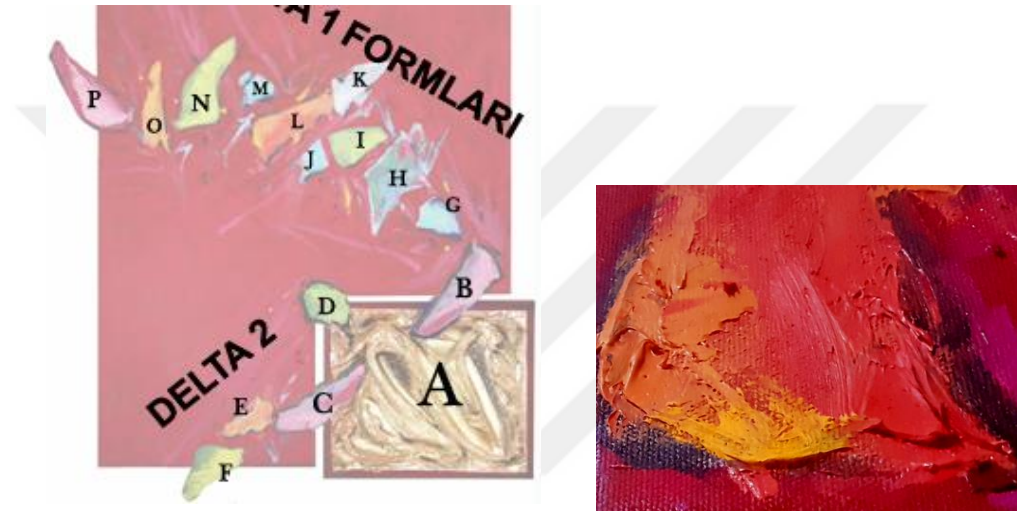
Yüzeyde koyu kırmızı, bordo (ve pembe) fırça darbeleri ritim oluştururken her form aynı zamanda birer ritim elemanı konumundadır. Yüzeyde a kavisine b kavisine ve c kavisine d kavisine asimetrik dizilişle karşıt ritim sağlar. Açık yeşil, pembe, sarı ve açık mavilerle yinelenen renksel ritimler her iki grupta da farklı tonlarla yinelenerek yer almaktadır. A formu aldığı ışığı farklı frekanslarla yansıtarak, üç boyutlu derinlik, hareket ve devinimiyle farklı ritimler oluşturmaktadır.



Resim 4.49. Detay

Form A'da tek renk armonisi, B, C, E, F, I, N, O formlarında iki renk karıştırılarak nüans armonisi oluşmuştur. Ayrıca zıt renklerin oluşturduğu kontrast armonisini yüzey ve formlarda (H, P, L) görmek mümkündür.

Kompozisyonda (Resim 50) Delta-1 ve Delta-2 formları zemine devinimi sunarken A formunda ise bu oluşum kütsel bir devinime dönüşmektedir. P, B, C, F formları ise yüzeye katılmakta, yüzeyden dışarı çıkmakta ya da A formundaki gibi bir yüzeyden diğer yüzeye geçiş yapmaktadırlar. Formlarda yüzey dışına taşmalar algıya farklı geleceğinden ultranormal uyaran ögesi olarak tasarlanmıştır.



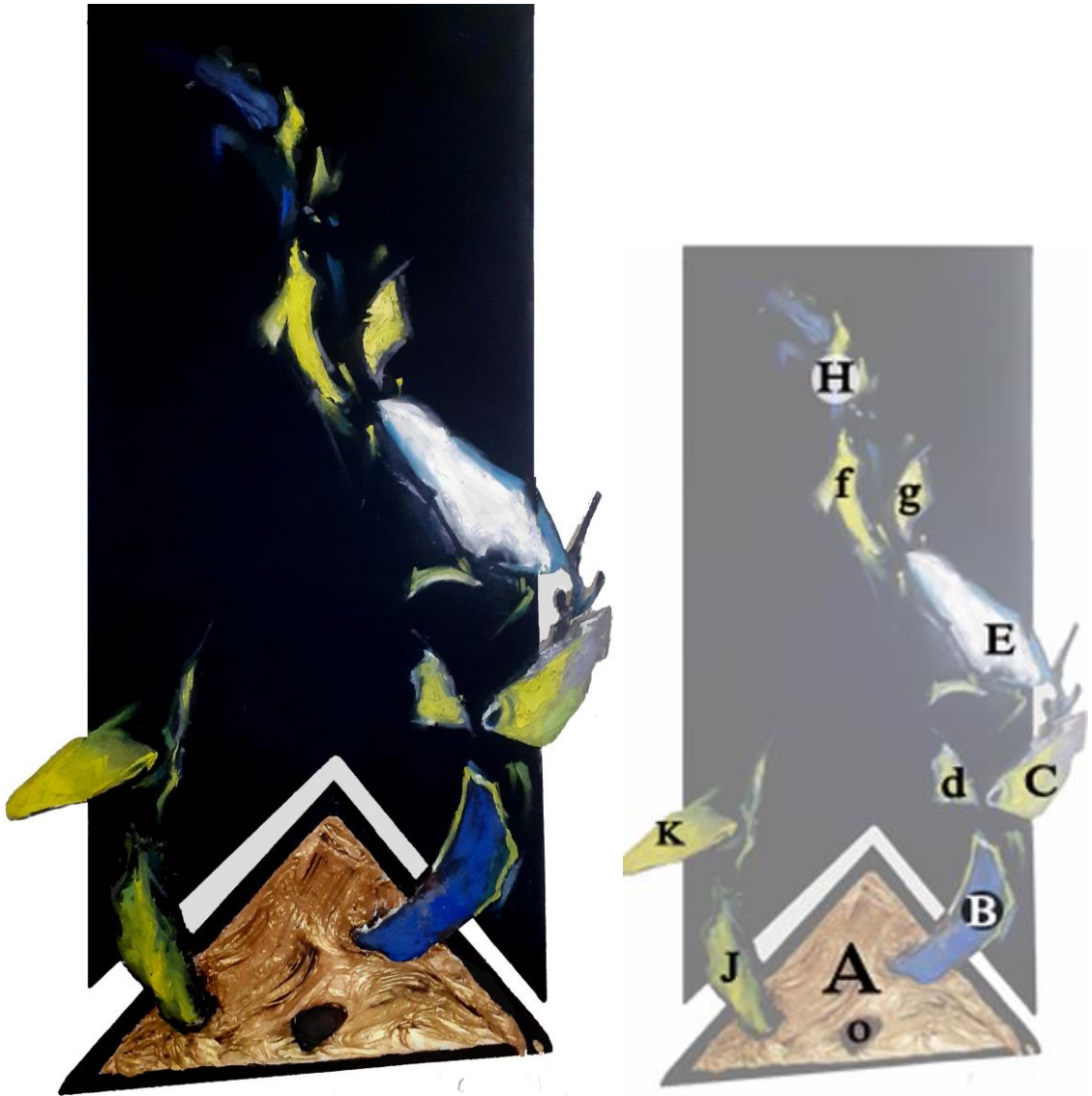
Resim 4.50. Detay

Yüzeylerde mekân ve figüre rastlanmaz. Bunun sebebi yüzey biçim ve alanlarının realist bir nesneye benzetilmesini engellemek içindir. Ayrıca espasa, üç boyutlu fırça darbelerinde ve A formunda rastlanır.

Formlarda vurgu oran olarak büyük olan A formunda hissedilir ve 180 derecelik açı ile hareket edilmesi halinde yüzeyindeki yansımalar fark edilmektedir.

Çalışma yüzeyinde, koyu kırmızı zemin üzerine bordo, formlarda sarı, limon sarısı, turuncu, kırmızı, bordo, pembe, yeşil, kahverengi, mavi, beyaz, leylak, mor, siyah renkleri, A formunda ise metalik altın sarısı kullanılmış ve bu çok renklilik zemine dinamizm getirmiştir.

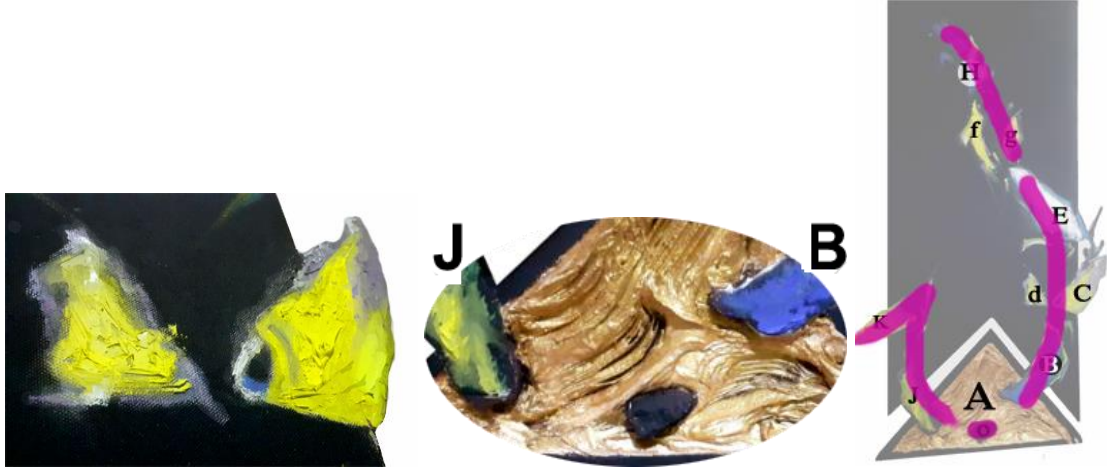
4.1.11. “Kavramsal Tepkiler 12” İsimli Çalışmanın Analizi



Resim 4.51. “Kavramsal Tepkiler 12”, 69 cm x 117 cm, K.T., 2020.

Dikdörtgen tuvalden oluşan çalışma 69 cm x 117 cm ebadındadır. Karışık teknik uygulanan kompozisyonda üçgen A formundan sağlı sollu yukarı doğru yükselen Delta-1 ve Delta-2'nin taşan formları açık ve dikey kompozisyonu yüzeye kazandırmıştır. Delta 2 formları yüzeyin sağ ortasından taşarak yüzeye döner (EC) ve A formu üzerinden tuvalin sol alt kısmına ilerleyerek K formuyla çıkış yapar.

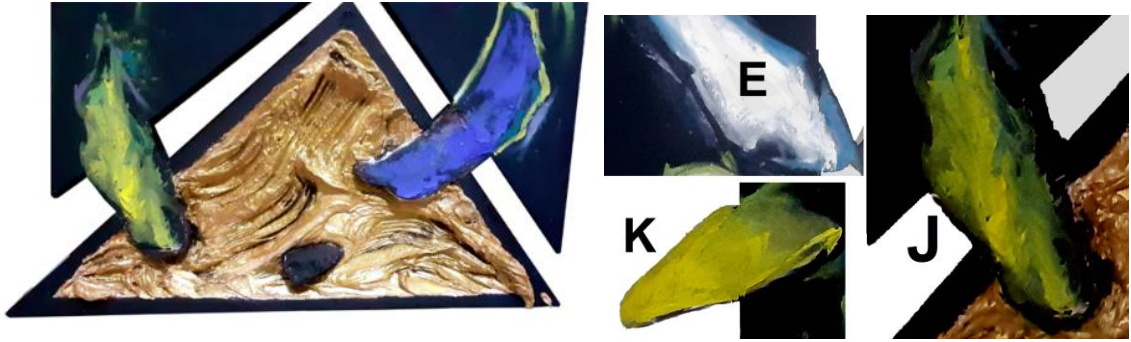
Yüzey düz siyah dokulu olup, formlara impasto fırça/spatula darbeleriyle yükseklik verilmiş ve formlar etrafında ise çizgisel kontörler uygulanmıştır. Ayrıca A formunda devinimsel kütleli dokular ve 3D çizgisel oluşumlar mevcuttur (Resim 4.52).



Resim 4.52. Detay

Yüzeydeki formların oranları $A > E > B = H > J > F > K = C > g = d > o$ 'dur.

Formlar, aralarındaki mesafelerin katılımıyla ve taşıdıkları renklerle (fosfor sarısı, mavi ve beyaz) görsel ritimler oluştururlar. Formların kavisli dizilişleri ve dışarıya taşmalarıyla yüzeye ayrıca dinamizm, hareket ve yenilik eklerler. Ayrıca Delta 1 ve 2' deki formlar karşılıklı kavis çizen simetrik ritimleri meydana getirmektedirler (Resim 4.51-54).

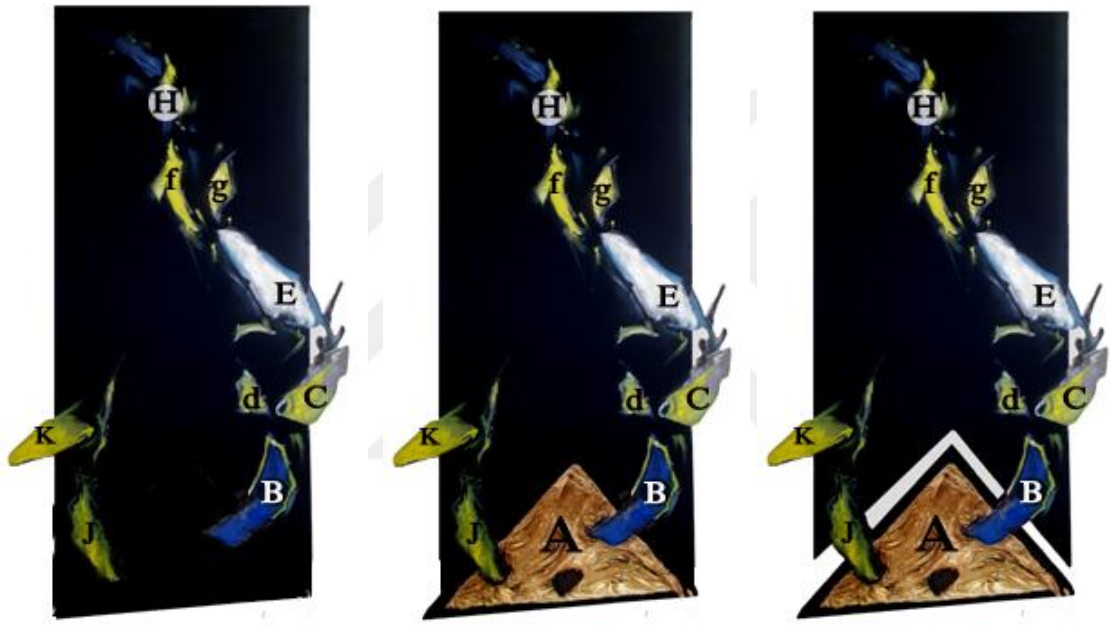


Resim 4.53. Detay

Renklerde armoni, kontrast, ton, balans ve nüans farklılığı diğer sanat öğeleriyle koordineli bir şekilde kullanılmaya çalışılmıştır. Form A'da (Resim 4.53) tek renk armonisi, J, K, g formlarında iki renk karıştırılarak nüans armonisi oluşturulmuştur. Ayrıca zıt renklerle oluşturulan kontrast armonisini yüzey ve formlarda (C, E) görmek mümkündür. Dışarıya taşan formlar ve A formu geleneksel soyut resimlerine göre daha farklı bir yeniliği kompozisyona katmaktadır.

Yüzeyde mekânsal ve figürsel bir algılama oluşmaması için özellikle tasarlanıp kompoze edilmiştir. Espasa dokularda, üç boyutlu fırça darbelerinde ve A formunda rastlanır. Ayrıca yüzey siyah rengeyle sade ve vurgulu olup formlarda ise vurgu form-A'da hissedilir.

Siyah zemin üzerine kompoze edilen çalışmada formlar; fıstık yeşili, mavi, beyaz ve ara renklerden dengeli kombinasyonlar kurarak oluşturulmuştur. Böylece sıcak ve soğuk renkler A formu metalik rengini dengelemiş olmaktadır. Ayrıca yüzeyde Delta-1 ve Delta-2 formları karşılıklı birbirlerini dengelemektedir.



Resim 4.54. Soldan sağa doğru A formunun zıtlıkları kullanarak yüzeye kattığı denge varyasyonlarıyla kolayca görülmektedir.

Resim 4.54'de, yüzey ve A formu arasındaki boşluk E formunu dengelemektedir. A formundaki metalik sarı alan tüm yüzeyde monotonluğu gidererek bir denge oluşturmaktadır.

5. SONUÇ

Sanat Tarihi, Nörobilim ve Nöroestetik kavramsal çerçevesi incelendi ve Nöroestetik yasaların algıda etkin bir görev aldığı ve bu yasaların tarihte başarılı sanatçılar tarafından kullanarak izleyenlere estetik haz yaşattıkları sonucuna varıldı. Bu başarıda en büyük etkenin sanatçının eserlerine kattığı farklılık ve yeniliği kapsayan ultranormal uyaranlar olduğu sonucuna varıldı.

Araştırma kapsamında ele alınan resim uygulamaları geometrik soyut üslubu ile oluşturulmuştur. Bu süreçte başta Malevich, Barnett Newman, Jeff Koons, Halil Akdeniz, Antoni Tàpies, Mübin Orhon, Adnan Çoker olmak üzere diğer geometrik soyut çalışan ressamlardan da esinlenilmiştir.

Araştırmacının tüm kompozisyonlarında yüzey ve malzeme ilişkileri sorgulanıp kullanılan sanat öge ve elemanlarının nöroestetik bağlamda zihinle ilgileri kurularak beyindeki limbik sistemin haz tecrübe etmesi için tasarlanmışlardır. Genel olarak kullanılan malzemeler: Alçı, derz, kum, mineral sıva, telis çuvalı, akrilik, metalik akrilik, metalik spre ve yağlı boyadır.

Yapılan çalışmaların tamamında biçim ve renk dengesiyle yapılan resimlerin oluşumunda özellikle ritim, doku, dolu-boş, çizgi, renk, oran-orantı, denge, vurgu, hareket gibi resmin plastik öğelerinden ve ilkelerinden yararlanarak, yüzeydeki alanın koordineli bir şekilde kullanımı ile sonuçlanan özgün yaklaşımlar hedeflenmiştir. Yüzeydeki pozitif ve negatif alanlar dengeli olup, negatif alan başlarda, genelde iki veya üç parçaya bölünerek dikey ya da yatay değerlendirilip, daha sonraki aşamalarda telis yüzey kullanımı atılarak metalik parlak geometrik şekillerin yüzeye hâkim olduğu vurgulara odaklanılmıştır.

Yüzeylerde formlar arası karmaşık ve oransız etkileşim olduğunda, algılamada da çözilemeyen, ters ve zorlayan algılama aşamaları bir anlamda görsel kortekse dayatılarak algının ilgisini kaybedilebilir. Dolayısıyla formları yüzeyde düzenlerken yönü, uzunluğu, genişliği, çizgisi, rengi, dokusu, diğer formlarla arasındaki mesafe, formun aldığı rengin komşu formların rengiyle olan ruhsal etkileşimleri ve daha birçok neden

kompozisyondaki tasarımı etkilemektedir. Hatta formların santimlik bir değişimi bile bazan büyük farklılıklarla beraber pozitif ya da negatif sonuçlara sebep olduğu düşünölebilir.

Soyut çalışmalardaki yüzeylede izleyenlerin ilgisinin yüzeye odaklanması için uygulamalarda yenilik, farklılık, değişim, renk, hareket gibi algının dikkati ve ilgisini çekecek tüm öğelerden istifade edilmiştir. Kompozisyonlarda mekân ve figür etkisinden uzak nesnesiz tasarımlara yoğunlaşılmıştır.

Çalışmalarda renk, zihinsel algıda zirve kaymasını oluşturan ultra normal uyaran olduğu düşünöldüğünden yüzeydeki soyut iletişimin önemli bir öğesi olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla renkler, yüzeyi alımlayan bireyle soyut ve tinsel bir iletişime geçmektedir. Uygulamalardaki ilk dikkati çeken öğe renk unsurudur. Normal şartlarda formlardaki gerginliğin önce renklerden sonra biçimlerden hissedildiği varsayılmaktadır. Yüzeyde tinsel enerjisi olan renk kullanımı algıya etki ederek zirve kaymasına yol açmaktadır. Ayrıca yüzeydeki öğelerin karakterinde beliren herhangi bir aşırılık renkle yumuşatılır ve bu kullanım şekli formlardaki çatışmaya da engel olur. Dolayısıyla bu formlardan birinin renkle daha hafifletilerek geri plana ya da daha öne çekilmesi mümkündür.

Monoton yüzey izleyici dikkatini dağıtacağından zihinsel algılamayı zorlaştırmaktadır. Bu sebeple çalışmalarda monoton yüzeylerden kaçınılıp sanat öğe ve ilkeleri nöroestetik yasaları ışığında görsel algıya haz veren yenilikçi yaklaşımlarla uygulanmıştır. Bu tasarımlarda zirve kaymasını etkileyecek bir dizi ultranormal uyarıcılı tasarım ve önermeler de yüzeye kaydedilerek farklı düzenlemelere gidilmiştir. Buna ek olarak kompozisyon izleyicinin anımsama ve yorumlama gücünü aşarsa algı kabiliyeti üstüne çıkılarak haz almayı zorlaştırır. Bu bağlamda monotonluk ve aşırı karmaşa algıyı rahatsız ettiğinden kompozisyonlarda monotonluk ve karmaşa arası bir denge kurulmaya çalışılmıştır.

Yüzeydeki taşmalar, izleyicinin görsel algısına farklı yenilikler sunmak, ilgisini çekmek ve Zirve kayması (haz vermek) amacıyla yüzeylere eklenmiştir. Eğer bu yapılmazsa çalışma, zihinsel algı datasında daha önce gördüğü yüzlerce tabloyla eşleşip farklılık bulamayacak ve “hep aynı şeyler” yorumunu yapacaktır. Bu açıdan formların yüzey dışına taşması yüzeye formlaral açıdan farklı bir yenilik ve ilgi çeken öğelerdir.

Birincil görme korteksindeki hücreler yüzeyde ilk olarak çizgilerle ilgilenirler. Bu yüzden yüzeylerde yer yer çizgi, nokta ve kontürler kullanılmış ve formlar etrafındaki kontürler daha belirgin, daha parlak formlar elde etmek için uygulanmıştır.

Kompozisyonlarda çarpık formlar tasarlayıcıyı uyaran tinsel formlardır ve bu alışılmadık biçimlerle izleyiciyi uyarma hedeflenmiştir. Biçimlerin karakteri, nitelikleri birbirine benzerlikten uzak fakat genel harmonisi olan karakterleşmeye gidilerek eser sahibinin default (iç dünyası) ve maddi olmayan, metafizik dünyasını betimlenmiştir.

Yüzeyde figür izlenimini çağrıştıracak formlar kullanılmamış ve nesneyi çağrıştıracak realist etüdlerden uzak durulmuştur. Bunun iki sebebi vardır. İlki izleyicinin formları realist bir şekile benzetmesini engellemek, ikincisi ise formdaki ana hatları sadeleştirerek renklerle zirve kaymasını sağlamaktır. Buna ek olarak, uygulama çalışmalarında figür ya da figür parçası izlenimini yüzeyden atmak için formlar kalın fırça darbeleriyle desteklenmiş ve ayrıca daha önce tecrübe edilmemiş doku katmanlarını boyayla yüzeye kazandırmak için farklı fırça/spatula darbeleri araştırmalarına gidilmiştir.

Çalışmalarda yüzeye eklenen geometrik form (A formu) derinliği, Mondrian, Van Doesburg ve Maleviç gibi sanatçılarla gelen ve perspektifi kaldırılan yüzeylere olan tepkinin bir yansımasıdır. Bu bağlamda tuval yüzeyine gömülen üç boyutlu gerçek bir derinlik yüzeyde somutlaştırılmıştır. Diğer yandan, A formu yüzeyde, bazen kompozisyon içinde, bazan yüzeye bitişik ve bazan de yüzey dışına taşarak yüzeye tutturulan/birleştirilen üç alternatifle tasarlanmıştır.

İnsan beyni metalik renklere karşı evrensel bir çekim hisseder. Bu sebepten metalik renklerin ultranormal uyaran özelliği olup beynin görsel algısına psikolojik etki yaparak kişiye haz verebilmektedir. Aynı tür metalik renklerin kullanımına, görsel algıyı harekete geçiren Jeff Koons'un çalışmalarında da rastlanmaktadır. Estetik hazı oluşturmaları için seçilen geometrik formlar aynı zamanda çalışmaların temel çıkış noktası olarak ele alınmış olup ikinci çıkış noktası ise tuvalerin biçimlerindeki farklılıkları oluşturmaktadır. Çalışmalarda özellikle bu geometrik formlarda kullanılan metalik renkler, diğer tüm renklere öncülük eden vurgu renkleridir. Dolayısıyla bu renkler görsel algının yüzeyde istenen belli bölgelere çekilmesi ve zirve kaymasını tecrübesi için kullanılmıştır.

Uygulamalara eklenen geometrik A formunun kütsel ve devinimsel derinliği, metalik rengi yüzeye baskın bir form ve vurgu özelliği taşımaktadır. Ayrıca uygun ışık

ortamında bu metalik derinlik izleyicinin yüzey etrafında 180 derecelik bir açı ile hareket etmesi halinde A formu yüzeyindeki parlayan yansımalarla kendini değişik açılardan alımlamaya sunmaktadır.

İnsan beyni tesadüfleri sevmediğinden makul alternatif, genel bir yorum bulmaya çalışıp bulamadığı zaman görüntüyü hoş karşılamaz. Bu sebepten tasarımlarda simetrik yaklaşımlar pek kullanılmamıştır. Fakat bu yaklaşım simetrinin tasarımdaki gücünü ihmal ve inkâr anlamına gelmemektedir.

Biçim ve renklere gelince: bazı formlar bazı renklerin etkisini engeller ya da kaldırır. Genelde keskin renkler sivri uçlu şekillere (sarı üçgen), yumuşak ve derin renkler yuvarlak şekillere (mavi daire) uygundur. Ama renk ve formun uygunsuz bileşimi mutlaka ahenksiz olmayıp yeni ve sonsuz armonilere şans tanıyacağı düşünülebilir. Form biçimsel anlamıyla renk yüzeylerini ayıran çizgi ve aynı zamanda içsel anlamın dışsal ifadesidir.

Çalışmaları plastik açıdan sorgularsak, yüzeylerde gerçekliğin dış görünüşle anlaşılamayacak yanı yani özü verilmiştir. Diğer bir anlamda manevi iç dünya soyut biçimlerle yansıtılmıştır. Dolayısıyla çalışmalar izleyicinin görsel korteksine gönderdiği simgesel uyarıcılarla zihinsel aktivite harekete geçirilmeye çalışılmıştır. Bir nevi Kant'ın dediği gibi: Yüce deneyiminin süjede meydana getirdiği bir saygı, bir derin hayranlık ve bir ahlaksal tavrın (Tunalı, 1998: 228) dünyevi realitede vücut bulması gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Tuval yüzeyindeki parçalanmalarla içsel zorunluluklar eşleştirilerek armoni veya kontrastın oluşturduğu ahenkler elde edilmiştir. İkiye ayrılan yüzeyler ilk başta statik ve hareketsiz iken eklenen geometrik şekiller ile belirsizlik duygusuna değişkenlik duygusu eklenmiştir. Böylece hareket ve denge varyasyonları zemindeki yalınlaştırmaya tercih edilip yapaylıktan kurtarılarak içsellik katmaya çalışılmıştır. Aynı içsellik izleyen çalışmalarda da zihinsel ilgiyi ve dikkati artan çokluklarla yakalamak için her ayrı tuval yüzeyinde farklı ardışık yeniliklerle kompoze edilmiştir.

Diğer taraftan yüzeydeki şekillerin sunduğu kurallar bir sürprizle her an bozulup başka bir şeye dönüşebilecekmiş gibi algıya yansıtılmakta ve bu, doğadaki her şeyin değişmesiyle ilgiliymiş gibi bir izlenimin vermektedir. Dolayısıyla bu koşullar, resmin varoluş sınırlarını belirlemektedir. Yüzey, herhangi bir şeyi temsil etmemekte ve

yansıtmamakla birlikte kavramlarla el eledir. Bu bağlamda resim; bir figürü veya şeyi temsil ettiği an, özünün dışına çıkmakta ve sahteleşmektedir. Ayrıca resmin kendine ait bir gerçekliği olup bu gerçeklik kendisini sunduğu izleyicinin ruh halinde kişiden kişiye değişen yapılara ya da tercümelere dönüşmektedir. Fakat bu dönüşüm tuvalin yüzeyinde gözde oluşabilecek figür izlenimini azaltmak için figür ve mekân öğelerinin dışlanmasıyla bir derece kontrol altına alınmıştır. Renklerde ve renklerin uygulanımındaki fırça ve spatula vuruşlarında bu çaba muhafaza edilmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak çalışmalardaki yüzeyde farklı renkler ile doğadan kopmuş özgün formlar oluşturarak bu formlarla farklı kompozisyonlarda özgün arayışlara gidilmiştir. Zemine eklenen üç boyutlu geometrik derinlikle yüzey içinde ve/ veya yüzey dışına taşarak gelişen kompozisyonlar elde edilmiştir.

KAYNAKÇA

- AKDENİZ H., (1982), Görsel Algılama Açısından Renk Kullanımı ve Etkileri, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi-Biçimsel Sanatlar Bölümü, İzmir (Türkiye).
- ALBERS J., (1970), Interaction of Color, Dumont Schauberg, Köln: Verl.M. DuMont.
- ARNHEİM R., (2007), Görsel Düşünme, (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- ARNHEİM R., (1977), Anschaulisches Denken, 3. Aufl. Köln: Verlag_ M.DuMont.
- ARSEVEN C. E., (1983c), Sanat Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, C.3 (3. Baskı), İstanbul.
- ATALAYER F., (1994), Temel Sanat Öğeleri, Anadolu üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir.
- AUGUSTİN M., H. LEDER, vd. ..., “Style Follows Content: on the Microgenesis of Art Perception”, Acta Psychol. (Amst.), 2008/128, ss. 127–138.
- AUPİNG M., (1987), Abstract Expressionism, Thames&Hudson, London.
- AVİV V., “What Does The Brain Tell Us About Abstract Art?”, Frontiers in Human Neuroscience/ Perspective Article, 8/2014, 1-4.
- AYDIN M. Ç., (2008), Sanat ve Toplumsal Etkileşimi, (1.Baskı), E Yayınları, İstanbul.
- BAHR H., (1925), Expressionism, Trans. R.T Gribble, (1st Edition), Frank Handerson, London.
- BAKIRCIOĞLU R., (2012), “Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü”, (1. Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara.
- BALCI F., (2013), Sanat Eleştirisine Giriş, (1.Baskı), Kriter Yayınevi, İstanbul.
- BALCETİS E., (2010), “Lassiter Daniel”, Socia Psychology of Visual Perception Psychology Press, New York.
- BAYMUR F., (1996), Genel Psikoloji, (11. Baskı), İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- BERGER J., (2008), Ways Of Seeing, (2nd Edition), Penguin Books Ltd, New York.

- BHATTACHARYA J., H. PETSCHKE, vd. ..., "Shadows of Artistry: Cortical Synchrony During Perception and Imagery of Visual Art. Brain Res. Cogn.", Brain Res, 2002/13, ss. 179–186.
- BİĞALİ Ş., (1999), Resim Sanatı, (1. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- BİLGİN Z., (2016), Müziğin Duyumsaması Üzerine Bir Dizi Resim Uygulaması, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya (Türkiye).
- BOYDAŞ N., (2004), Sanat Eleştirisine Giriş, (1. Baskı), Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara.
- CARROLL D. B., (2013), Sacred Geometry and Spiritual, (1st Edition), 4th Dimension Press, Virginia.
- CELA-COND C., J. GARCÍA-PRÍETO, vd. ..., "Dynamics of Brain Networks in the Aesthetic Appreciation", Proc. Natl. Acad. Sci. U S A 110(Suppl. 2), 2013/110 (2), ss. 10454–10461.
- ÇELİKKAN Ş., (2018), Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi, (1. Baskı), Mungan Kavram Yayınevi, İzmir.
- CHILVERS I., GLAVES S. J., (2009), A Dictionary of Modern and Contemporary Art, (2nd. Edition), Oxford University Press, New York.
- CİRLÖT J.E., (1962), A Dictionary of Symbols, (1st Edition), Philosophical Library, Inc., New York.
- ÇİFTÇİ T., (2019), "Yaşamsal Satranç", Destek Yayınları, İstanbul.
- CİVCİR E., (2015) Temel Tarasım ve Tasarım İlkeleri, Akademisyen Kitabevi, Ankara.
- COLMAN A., (2015), "Dictionary of Psychology", (4th Edition), Oxford University Press, Oxford.
- CUPCHİK G. C., O. VATARIAN, vd. ..., "Viewing Artworks: Contributions of Cognitive Control and Perceptual Facilitation to Aesthetic Experience", Brain Cogn. 2009/70, 84–91. doi: 10.1016/j.bandc.2009.01.003

- CUTSURİDİS V., HUSSAİN, A., (2011), *Percept. Action Cycle*, Springer Science-Business Media, Boston,
- DEMPSEY A., (2019), “Moren Sanat”, (1. Baskı), Hep Kitap, İstanbul.
- ERDEN O., (2016), *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, (1.Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- ERDEN O., (2012), *Modern Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Herşey*, (1. Baskı), Tempo Yayıncılık, İstanbul.
- EROĞLU Ö., (2016), *Matisse ve Picasso*, Tekhne Yayınları, İstanbul.
- EROĞLU Ö., (2014), *Sanatta Derin Hislenmenin Felsefesi*, (1. Baskı), Tekhne Yayınları, İstanbul.
- EROĞLU Ö., (2013), *Plastik Sanatlar Sözlüğü*, Tekhne Yayınları, İstanbul.
- EUGENE V. T., (1987), *The Abstract Expressionists*, MOMA, New York.
- FARTING S., (2017), *Sanatın Tüm Öyküsü*, (3. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- GENÇ A., (1990), *Görsel Algılama*, Sergi Yayınevi, İzmir.
- GENÇTAN E., (1997), *Psikodinamik, Psikiyatri ve Normal Dışı Davranışlar*, (13. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GEGENFURTNER K., (2005), *Beyin ve Algılama*, Çev. Barıl Konukman (1. Baskı), İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- GHRİCKE L., SCHÖNE K., (1973), “Das Phanomen Farbe”, Henschelverlag Berlin.
- GREENBERG C., (1947), “The Wellsprings of Modern Art,” *New York Times*, 9.Nov. 1947.
- GREGORY R., (1972), *Auge und Gehirn Zur Psychophysiologie des Sehens*, Verlag Fischer, Frankfurt.
- GREGORY R., (1979), *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, (3th. Edition), World University Library, Italy.
- GRİDLEY M.C., (2013), “Preference for Abstract Art According to Thinking Styles & Personality”, *North American Journal of Psychology*, 2013/15 (3), 463-481, <https://www.researchgate.net/publication/258712971> Erişim Tarihi: 25.12.2019

- GRZYMKOWSKI E., (2013), Art 101: Key People, Ideas, and Moments in the History of Art, (Amazon Kindle Edition), Adams Media, Massachusetts.
- GÜVEN H., (1996), Resimde Görsel Algılama, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir (Türkiye).
- HANÇERLİOĞLU O., (1892a), Felsefe Ansiklopedisi C.1, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HAUSER A., (1984), Sanatın Toplumsal Tarihi,(1. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HALE N. C., (1993), Abstraction in The Art and Nature, (2. Baskı), Dover Publications. Inc., New York.
- HOCKNEY D., GAYFORD M., (2016), A History of Pictures From The Cave to the Computer Screen, (1st Edition), Thames & Hudson Ltd, London.
- HODGE S., (2016), Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz, (2. Basım), Hayal Perest Yayınevi, İstanbul
- HORNBY A.S., (2015), “Oxford Advanced Learners Dictionary”, (9th ed.), Oxford University press. Oxford.
- HUBEL D. H., (1998), Eye, Brain and Vision, Scientific American Library, New York.
- İPŞİROĞLU N., İPŞİROĞLU M., (2012), Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, (4.Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- İPŞİROĞLU N., İPŞİROĞLU M., (1993), Sanatta Devrimi, (3. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İTTEN J., (1970), “The Elements of Color”, Van Nosrand Reinhold Company. inc, New York.
- İTTEN J., (1973), “The Art of Color”, John Wiley Sons. inc, New York.
- İTTEN J., (1976), “Kunst der Farbe”. (Deutsche, 6 Aufl), Otto Naier verl.,Stuttgart.
- KAGAN M., (1993), Estetik ve Sanat Dersleri, Çev. Aziz Çalışlar, (2. Baskı), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- KAHYA Y., (1997a), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1 (1. Baskı)İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

- KAHYA Y., (1997b), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2 (1. Baskı), Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul
- KAHYA Y., (1997c), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.3 (1. Baskı), Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- KANDİNSKY W., (2010), Sanatta Ruhsallık Üzerine, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- KAWABATA H., vd., (1699), "Neural Correlates of Beauty", J. Neurophysiol , 2003/91 (1), ss. 1699-1107.
- KAWABATA H., ZEKİ, S., (2004), "Neural Correlates of Beauty". J. Neurophysiol. 91, 1699–1705.
- KILINÇ E., (2019), Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Psikodinamik Yaklaşımların İmgelem Yoluyla Gerçeküstü Resimsel Anlamlandırmaları (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya (Türkiye).
- Klaus G., BUHR M., (1972), Philosophisches Wörterbuch, Das europäische Buch, Band 2, Berlin.
- KLEE P., (2006), Çağdaş Sanat Kuramı, Çev. Mehmet Dünder, (1. Baskı), Dost Kitapevi, Ankara.
- KLEINER F., (2014), Art Through The Ages, (3th Edition), Wadsworth, Cengage Learning, New York.
- KINAY C., (1993), Sanat Tarihi, (1. Baskı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- LEDER H., B. BELKE., vd. ..., "A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments". Br. J. Psychol. 2004/95, 489–508. doi: 10.1348/0007126042369811
- LENGGER P., vd., (2007), "Functional Neuroanatomy of The Perception of Modern Art: A DC-EEG Study On The Influence of Stylistic Information on Aesthetic Experience", Brain Res, 2007/1158 (1), ss. 93-102.
- LOCHER P., vd., (2007), "Visual Interest in Pictorial Art During an Aesthetic Experience" Spat. Vis, 2007/21, ss. 55–77.
- LOWRY B., (1961), The Visual Experience, An Introduction to Art, (1st Edition), Prentice Hall Inc., NJ-NY.

- MAYER R., (1964), A Dictionary of Art Terms and Techniques, Barnes & Noble Books, New York.
- MELCHER D., (2011), Art and The Senses, (1st Edition), Oxford University Press, New York.
- MOSZYNKA A., (2001), Abstract art, (1st Edition), Thames & Hudson Ltd, London.
- MUNN N., (1946), Psychology, The Fundamentals of Human Adjustment, Houghton Mifflin Company, Massachusetts
- MUNN N., (1975), İnsan intibakının esasları, Çev: Nahid Tendar, C.2, Milli Eğitim Bakanlığı Yayını, İstanbul.
- OCVİRK O., vd., (2015), Sanatın Temelleri, Teori ve Uygulama, (12. Baskı dan çeviri), Kalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- ÖZERDEN L., ÖZER F., (2006), “Soyut Sanatın Habercileri”, İTÜ Dergisi, 2006/3 (1), 41-46, http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/view/1084/1073 Erişim Tarihi: 1-12-2019
- ÖZESKİCİ E., (2019), “Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Soyutlama” Kayseri Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2019/1 (1), 43-57, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kayusosder/issue/51314/647333> Erişim Tarihi: 25.5.2020
- PEPPERELL R., (2012), “The Perception of Art and The Science of Perception”, Human Vision and Electronic Imaging XVII, 2012/Vol. 8291, 829113, <https://www.researchgate.net/publication/258712971> Erişim Tarihi: 16.7.2019
- PHİLLİPS A.M., (2012), The Invisible Labor: Nineteenth-Century Art, The Unconscious, and The Origins of Surrealism, (Thesis of the Doctor of Philosophy), Art History in the Graduate College of The University of Iowa, Iowa (USA).
- PIHKO E. A., vd., (2011), “Experiencing Art: The Influence of Expertise and Painting Abstraction Level” Front. Hum. Neurosci, 2011/4, ss. 94.
- POLLADRACK R., (2006), “Can Cognitive Processes Be Inferred from Neuroimaging Data?”, Trends Cogn. Sci., 2006/10, ss. 59–63.
- PONTY M. M., (2006), Algının Önceliği, (Birinci Basım), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

- RAGON M., (2009), Modern Sanat, Hayalbaz Kitap, (1. Baskı),Çev. Vivet Kanetti, İstanbul.
- RAMACHANDRAN V.S., (2016), Öykücü Beyin, (2. Baskı), ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul.
- RAMACHANDRAN V.S., (2011), The Tell-Tale Brain, (2nd Edition), W. W. Norton & Company, Inc., New York.
- RUHRBERG K., vd., (2000), Art of The 20th. Century TASCHEN, Los Angeles CA.
- SAAB C.Y., (2007), Seeing, Hearing, and Smelling the World, (1st Edition), Chelsea House Publishing, NY.
- SAMUELS M., (1975), Seing With The Mind's Eye, Random House Inc. New York.
- SEUPHOR M., (1964), Michel, Abstract Art, Dell Publishing Cop. Inc, (1. Baskı), New York.
- SEUPHOR M., (1960), Piet Mondrian, (1st. Edition), Harry N. Abrams.Inc., New York.
- ŞENYAPILI Ö., (1996) Görsel Sanatlar ve İletişim, (1. Baskı), Sanat Yapım Yayıncılık, Ankara.
- SNOWDEN, R., (2012), “Basic Vision”, (2nd Edition), Oxford University Press, Oxford.
- SOUTER G., (2008), Malevich - Journey to Infinity, (1st Edition), Parkstone Press International, New York.
- STOKSTAD M., COTHREN M. W., (2016), Art: A Brief History, (6th. Edition), Pearson Education, Inc., New York.
- STREAN H., (1994), Essentials of Psychoanalysis, (1st Edition), Brunner/Mazel,Inc., Pennsylvania.
- TANSUĞ S., (2011), Resim Sanatının Tarihi, (7. Basım). Remzi Kitabevi, 2011, İstanbul.
- TANİLLİ, S., (2007), “Yaratıcı Aklın Sentezi (Felsefeye Giriş)”, Alkım Yayınevi, İstanbul.
- TAYLOR R., vd., (2011), “Perceptual and physiological responses to Jackson Pollock's Fractals” Front. Hum. Neurosci, 2011/5, ss. 60.

- TRESİDDER J., (2005), The Complete Dictionary of Symbols, (1st Edition), Chronicle Books, San Francisco.
- TUNALI İ., (1998), Estetik, (5. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TURANİ A., (2017), Çağdaş Sanat Felsefesi, (12. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TURANİ A., (2004), Sanat Terimleri Sözlüğü, (10. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TURANİ A., (2018), Dünya Sanat Tarihi, (18. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ÜLTER Y., (2010), Soyut Sanatın Oluşum Sürecinde Algının Rolü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Türkiye).
- VALLİER D., (1970), Abstract Art, (1th. Edition), Orion Press. New York.
- VARTANİAN O., V. GOEL, vd. ... “Neuroanatomical Correlates of Aesthetic Preference for Paintings”. Neuroreport, 2004/15, 893–897. doi: 10.1097/00001756-200404090-00032
- STOKSTAD M., COTHREN M. W., (2016), Art: A Brief History, (6th. Edition), Pearson Education, Inc., New York.
- WADE N., SWANSTON m., (2001), “Visual Perception, An Introduction”, (2th Edition), Psychology Press Ltd., Philadelphia, 2001
- WİLDER J. B., (2007), Art History For Dummies, Wiley Publishing, Inc., New Jersey.
- WOLMAN B. B., (1973), Handbook of General Psychology, Prentice-Hall. Inc. New Jersey.
- WORRİNGER W., (2017), Soyutlama ve Özdeşleyim, (1. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- YURTSEVER H., (1988), Uygulamalı Estetik, (1. Baskı) , Ankara.
- ZEKİ S, “The Visual İmage in Mind and Brain”, Scientific American, 1992, 267 (3), ss. 68–76, <https://www.scientificamerican.com/article/the-visual-image-in-mind-and-brain/> Erişim Tarihi: 5.1.2020.

İnternet Kaynakları

https://tr.wikipedia.org/wiki/Al%C4%B1mlama_analizi Erişim Tarihi: 13.4.2020

https://en.wikipedia.org/wiki/Who%27s_Who Erişim Tarihi: 13.4.2020

<https://www.artistsnetwork.com/art-terms/focal-point/> Erişim Tarihi: 28.9.2019

<https://avesis.yildiz.edu.tr/resume/downloadfile/bboyraz?key=c179c9b1-76af-4d37-b3eb-9d44f338a049> Erişim Tarihi: 29-9-2019

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/semiabstract> Erişim Tarihi: 9.2.2020

<https://www.piet-mondrian.org/piet-mondrian-quotes.jsp> Erişim Tarihi: 26.3.2020

<https://www.piet-mondrian.org/piet-mondrian-quotes.jsp> Erişim Tarihi: 26.3.2020

https://en.wikipedia.org/wiki/Visual_agnosia Erişim Tarihi: 13.4.2020

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/retina> Erişim Tarihi: 10.2.2020

<https://en.wikipedia.org/wiki/Millisecond> Erişim Tarihi: 15.1.2020

<http://www.psikolojisozlugu.com/electroencephalography-elektroansefalografi> Erişim Tarihi: 11.05.2009

<https://www.sciencealert.com/word-jumble-meme-first-last-letters-cambridge-typoglycaemia> Erişim Tarihi: 14.2.2020

https://www.brainyquote.com/quotes/pablo_picasso_102142 Erişim Tarihi: 5.4.2020

https://en.wikipedia.org/wiki/Superior_temporal_sulcus Erişim Tarihi: 11.05.2019

https://en.wikipedia.org/wiki/Mirror_neuron#cite_note-pmid19580913-5 Erişim Tarihi: 6.4.2020

<https://www.britannica.com/science/mirror-neuron> (6.4.2020).

https://greatergood.berkeley.edu/article/item/do_mirror_neurons_give_empathy Erişim Tarihi: 13.2.2020

<https://www.britannica.com/science/structuralism-psychology> Erişim Tarihi: 13.2.2020

<https://www.widewalls.ch/perception-in-art/> Erişim Tarihi: 18-8-2019

https://psychology.wikia.org/wiki/Selective_attention Erişim Tarihi: 16.2.2020

https://en.wikipedia.org/wiki/Selective_perception Erişim Tarihi: 16.2.2020

<https://skyserver.sdss.org/dr1/en/proj/advanced/color/whatis.asp> Erişim Tarihi: 11.24.2020

<https://www.youtube.com/watch?v=uYz23OxgNpo> Erişim Tarihi: 11.1.2020

<https://heckel.de/en/chronicle/instruments/> Erişim Tarihi: 7.4.2020

<https://thefinchandpea.com/tag/david-spriggs/> Erişim Tarihi: 22.2.2020

<https://www.theartstory.org/artist/delacroix-eugene/> Erişim Tarihi: 2.4.2020

<https://www.neuroscientificallychallenged.com/blog/know-your-brain-default-mode-network> Erişim Tarihi:13.6.2020



RESİM KAYNAKÇA

- Resim 2.1.** Constantin Brancusi, “Matmazel Pogany II”, 42.9 x 17.8 x 29.8 cm, Parlak Bronz, 1925-2006, Albright-Knox Sanat Galerisi Koleksiyonu, Buffalo, New York, İnternet Erişim Adresi: https://www.kasmingallery.com/exhibitions/2013-11-07_brancusi-in-new-york, 9-12-2019
- Resim 2.2.** Ben Nicholson, “Boyalı Kabartma”, Boyalı kontrplak üzerine monte edilmiş levhalarda yağ ve kalem, 83.5 x 114.3 cm, 1939, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://www.moma.org/collection/works/82050>, 9-12-2019
- Resim 2.3.** Jackson Pollock, “Bir: Numara 31”, Tüyb ve Emaye Boya, 269.5 x 530.8 cm, 1950, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD, İnternet Erişim Adresi: https://www.moma.org/learn/moma_learning/jackson-pollock-one-number-31-1950-1950/, 10.2.2020
- Resim 2.4.** Mark Rothko, “Kırmızıda Dört Karanlık”, Tüyb, 258, 6 cm × 295, 6 cm, 1958, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, NY, NY, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://whitney.org/collection/works/897>, 22.1.2020
- Resim 2.5.** Édouard Manet, “İstiridyeli Dilenci (Filozof)”, 188 × 110 cm, Tüyb, 1865, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, IL, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://www.artic.edu/artworks/8969/beggar-with-oysters-philosopher>, 25.5.2020
- Resim 2.6.** Claude Monet, “Su Nilüferleri”, Tüyb, üç panel (200 x 1276 cm), 1914-26, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD, İnternet Erişim Adresi: https://www.moma.org/collection/works/80220?artist_id=4058&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, 10.6.2020
- Resim 2.7.** Paul Cezanne, “Meyve Sepetiyle Natürmort”, 65.1cmx85 cm, Tüyb, 1880-90, Orsay Müzesi, Paris, Fransa, OCVİRK Otto., vd., (2015) Sanatın Temelleri, Teori ve Uygulama, (12. Baskı dan çeviri) , Kalem Kitabevi Yayınları, İzmir.

- Resim 2.8.** Paul Sérusier, “Tılsım/Sevgi Ağacının Peyzajı”, TÜYB, 27 cm x 22 cm, 1888, Orsay Müzesi, Paris, Fransa, İnternet Erişim Adresi: https://www.larousse.fr/encyclopedia/images/Paul_S%C3%A9rusier_le_Talisman/1002649, 20.6.2020
- Resim 2.9.** Henri Matisse, “Sarı Perde”, TÜYB, 146 × 97 cm, 1915, Orsay Müzesi, Paris, Fransa, İnternet Erişim Adresi: https://www.larousse.fr/encyclopedia/images/Paul_S%C3%A9rusier_le_Talisman/1002649, 10.26.2020
- Resim 2.10.** Edvard Munch, “Çığlık”, 66 x 83 cm, Tahta Üzerine Tempera, 1910, Munch Müzesi, Oslo, Norveç, İnternet Erişim Adresi: <https://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp>, 28.6.2020
- Resim 2.11.** Pablo Picasso, “Peçe Dansı”, TÜYB, 150x100 cm, 1907, Hermitage Müzesi, St Petersburg, Russia, İnternet Erişim Adresi: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28523/?lng=en>, 30.06.2020
- Resim 2.12.** Pablo Picasso, "Deniz Kıyısındaki Figürler", TÜYB, 130 x 195 cm, 1931, Picasso Müzesi, Paris, Fransa, BEARSLEY J., (1991), Pablo Picasso, ”, (1st Edition), Taschen Harry N. Abrams, Inc., NY.
- Resim 2.13.** Pablo Picasso, Plaj Topu ile Yüzücü, TÜYB, 146.2 x 1 14.6 cm 1932, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD, BEARSLEY J., (1991), Pablo Picasso, ”, (1st Edition), Taschen Harry N. Abrams, Inc., NY.
- Resim 2.14.** Marcel Duchamp, “Merdivenden inen Çıplak No: 2”, TÜYB, 1 47 cm × 89.2 cm, 1912, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://philamuseum.org/collections/permanent/51449.html>, 29.6.2020
- Resim 2.15.** Kazimir Malevich, Petrograd’da 0.10 Son Fütürist Sergisinden “Siyah Kare” ve En Sağda Detayı, 80 cm x 80 cm, 1915, Tretyakov Galerisi, Moskova, Rusya, İnternet Erişim Adresi: <https://youtu.be/yyc33DucQvw> 27-12-2019, 15.4.2020
- Resim 2.16.** Kazimir Malevich, "Uçan Uçak", TÜYB, 58,1 x 48,3 cm, 1915, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://www.moma.org/collection/works/79269>, 21-12-2019

- Resim 2.17.** Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı”, 400 metre, (1919 – 1920), St. Petersburg, Rusya, İnternet Erişim Adresi: <https://chrislever94.wordpress.com/2014/01/15/organic-to-geometric-and-the-death-of-the-subject-mondrian-and-de-styl/>, 10.6.2020
- Resim 2.18.** El Lissisky, “Prounenraum 1923, yeniden yapılanma 1971”, Boyalı Ahşap, 320 x 364 x 364 cm, 1923, Van Abbemuseum Müzesi, Eindhoven, Hollanda, STOKSTAD Marilyn., COTHREN Michael. W., “Art: A Brief History”, (6th. Edition), Pearson Education, Inc., New York 2016
- Resim 2.19.** El Lissitzky, “Beyazları Kırmızı Kama ile Vur”, (51 x 62 cm.) (1919), Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://smarthistory.org/suprematism-part-ii-el-lissitzky/>, 13.4.2020
- Resim 2.20.** “De Stijl Dergisi İlk 12 Sayının Kapağı”, Cilt 1, no.1, Ekim 1917, Editör: Theo van Doesburg. Özgün Tasarım: Vilmos Huszár, İnternet Erişim Adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/De_Stijl, 23.5.2020
- Resim 2.21.** Piet Mondrian, “Broadway Boogie Woogie”, TüYB, 127 x 127 cm, 1942-1943, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://www.moma.org/collection/works/78682>, 23.5.2020
- Resim 2.22.** Mondrian, “Ağaçların Evrimi” 1908-1912, İnternet Erişim Adresi: <https://chrislever94.files.wordpress.com/2014/01/untitled.png>, 13.3.2020
- Resim 2.23.** Theo van Doesburg, “La vache - inek”, 38x64 cm, 1918, İnternet Erişim Adresi: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DoesburgCow.png>, 23.5.2020
- Resim 2.24.** Theo van Doesburg, “Uyumsuzlukların Karşıt Kompozisyonu, XVI” TüYB, 180 x 100 cm, 1925, Gemeente Müzesi, Lahey, Hollanda, İnternet Erişim Adresi: <https://www.wikiart.org/en/theo-van-doesburg/contra-composition-of-dissonances-xvi-1925> 23.5.2020
- Resim 2.25.** Walter Gropius, “F51 Koltuk”, 70 x 70 x 70 cm, 1920, İnternet Erişim Adresi: <https://classicdesign.it/f51-tecta-en.html>, 20.6.2020

- Resim 2.26.** Isamu Noguchi, "Bauhaus Sehpa-IN 200", 128 x 40 x D: 92,5 cm, 1945, İnternet Erişim Adresi: <http://www.desmol.com/bauhaus-tables-designer-tables-made-in-Italy-/IN-200--Coffee-table---designed--by--Isamu-Noguchi-1945--Bauhaus.html>, 10.6.2020
- Resim 2.27.** "Marcel Breuer ve Ludwig Mies van der Rohe" Tasarımları 1927-1930, İnternet Erişim Adresi: <https://www.dw.com/en/10-things-you-need-to-know-about-germanys-bauhaus-movement/a-41314291>, 29.6.2020
- Resim 2.28.** Joan Miró, "Kırlangıç Aşkı", 199.3 x 247.6 cm., 1933-1934, Barselona, MOMA Müzesi, NY / NY, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://www.moma.org/collection/works/80315>, 10.7.2020
- Resim 2.29.** Max Bill, "Sonsuz Döngü", 125 cm x 125 cm x derinlik: 80 cm, 1953-56, Middelheim Müzesi, Antwerp, Belçika, <https://www.middelheimmuseum.be/en/page/max-bill-switzerland>, 29.6.2020
- Resim 2.30.** Henry Moore, "Elm", Kara ağaç ahşap, 64 x 115 x 52,5 cm, 1936, Tate Sanat Müzesi, London, İngiltere, İnternet Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/henry-moore/henry-moore-room-guide/henry-moore-room-7>, 26.5.2020.
- Resim 2.31.** J. Pollock, "Büyük Kepçe'nin Yansıması", TüYB, 111 x 91.5 cm, 1947, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, Hollanda, İnternet Erişim Adresi: <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/reflections-of-the-big-dipper-1947>, 10.2.2020.
- Resim 2.32.** Willem de Kooning, " Kadın I", TüYB, 192.7 x 147.3 cm, 1952, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD, https://www.moma.org/learn/moma_learning/willem-de-kooning-woman-i-1950-52-2/, 30.6.2020.
- Resim 2.33.** Duchamp Pisuvar önünde siğara içerken, Robert Berman Galerisi, CA, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>, 30.6.2020

- Resim 2.34.** Carl Andre, Oyulmamış Bloklar, 47 blok, her biri 30 x 30 x 90 cm, 1994, Kunst müzesi, Wolfsburg, Almanya. İnternet Erişim Adresi: <https://www.wolfsburg.de/collection/carl-andre/uncarved-blocks-vancouver-1975-en-us/>, 30.6.2020
- Resim 2.35.** Blokların İnsan Boyuna Oranı, İnternet Erişim Adresi: <https://afasiaarchzine.com/2015/05/carl-andre/>, 1.7.2020
- Resim 3.1.** “Göz, ışığı optik sinirler tarafından beyne iletilen elektrik sinyallerine dönüştürür”, SAAB, Carl.Y., (2007), Seeing, Hearing, and Smelling the Works, (1st Edition), Chelsea House Publishing, NY.
- Resim 3.2.** “Retinada oluşan görüntüler ters çevrilir”, CAREY, Joseph., “Brain Facts”, (4th Edition), The Society for Neuroscience Washington, DC, 2002
- Resim 3.3.** “İnsan retinasının bir kesiti”, SAAB, Carl.Y., (2007), Seeing, Hearing, and Smelling the Works, (1st Edition), Chelsea House Publishing, NY.
- Resim 3.4.** “Serebral korteks”, SAAB, Carl.Y., (2007), Seeing, Hearing, and Smelling the Works, (1st Edition), Chelsea House Publishing, NY.
- Resim 3.5.** “Beyin bölgeleri”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.ophtalmologytraining.com/core-principles/ocular-anatomy/visual-pathway/visual-cortex>, 5-1-2019
- Resim 3.6.** “Limbik sistemin diensefalon ve selebrum’da bulunan kısımları”, İnternet Erişim Adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Limbic_system, 12.1.2020
- Resim 3.7.** “Limbik sistemin dış kafada, ön ve yandan görünüşü”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.bigstockphoto.com/image-77505398/stock-photo-female-limbic-system-brain-anatomy-isolated-on-white>, 13.1.2020
- Resim 3.8.** “Görsel sinyaller işlenmek üzere beynin iki tarafına karşılıklı geçer”, SAAB, Carl.Y., (2007), Seeing, Hearing, and Smelling the Works, (1st Edition), Chelsea House Publishing, NY.

- Resim 3.9.** “Görsel kısmı gösteren beyinde arkadaki striata (okspital korteks)”, GREGORY Richard, Eye and Brain: The Psychology of Seeing, (3th. Edition), World University Library, İtaly 1979 Kaynakçada hata var
- Resim 3.10.** “Ön Beyin”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.thescienceofpsychotherapy.com/prefrontal-cortex/>, 13.2.2020
- Resim 3.11.** “Sağ kısımdaki üst-sol resimde beynin ortadan kesiti”, ZEKİ Semir, “The Visual İmage in Mind and Brain”, Scientific American, 1992, 267 (3), ss. 68–76, İnternet Erişim Adresi: <https://www.scientificamerican.com/article/the-visual-image-in-mind-and-brain/>, 5.1.2020
- Resim 3.12.** "Rubin Vazosu", İnternet Erişim Adresi: <https://www.illusionsindex.org/i/rubin-s-vase>, 9.8.2019
- Resim 3.13.** “Necker Küpü”, GREGORY Richard, Eye and Brain: The Psychology of Seeing, (3th. Edition), World University Library, İtaly 1979
- Resim 3.14.** “Yumurtamı boşluk mu?” RAMACHANDRAN Vilayanur.S, The Tell-Tale Brain, (2nd Edition), W. W. Norton & Company, Inc., New York 2011
- Resim 3.15.** Bu parmaklıklar beyaz mı mor mu?, SNOWDEN, Robert., “Basic Vision”, (2nd Edition), Oxford University Press, Oxford (2012)
- Resim 3.16.** “Algıda Ames Oda İlüzyonu”, SNOWDEN, Robert., “Basic Vision”, (2nd Edition), Oxford University Press, Oxford (2012)
- Resim 3.17.** “Yakın ve Uzak Vizyon”. SNOWDEN, Robert., “Basic Vision”, (2nd Edition), Oxford University Press, Oxford (2012)
- Resim 3.18.** “Yolda Duran İp”, SAMUELS Michael, “Seing With The Mind’s Eye”, Random House Inc. New York 1975
- Resim 3.19.** “Malqata Kateriskos Gemisi buluntusu, Mısır tarzı cam vazo”, İnternet Erişim Adresi: <https://art.thewalters.org/detail/39843/malqata-kateriskos-vessel/>, 13.12.2019
- Resim 3.20.** Çoğu zaman derinlik için birçok eşzamanlı ipuçları olduğunda bunlar nasıl birleştirilir?, SNOWDEN, Robert., “Basic Vision”, (2nd Edition), Oxford University Press, Oxford (2012)

- Resim 3.21.** “Müller- Lyer İllüzyonu”, İnternet Erişim Adresi: İllüzyonu.<https://www.medyacuvali.com/blog/muller-lyer-iluzyonu> 03.08.2019
- Resim 3.22.** “Ponzo İllüzyonu”, İnternet Erişim Adresi <https://tr.depositphotos.com/202978398/stock-illustration-ponzo-illusion-geometrical-optical-illusion.html>, 03.08.2019
- Resim 3.23.** “Ponzo İllüzyonu”, İnternet Erişim Adresi: İnternet Erişim Adresi <https://www.timeanddate.com/astronomy/moon/horizon.html>, 03.08.2019
- Resim 3.24.** “Kanızsa Üçgeni hayali konturlardan oluşur”, ZEKİ Semir, “The Visual Image in Mind and Brain”, Scientific American, 1992, 267 (3), ss. 68–76, İnternet Erişim Adresi: <https://www.scientificamerican.com/article/the-visual-image-in-mind-and-brain/>, 5.1.2020
- Resim 3.25.** “Yanlış yönlendiren kalemler”, WOLFGANG Metzger, “Laws of Seeing” , (1st Edition), The MIT Press, Massachusetts 1979
- Resim 3.26.** “Bilmediğiniz bir çevrede 4’ü hemen görmemenin nedeni olabilir mi?”, WOLFGANG Metzger, “Laws of Seeing” , (1st Edition), The MIT Press, Massachusetts 1979
- Resim 3.27.** “Vizyonumuzun görüş merkezinden uzak ince ayrıntıları görme yeteneğini kaybetme şeklinin temsili resmi”, SNOWDEN, Robert., “Basic Vision”, (2nd Edition), Oxford University Press, Oxford (2012)
- Resim 3.28.** “Mavi şekilleri dikkatlice inceleyin. Onlar tamamen aynı şekiller mi?”, SNOWDEN, Robert., “Basic Vision”, (2nd Edition), Oxford University Press, Oxford (2012)
- Resim 3.29.** “Normal bir bireyden Titchener yanılsama ekranındaki merkez daireleri kavramaları istenir”, SNOWDEN, Robert., “Basic Vision”, (2nd Edition), Oxford University Press, Oxford (2012)
- Resim 3.30.** 1.Görsel alanımızın (sol diyagram) farklı bölümlerindeki harflerin eşit okunaklı hale getirilmesi için ölçeklendirildiği bir göz grafiği”, SNOWDEN, Robert., “Basic Vision”, (2nd Edition), Oxford University Press, Oxford (2012)

- Resim 3.31.** “Pinna yanılması. Kafanızı ileri ve geri sallarsanız, halkaların döndüğünü göreceksiniz”, SNOWDEN, Robert., “Basic Vision”, (2nd Edition), Oxford University Press, Oxford (2012)
- Resim 3.32.** “Kompozisyon ve Estetik Haz”, Tasarım: BAYKURT Arif. E., 3.8.2019
- Resim 3.33.** Jackson Pollock, "Numara 1, 1948" ve detay resmi, TÜYB ve Emaye Boya, 172.72 x 223.52 cm, 1948, İnternet Erişim Adresi: <https://www.flickr.com/photos/scalleja/578385448/in/photostream/>, 6.4.2020
- Resim 3.34.** “Biniçaltı”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.amazon.com/Subconscious-Mind-Discern-Inner-Giant-ebook/dp/B075BSQ7R2>, 25.7.2020
- Resim 3.35.** “Temsili bir fMRI görüntüleme cihazı ve beyin aktivitesi değişimi”, İnternet Erişim Adresi: <https://sciencenorway.no/forskningno-norway-the-brain/enhanced-imaging-of-brain-damage-boosts-treatment/1378110>, 2.1.2020
- Resim 3.36.** “(ERP) araştırması”. İnternet Erişim Adresi: <http://fmri.ucsd.edu/Research/whatisfmri.html>, 2.1.2020
- Resim 3.37.** Ilya Repin, “Beklenmedik ziyaretçiler”, T.Ü.Y.B., 160.5 cm x 167.5 cm, 1884, İnternet Erişim Adresi: <http://cabinetmagazine.org/issues/30/archibald.php>, 11.05.2019
- Resim 3.38.** Piet Mondrian “Kompozisyon II-Kırmızı, Mavi ve Sarı”, KT, 59,5 cm × 59,5 cm, 1929, National Müze, Belgrad, Sırbistan, İnternet Erişim Adresi: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2011.00098/full>, 11.05.2019
- Resim 3.39.** “Sanatsal yaratım ve sanatsal algı ilişkisi”, KAGAN Moissei, “Estetik ve Sanat Dersleri”, Çev. Aziz Çalışlar, (2. Baskı), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1993
- Resim 3.40.** “Moma müzesinde isteyen ziyaretçiler yardımcı dinleme cihazlarını kullanabilirler”, İnternet Erişim Adresi: <http://musemediapedia.pbworks.com/w/page/74633297/MoMA%20Audio%20Plus>, 15.1.2020.
- Resim 3.41.** “Limbik Sistem”, İnternet Erişim Adresi: <https://webpace.ship.edu/cgboer/limbicsystem.html>, 10.2.2020

- Resim 3.42.** BAYMUR Feriha, Genel Psikoloji, (11. Baskı), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1996
- Resim 3.43.** BAYMUR Feriha, Genel Psikoloji, (11. Baskı), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1996
- Resim 3.44.** BAYMUR Feriha, Genel Psikoloji, (11. Baskı), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1996
- Resim 3.45.** “Gruplama”, RAMACHANDRAN Vilayanur.S, The Tell-Tale Brain, (2nd Edition), W. W. Norton & Company, Inc., New York 2011
- Resim 3.46.** “Erken algısal evren”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.researchgate.net/publication/258712971>, 16.7.2019
- Resim 3.47.** “Dr. Caligari'nin Dolabından iki fotoğraf”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.researchgate.net/publication/258712971>, 16.7.2019
- Resim 3.48.** “Dalmaçya köpeği”, RAMACHANDRAN Vilayanur.S, The Tell-Tale Brain, (2nd Edition), W. W. Norton & Company, Inc., New York 2011
- Resim 3.49.** “Meksikadaki El Rostro Huatulco kayası”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.brisashuatulco.com/en/stone-face/>, 18.2.2020
- Resim 3.50.** Pablo Picasso, “Jaime Sabartes’in Portresi”, TÜYB, 46x38 cm, 1939, Picasso Müzesi, Barcelona, İspanya, VENEZIA Mike, “Picasso”, (1st. Edition), Childrens press, Chicago 1988
- Resim 3.51.** Giotto Dibondone, “İsa’nın Ölümü”, Fresk, 185 x 200cm, 1305, Scrovegni Şapel, Padova, İtalya, FARTİNG, Stephen, Sanatın Tüm Öyküsü, (3. Baskı), Hayalperest yayınevi, İstanbul. 2017
- Resim 3.52.** Claude Monet, “Su Nilüferleri”, TÜYB, üç panel (200 x 41276 cm), 1914-26, MOMA Müzesi, NY/NY, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://www.moma.org/collection/works/80220>, 10.6.2020
- Resim 3.53.** “Yaprakların arasından görülen bir aslan”, İnternet Erişim Adresi: <https://aboutzoos.com/news/news-biodiversity/1173-uganda-s-famous-tree-climbing-lions-roaming-farther-as-prey-animals-decrease>, 27.7.2020

- Resim 3.54.** “A’da bir grupta vardır”, RAMACHANDRAN Vilayanur. S, “Öykücü Beyin”, (2. Baskı), ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul 2016
- Resim 3.55.** “Yazar Pepperell’in nesneleri öneren üç resmi”. Soldan sağa: “Dinlenme”, TÜYB, 2005; “Galethene”, TÜYB, 2006; “Dışarıda”, TÜYB, 2006, İnternet Erişim Adresi: <https://www.researchgate.net/publication/258712971>, 16.7.2019
- Resim 3.56.** Robert Pepperell, “Succulus”, TÜYB, 123 cm × 123 cm., 2005, İnternet Erişim Adresi: <https://www.researchgate.net/publication/258712971>, 16.7.2019
- Resim 3.57.** “Hayvanlar zirvedeki tepkisini onu eğittiğiniz uyarana verir”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.pestworld.org/pest-guide/rodents/roof-rats/>, 19.1.2020
- Resim 3.58.** “USA başkanı Nixon”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.google.com/search?q=us+president+nixon+caricature>, 01-05-2019
- Resim 3.59.** “Tanrıça Parvati Heykeli”, 69.5 cm, (Chola Period) 10. Yy., Met Müzesi NY,NY, USA, İnternet Erişim Adresi: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.51.3/>, 01-05-2019
- Resim 3.60.** “(STS) Superior Temporal Sulkus”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.kenhub.com/en/atlas/sulcus-temporalis-superior>, 01.05.2019
- Resim 3.61.** “Ayna Nöronları”, İnternet Erişim Adresi: <http://www.abovetopsecret.com/forum/thread1167439/pg1>, 01.10.2019, İnternet Erişim Adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Broca%27s_area, 1.10.2019
- Resim 3.62.** Henry Matisse, “Pembe Çıplak”, 66×92 cm, 1935, Baltimore Sanat Müzesi, Baltimore, MD, USA, İnternet Erişim Adresi: <http://artsviewer.com/matisse-460.html>, 19.1.2020
- Resim 3.63.** “Dr. Tinbergen gaga testi”, RAMACHANDRAN Vilayanur. S, “Öykücü Beyin”, (2. Baskı), ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul 2016
- Resim 3.64.** “Sotheby's Merkezi New York'ta Bulunan, İngiliz Merkezli Amerikan Çokuluslu Bir Şirkettir”, İnternet Erişim Adresi: https://si.wsj.net/public/resources/images/BN-MO658_AUCTIO_P_20160211175248.jpg, 9.1.2020

- Resim 3.65.** “GDT Testi”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.zyto.com/what-is-galvanic-skin-response>, 23-05-2019
- Resim 3.66.** “Göz Hareketlerinin Monitöre Alınması”, İnternet Erişim Adresi: <https://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/capturing-visitors-gazes-three-eye-tracking-studies-in-museums/>, 01.05.2019
- Resim 3.67.** Stefan Fiedorowicz, “Sıkıntının Tatlılığı”, 50 x 100 cm., 2013, Wiener Neustadt, Avusturya, İnternet Erişim Adresi: <https://www.absolutearts.com/painting/oil/stefan-fiedorowicz-sweetness-of-adversity-1463296542.html>
- Resim 3.68.** “Farklı Renk Kombinasyonları”, İTTEN Johannes, “The Elements of Color”, Van Nosrand Reinhold Company. inc, New York 1970
- Resim 3.69.** “Eşzamanlı Kontrast”, GREGORY Richard., Eye and Brain: The Psychology of Seeing, (3th. Edition), World University Library, İtalya 1979
- Resim 3.70.** “Kromatik Renklerin Akromatik Zemindeki Etkileşimi”, İTTEN Johannes, “The Elements of Color”, Van Nosrand Reinhold Company. inc, New York 1970
- Resim 3.71.** “Kromatik Renklerin Akromatik Zemindeki Etkileşimi”, İTTEN Johannes, “The Elements of Color”, Van Nosrand Reinhold Company. inc, New York 1970
- Resim 3.72.** “Gri ve Parlak Renk Kambinasyonları”, İTTEN Johannes, “The Elements of Color”, Van Nosrand Reinhold Company. inc, New York 1970
- Resim 3.73.** “Grilerle Saf Renklerin Kademeli Karışımı”, İTTEN Johannes, “The Elements of Color”, Van Nosrand Reinhold Company. inc, New York 1970
- Resim 3.74.** “Nötr Gri ile Birlikte Eşit Parlaklıkta Üç Renk”, İTTEN Johannes, “The Elements of Color”, Van Nosrand Reinhold Company. inc, New York 1970
- Resim 3.75.** “Kırmızı ve siyah arka plan üzerinde kırmızı renkler ve etkileşimi”, Tasarım: BAYKURT Arif. E, 3.8.2019
- Resim 3.76.** “Görsel korteksindeki hasar sebebiyle renk görme yeteneğini kaybeden bir hastanın resim çalışması”, ZEKİ S, “The Visual Image in Mind and Brain”, Scientific American, 1992, 267 (3), ss. 68–76, <https://www.scientificamerican.com/article/the-visual-image-in-mind-and-brain/> Erişim Tarihi: 5.1.2020.

- Resim 3.77.** “Brian Willis Tam Renk Körü ve Enchroma Güneş Gözlüğü Denemesi”,
İnternet Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=uYz23OxgNpo>,
11.1.2020
- Resim 3.78.** “Kandinsky, Beyaz – Siyah’ın Renklerle İlişkisi”, KANDİNSKY Wassily.,
Sanatta Ruhsallık Üzerine, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2010
- Resim 3.79.** Tara Donovan, “Toplu İğneler”, Düz Toplu İğneler, 106.7 x 106.7 x 106.7
cm, 2003, İnstitute of Contemporary Art, Boston USA, İnternet Erişim Adresi:
<https://www.icaboston.org/art/tara-donovan/untitled-pins>, 01-05-2019
- Resim 3.80.** J. William Turner, "Çıplak Çift", 101 × 77 cm, Suluboya ve Grafit, 1810,
Tate Sanat Müzesi, London, İngiltere, İnternet Erişim Adresi:
<https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-mallord-william-turner>, 23 12.2019
- Resim 3.81.** Cloude Monet, "Su Nilüferleri", 89.9 × 94.1 cm, Tüyb, 1906, Chicago Sanat
Enstitüsü, Chicago, USA, İnternet Erişim Adresi: https://publications.artic.edu/monet/api/epub/135466/135621/print_view, 11.1.2020
- Resim 3.82.** Robert Pepperell, “Dürtü”, Tüyb, 80 cm × 70 cm, 2006. Özel Koleksiyon,
İnternet Erişim Adresi: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2011.00084/full>, 20.2.2020
- Resim 3.83.** David Spriggs. "Şeffaflık Raporu", Cam ve Lusit, 56 x 28 x 152 cm, 2014,
Sherbrooke Güzel Sanatlar Müzesi, Arsenal Montreal, Canada, İnternet Erişim
Adresi: İnternet Erişim Adresi: <http://davidspriggs.art/portfolio/transparency-report/>, 22-05-2019
- Resim 3.84.** Georges Braque, “Studio V”, 147 x 176.5 cm, 1949-50, MOMA Müzesi,
NY/NY, ABD, İnternet Erişim Adresi: <https://www.moma.org/collection/works/78900>, 18-8-2019
- Resim 3.85.** “Tasadüf ve Genelleyici Açılar”, RAMACHANDRAN Vilayanur. S,
“Öykücü Beyin”, (2. Baskı), ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.,
İstanbul 2016
- Resim 3.86.** “İtalyan Psikolog Gaetano Kanizsa Üçgeni ve Varyasyonları”, 1955,
İnternet Erişim Adresi: <http://www.abc-people.com/illusion/illusion-26.htm>,
22.2.2020

Resim 3.87. “Eğretileme örnekleri (Superfear Font / Caprice Font)”, İnternet Erişim Adresi: <https://www.dafont.com/superfear.font?text=Korku++Fear>, 11.4.2020, İnternet Erişim Adresi: <https://www.1001fonts.com/caprice-font.html>, 11.4.2020

