

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK VE CAM TASARIMI ANASANAT DALI
SERAMİK TASARIMI PROGRAMI

ALGISAL BELİRSİZLİK VE SERAMİK ESERLER ÜZERİNDEN ANALİZİ

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hazırlayan:
20183306007 Sinan AVİNAL

Danışman:
Doç. Aygün DİNÇER KIRCA

İSTANBUL-2023

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK VE CAM TASARIMI ANASANAT DALI
SERAMİK TASARIMI PROGRAMI

ALGISAL BELİRSİZLİK VE SERAMİK ESERLER ÜZERİNDEN ANALİZİ

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hazırlayan:
20183306007 Sinan AVİNAL

Danışman:
Doç. Aygün DİNÇER KIRCA

İSTANBUL-2023

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
RESİMLER	V
ŞEKİLLER	VI
TABLolar	VII
1.GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	3
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	3
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	4
2. ALGILAMA EYLEMİ VE SANAT YOLUYLA DENEYİMLENMESİ	5
2.1. Algı Yorumlama Süreci.....	9
2.1.1. Algıda Seçicilik	17
2.1.2. Algısal Değişmezlik.....	19
2.1.3. Gestalt Algısal Örgütlenme Yasaları.....	21
2.2. Beş Duyu Odağında Sanat.....	25
2.2.1. Görme Algısı.....	27
2.2.2. Ses Materyali ve İşitme	33
2.2.3. Koku Sanatı (Olfactory Art).....	36
2.2.4. Tat Alma Eylemi.....	39
2.2.5. Dokunma Eylemi.....	43
2.3. Bellek-Algilama İlişkisi.....	49
3. ALGISAL BELİRSİZLİK VE SANAT ESERLERİ ÜZERİNDEN ANALİZİ	55
3.1. Perspektif Belirsizliği.....	89
3.2. Kinetik Belirsizlik.....	110
3.3. Yüzey-Form İlişkisinin Yaratdığı Belirsizlik	117
4. SONUÇ	141
5. SÖZLÜK	145
6. KAYNAKLAR	146
7. ÖZGEÇMİŞ	154

ÖNSÖZ

“Algısal Belirsizlik ve Seramik Eserler Üzerinden Analizi” isimli sanatta yeterlik tez çalışmamı hazırlarken vermiş olduğu destek ve benimle paylaştığı bilgi birikimi için değerli tez danışmanım sayın Doç. Aygün Dinçer Kırca’ya teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Güzel anılarla hatırladığım ve hiçbir zaman unutmayacağım sevgili dostum Arş. Gör. Hande Büyükatlı’ya, lisans ve lisansüstü eğitimimde mesleki bilgi birikimini benimle paylaşan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Bölümü mensubu tüm hocalarıma, bölümümüzün emektarı Muharrem Sungur’a, mesai arkadaşlarım Arş. Gör. Ayça Uğur, Arş. Gör. Gizem Yükseler ve Arş. Gör. Önder Terzi’ye, Yüksek Lisans öğrencimiz Berk Ergül’e tez yazım sürecindeki destekleri için teşekkür ederim.

Ayrıca, bana öğrenmenin güzelliklerini çok küçük yaşlarda aşılayan rahmetli babam Ferhat Avinal’a, her koşulda yanımda olduğunu hissettiğim canım annem Selma Avinal’a, benim için hem aile hem de arkadaş olan canım kardeşlerim Dilek Avinal Erçin’e ve Serkan Avinal’a, en büyük destekçim sevgili eşim Yeşim Bayrak Avinal’a ailem kadar yakın gördüğüm sevgili arkadaşlarıma bana kattıkları her şey için teşekkür ederim.

Üniversitede yıllardır aynı odayı paylaştığım, mesleki birikimi ve ufuk açıcı yorumlarıyla desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen Tez İzleme Komitesi jüri üyesi Doç. Hasan Başkırkan’a, katkılarıyla ve güzel enerjisiyle, cesaretlendirici yaklaşımlarıyla zorlu süreci kolaylaştıran Doç. Özlem Özkan’a, değerli jüri üyeleri Prof. Şive Neşe Baydar ve Doç. Dicle Öney’e sonsuz teşekkür ederim.

ÖZET

Belirsizlik, sanat, felsefe ve diğer bilim dallarının ortak paydasında yer alan bir kavramdır. Çoğunlukla olumsuz anlamıyla anımsansa da insanın yaratım sürecinde yaratıcılığı tetikleyen bir güç olarak işlev görmektedir. İnsanın doğayı anlamlandırma çabasının temelinde yatan motivasyon da algıladığı belirsizlikleri yok etme iç güdüsünden kaynaklanmaktadır. Belirsizlik durumunun ortaya çıkardığı merak duygusu, insanın ateşi keşfinden, uzayın bilinmezliklerini yok etme çabasına kadar her keşif ve icatta yaratıcılığı tetikleyici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

İnsanın düşüncesi, doğadaki nesnelerin azlık-çokluk, yakınlık-uzaklık gibi soyut ve belirsiz ilişkileri yerine, kesinliği elde etmeye yani dünyaya, birtakım nicelikler ve sayılarla ifade edilmiş ölçüm sistemleri dayatmaya ve dünyanın bütünü, “boyutlar” dediği ölçümler ağı içine sokmaya çalışmıştır. Matematiğin ve geometrinin temelleri sayılabilecek bu davranışı o anda kendisi için en bilindik şey olan kendi bedenini ve uzuvlarını birer araç olarak kullanarak yapmıştır. Antik Yunan’da ise belirsizlik, Presokratik düşünürlerin evrenin yapı taşı (arkhe), temel ilkeleri ve meydana gelen olayları açıklama çabalarının temelinde yatmaktadır.

Özellikle 20. yüzyılda indeterminizm felsefesinin ortaya çıkmasıyla birlikte belirsizliğin sanattaki varlığı; şans, rastlantı ve öngörülemezlik gibi ilişkili olduğu diğer kavramlar ile yer edinmiştir. Aynı dönemde psikoloji alanında ortaya atılan yeni algılama teoriler ise “algısal belirsizlik” kavramının sanatta hem sanatçı hem de izleyici tarafından ele alınabilecek bir unsur olmasını sağlamıştır. Bu kapsamda, “Algısal Belirsizlik ve Seramik Eserler Üzerinden Analizi” isimli bu tez çalışması, algılamaya dayalı belirsizliklerin sanatta nasıl yer edindiği ve seramik malzeme ile nasıl değerlendirilebileceği sorularına yanıt olarak hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Belirsizlik, Algılama, Şans, Rastlantı, İndeterminizm.

SUMMARY

Uncertainty is a common denominator of art, philosophy and other branches of science. Although it is mostly remembered in a negative sense, it functions as a force that triggers creativity in the process of human creation. The motivation underlying the human effort to make sense of nature stems from the instinct to eliminate the uncertainties it perceives. The sense of curiosity aroused by the state of uncertainty appears as a trigger for creativity in every discovery and invention, from the discovery of fire to the effort to destroy the unknowns of space.

Instead of abstract and indeterminate relations of objects in nature, such as scarcity-multiplicity, proximity-distance, human thought has tried to achieve certainty, that is, to impose measurement systems on the world expressed in quantities and numbers, and to put the whole world into a network of measurements called "dimensions". He did this behavior, which can be considered the foundations of mathematics and geometry, by using his own body and limbs, the most familiar thing for him at that moment, as tools. In Ancient Greece, indeterminacy was at the heart of the Presocratic thinkers' efforts to explain the building block (arkhe) of the universe, its fundamental principles and the events that occur.

Especially with the emergence of the philosophy of indeterminism in the 20th century, the presence of uncertainty in art has gained a place with other related concepts such as chance, coincidence and unpredictability. In the same period, new theories of perception put forward in the field of psychology have made the concept of "perceptual uncertainty" an element that can be addressed by both the artist and the viewer in art. In this context, this thesis study titled "Analysis of Perceptual Uncertainty Through Ceramic Artifacts" has been prepared in response to the questions of how perceptual uncertainties take place in art and how they can be evaluated with ceramic materials.

Keywords: Uncertainty, Perception, Chance, Coincidence, Indeterminism.

RESİMLER

- Resim 2.1: Maske yanılsaması.....12
<https://www.researchgate.net/profile/M-Land/publication/324067054/figure/fig3/AS:741491177697281@1553796681087/The-hollow-mask-illusion-The-masks-on-the-left-are-normal-convex-masks-lit-from-above.png> (01.12.2021)
- Resim 2.2: Nazar Bilyk, Across, 2020.....13
<https://www.artsy.net/artwork/nazar-bilyk-across> (01.12.2022)
- Resim 2.3: Nazar Bilyk, Self Protrait (Otoportre), 2020.....13
<https://highlike.org/media/2020/07/kj-1-1024x1617.jpg> (08.12.2022)
- Resim 2.4: Bouba-Kiki etkisi ile tasarlanmış ambalajlar.....15
<https://www.researchgate.net/publication/257883473/figure/fig3/AS:279160850272279@1443568541826/Angular-red-shapes-are-a-prominent-attribute-of-the-packaging-logo-of-many-sparkling.png> (08.12.2022)
- Resim 2.5: Elif Çak, Bouba Bowls projesi, Porselen, 2019.....16
https://www.vbenzeri.com/Contents/3890/thumbs/yemenin-cok-duyulu-hali_132553901072609058.png (11.12.2022)
- Resim 2.6: Elif Çak, Bouba Bowls projesi, Porselen, 2019.....16
 Sanatçının arşivi (11.12.2022)
- Resim 2.7: Francis Bacon, Study for Three Heads (Üç kafa çalışması), 1962.....29
<https://www.wikiart.org/en/francis-bacon/study-for-three-heads-1962> (11.12.2022)
- Resim 2.8: Seon-Ghi Bakh, An Aggregation (Bir Toplanma), 2014.....30
<https://www.culturepartnership.eu/upload/news/590336afc113c.png> (11.12.2022)
- Resim 2.9: Damian Ortega. Materialista (Materyalist), 2008.....31
<https://fdag.com.br/en/artists/damian-ortega/artworks/> (15.12.2022)
- Resim 2.10: Anthony Cragg, Eskiz.....32
<https://mediaschock.wordpress.com/wp-content/uploads/ART-at-Berlin-Courtesy-by-Haus-am-Waldsee-Tony-Cragg-Foto-Michael-Richter.jpg> (15.12.2022)
- Resim 2.11: Anthony Cragg, Antler (Boynuz), Çelik, 2015.....32
https://dza2a2ql7zktf.cloudfront.net/binaries-cdn/dqzqucf9/image/fetch/q_auto,h_920,w_920,dpr_auto,c_fit,f_auto/https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/catalog/artwork/1479905/1434355119.8242_117_o.jpg (15.12.2022)
- Resim 2.12: Tomoko Sauvage, Presences (Bulunmalar), 2013.....35
https://medias.mutek.org/transforms/artists/41337/Tomoko-Sauvage_b23fdf208511eaca9b37cbcdcab0d04_b23fdf208511eaca9b37cbcdcab0d04.webp (15.12.2022)
- Resim 2.13: Céleste Boursier-Mougenot, Clinamen, Porselen, 2013.....36
http://dvky86w5zdi7l.cloudfront.net/uploads/event_images/art/044/325/maxHD_5.jpg?1438244513 (18.12.2022)
- Resim 2.14: Dieter Roth, Staple Cheese (A Race) (Temel peynir, Bir yarış), 1970.....37
<https://eastofborneo.org/wp-content/uploads/2017/07/Dieter-roth-580x864.jpg> (18.12.2022)

- Resim 2.15: Dieter Roth, Bunny-dropping-bunny (Tavşan Brakan Tavşan), 1968.....37
<https://www.wikiart.org/en/dieter-roth/karnickelk-ttelkarnickel-oder-scheisschase-rabbit-pellets-rabbit-or-shite-hare-1972> (20.12.2022)
- Resim 2.16: Takako Saito, Spice Chess (Baharat Satrancı), 1977.....38
<https://www.moma.org/collection/works/131553> (20.12.2022)
- Resim 2.17: Takako Saito, Smell Chess (Koku Satrancı), 1977.....38
<https://manifold.press/images/content/manifold-eo-01-takako-saito-smell-chess.jpg> (21.12.2022)
- Resim 2.18: Piero Manzoni, Artist's Shit (Sanatçının Dışkısı), 1961.....40
<https://uploads3.wikiart.org/images/piero-manzoni/artist-s-shit-1961.jpg> (21.12.2022)
- Resim 2.19: Piero Manzoni, Egg with Thumbprint (Parmak İzli Yumurta), 1961.....40
<https://sumiki.files.wordpress.com/2008/03/egg-with-thumbprint-1960.jpg> (21.12.2022)
- Resim 2.20: Marina Abramović: The Onion (Soğan), 1995.....41
<https://elephant.art/wp-content/uploads/2018/09/15.21.jpg> (22.12.2022)
- Resim 2.21: Félix González-Torres, Untitled (Portrait of Ross in L.A.), 1991.....42
<https://www.wikiart.org/en/felix-gonzalez-torres/untitled-portrait-of-ross-in-l-a-1991> (23.12.2022)
- Resim 2.22: Marcel Duchamp, Please Touch (Lütfen Dokun), "Le Surréalisme" Kitap Kapağı Tasarımı, 1947.....45
<https://i0.wp.com/inscriptionjournal.com/wp-content/uploads/2023/01/Screen-Shot-2023-01-23-at-11.40.06.png?resize=768%2C583&ssl=1> (23.12.2022)
- Resim 2.23: Felicity Aylieff, Bittersweet (Acı Tatlı), Seramik, 2001.....46
https://rca-media2.rca.ac.uk/images/importerdataexport_staff_imagesFel.44872d60.fill-829x585.jpg (23.12.2022)
- Resim 2.24: Felicity Aylieff, Softly Softly (Usul Usul), Seramik, 2001.....46
<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRaUoIMjYqLLhB8EDk4Tr1Cu8Cw5Qv68VIBKQ&usqp=C AU> (27.12.2022)
- Resim 2.25: Bonnie Kemske, Cast Hugs (Sarılmalar) serisi, Seramik, 2006.....47
<http://interpretingceramics.com/issue008/articles/22images/fig05.jpg> (27.12.2022)
- Resim 2.26: Bonnie Kemske, Cast Hugs (Sarılmalar) serisi, Seramik, 2006.....47
<http://interpretingceramics.com/issue008/articles/22.htm> (03.012023)
- Resim 2.27: Gabriel Orozco, My Hands Are My Heart (Ellerim kalbimdir), 1991.....49
<https://redflag.org/magazine/issue-9-2/my-hands-are-my-heart/> (01.12.2023)
- Resim 2.28: Ilkwon Yoon, Memory (Bellek), Kâğıt, 2019.....52
<https://www.yoonilkwon.net/uploads/1/4/5/4/145491676/editor/memory1.jpg?1681983004> (03.012023)
- Resim 3.1: Bridget Riley, Fall (Düşüş), 1963.....63
<https://art50.net/wp-content/uploads/2020/04/7riley.jpg> (05.01.2023)

- Resim 3.2: Greg Payce, The Customs and the Spirit of the Nations, Halcyon (Milletlerin Gelenekleri ve Ruh, Halcyon), 2013.....65
<https://www.artsy.net/artwork/greg-payce-the-customs-and-the-spirit-of-the-nations-halcyon-1>
 (07.01.2023)
- Resim 3.3: Oscar Reutersvärd, Opus 1, 1934.....66
https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/multimedia/shearer/images/05_big.jpg (09.01.2023)
- Resim 3.4: M.C Escher, Belvedere, Litografi, 1958.....68
[https://img.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/5ZKD26/\\$File/Maurits+Cornelis+Escher+-+BELVEDERE+.JPG](https://img.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/5ZKD26/$File/Maurits+Cornelis+Escher+-+BELVEDERE+.JPG) (03.03.2023)
- Resim 3.5: M.C. Escher, Waterfall (Şelale), Litografi, 1961.....69
<https://www.mutualart.com/Artwork/Waterfall--B--439-/376133D73296006E?login=1> (09.03.2023)
- Resim 3.6: M.C. Escher, Ascending and Descending (Yükseliş ve İniş), Litografi, 1960.....69
<https://www.mutualart.com/Artwork/Ascending-and-Descending--B--435-/5C67E6038CB91F28>
 (20.03.2023)
- Resim 3.7: Alicja Kwade, Light Transfer of Nature (Doğanın Işık Aktarımı), 2015.....70
<https://mennour.com/artists/alicia-kwade/light-transfer-of-nature> (24.03.2023)
- Resim 3.8: Robert Dawson, Willow Pattern with Uncertainty (Belirsizlik ile Söğüt Deseni), Kemik porselen üzeri serigrafi baskı, 2003.....72
<https://www.aestheticsabotage.com/019> (24.03.2023)
- Resim 3.9: Alexander Cozens, Plate 6 (Levha 6), Kâğıt Üzeri Mürekkep, 1785.....78
https://media.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03174_10.jpg (27.03.2023)
- Resim 3.10: Hans Arp, According to the Laws of Chance (Şans Yasalarına Göre), Kâğıt, 1933.....80
https://media.tate.org.uk/aztate-prd-ew-dg-wgtail-st1-ctr-data/images/.width-1440_2CL85lx.jpg
 (27.03.2023)
- Resim 3.11: John Cage, “New River Watercolor, Series I”, 1988.....82
[https://uploads5.wikiart.org/images/john-cage/new-river-watercolor-series-i-no-3-1988\(1\).jpg!Large.jpg](https://uploads5.wikiart.org/images/john-cage/new-river-watercolor-series-i-no-3-1988(1).jpg!Large.jpg) (29.03.2023)
- Resim 3.12: Sam Bakewell, Reader (Okuyucu), 2010.....84
<https://contemporaryartsociety.org/wordpress/wp-content/uploads/2019/05/7.Reader-detail-2017-photo-Joel-Fildes-min-745x600.jpg> (11.04.2023)
- Resim 3.13: Rafa Pérez, Untitled (İsimsiz), 2011.....85
<https://www.benjaminiceramics.org/wp-content/uploads/2019/01/Rafa-Perez.jpg> (11.04.2023)
- Resim 3.14: Cecil Kemperink, Imagine (Hayal etmek)87
<https://www.cecilkemperink.nl/en/portfolio-en/beautiful-body-en.html#&gid=null&pid=15>
 (11.04.2023)
- Resim 3.15: Cecil Kemperink, Shaping perception (Algıyı şekillendirmek)87
<https://www.cecilkemperink.nl/en/portfolio-en/beautiful-body-en.html#&gid=null&pid=9>
 (11.04.2023)
- Resim 3.16: Cecil Kemperink, Big Rhythm (Büyük Ritim), 2013.....88
<https://www.cecilkemperink.nl/en/portfolio-en/beautiful-body-en.html#&gid=null&pid=10>
 (11.04.2023)

- Resim 3.17: Gabriele De Vecchi, Ambiente a linee luminose (Parlak Çizgiler Ortamı), 1969.....92
<http://www.gabrieledevecchi.it/opera.php?idO=3> (01.12.2022)
- Resim 3.18: Gianni COLOMBO “Spazio elastico” (Elastik Boşluk), 1967.....93
<https://www.tribune.com/progettazione/new-media/2020/09/gallerie-virtuali-decalogo/> (01.12.2022)
- Resim 3.19: James Turrell, Afrum (White), 1967.....94
<https://jamesturrell.com/afrum-white-1966-lacma/> (11.04.2023)
- Resim 3.20: James Turrell, Ronin, 1968.....94
<https://www.artsy.net/artwork/james-turrell-ronin> (11.04.2023)
- Resim 3.21: Lovis Corinth, Shadow Play (Gölge Oyunu), 1891.....97
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Lovis_Corinth_Schattenspiele_1891.jpg
 (04.05.2023)
- Resim 3.22: Jiro Takamatsu, Shadow (Gölge), 1965.....98
https://www.shadowgraph.org/bilder/background/takamatsu_tokyogallery1966.jpg (11.05.2023)
- Resim 3.23: Jiro Takamatsu, Shadow (Gölge), 1965.....99
https://images.ctfassets.net/j05yk38inose/import_event_image_2014_5369/e18c6fe529c7d61651dc5640d721a72d/2014_5369?w=784&h=640&q=100 (11.05.2023)
- Resim 3.24: Felice Varini, Concentric, eccentric (Eş merkezli Eksantrik), 2018.....100
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Anamorphose_de_Varini_%C3%A0_la_Cit%C3%A9_de_Carcassonne_-_avril_2018.jpg (14.05.2023)
- Resim 3.25: Theo van Doesburg, Construction in Space-Time II (Uzay-Zaman’da inşa II), 1924.....104
<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/doesburg-theo-van/construction-space-time-ii>
 (18.05.2023)
- Resim 3.26: Theo van Doesburg, Construction in Space-Time III (Uzay-Zaman’da inşa III), 1924.....104
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Theo_van_Doesburg_236.jpg (11.04.2023)
- Resim 3.27: Theo van Doesburg, Model Maison Particulière. 1923.....104
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Van_Doesburg_and_Van_Eesteren_Maison_Particuliere_1.jpg (18.05.2023)
- Resim 3.28: Josef Albers, Structural Constellation (Alpha) (Yapısal Takımyıldızları-Alfa), 1954.....106
<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/albers-josef/structural-constellation-alpha>
 (11.04.2023)
- Resim 3.29: Josef Albers, Structural Constellation (Yapısal Takımyıldızları), 1954.....106
<https://s3.amazonaws.com/studiomaven-legacy-img/Albers+Structural+Constellation+1.jpg>
 (13.04.2023)
- Resim 3.30: Sinan Avinal, İzometrik Küp, 2020.....107
 Sanatçı Arşivi
- Resim 3.31: Ömür Tokgöz, Cubic Series (Kübik Seri), Porselen, 2014.....108
<http://www.omurtokgoz.com/TURKCE/eser.asp?id=55> (07.02.2023)
- Resim 3.32: Seon-Ghi Bahk, Point of View (Bakış Açısı), 2007.....108
https://i2.wp.com/www.mybubble.it/wp-content/uploads/2022/01/IMG_0410.jpg?ssl=1 (19.12.2022)

- Resim 3.33: Betty Woodman, The Summer House (Yazlık Ev), 2015109
http://www.thedoublenegative.co.uk/blog/wp-content/uploads/2018/01/Betty-Woodman-The-Summer-House_slider.jpg (10.04.2023)
- Resim 3.34: Pablo Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler'in Portresi, 1910113
<https://www.researchgate.net/profile/Sheelagh-Carpendale/publication/266456254/figure/fig9/AS:295555122122754@1447477240132/Cubist-painting-The-architecture-of-this-structure-is-not-shown-in-a-realistic-manner.png> (10.04.2023)
- Resim 3.35: Pablo Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907113
<https://hoghheim.com/blogs/sanat-tarihi/picasso-nun-avignonlu-kadinlar-eserinin-detaylari> (16.04.2023)
- Resim 3.36: Esprit Jouffret, Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions (Dört boyutlu geometri üzerine temel inceleme), 1903.....113
https://en.wikipedia.org/wiki/Esprit_Jouffret#/media/File:Jouffret.gif (16.04.2023)
- Resim 3.37: "Kinetic Construction (Standing Wave)" Hareketli Yapı (Duran Dalga), Naum Gabo, 1919-1920.....115
<https://mymodernmet.com/wp/wp-content/uploads/2017/03/Naum-Gabo-Kinetic-Construction-Standing-Wave-1919-metal-wood-electric-motor-e1490387238540.jpg> (10.01.2023)
- Resim 3.38: Vangelis Paterakis, Shadow Life (Gölge Yaşamı), Fotoğraf, 2008.....116
<https://www.studiopaterakis.com/art/shadow-life> (09.04.2023)
- Resim 3.39: Robert Dawson, Spin (Döndürme), Porselen tabak üzerine baskı, 2010.....116
<https://www.aestheticsabotage.com/001> (11.04.2023)
- Resim 3.40: Biberli Tabak, Alcora, 1770-1800.....120
<https://www.vam.ac.uk/articles/fooling-the-eye-trompe-loeil-ceramics> (18.03.2023)
- Resim 3.41: Karnabahar formunda Kâse, 1770-1800.....120
<https://www.vam.ac.uk/articles/fooling-the-eye-trompe-loeil-ceramics> (19.03.2023)
- Resim 3.42: Trompe l'oeil Seramik Sofra Takımı, Alcora, 1770-1800.....120
<https://www.vandaimages.com/2006BC7242-Arrangement-of-ceramic-tureens-and-trick-plates-in.html> (19.04.2023)
- Resim 3.43: Pablo Picasso, Bullfight Scene with Picador (Pikadorlu Boğa Güreşi Sahnesi), Seramik, 1951.....121
<https://picasso-ceramics.org/a-collectors-guide/> (11.05.2023)
- Resim 3.44: Robert Dawson, In Perspective Willow 1 (Perspektifteki Söğüt Motifi 1) Porselen, 1996.....122
<https://www.aestheticsabotage.com/020> (16.05.2023)
- Resim 3.45: Bertozzi & Casoni, Uova (Yumurta), 2005.....123
<https://www.mutualart.com/Artwork/UOVA/64964107A36DA25E> (04.01.2023)
- Resim 3.46: Paul Mathieu, The will to Forget (Unutma İsteği), Porselen, 1992.....124
<http://www.paulmathieu.ca/?p=3687> (08.02.2023)
- Resim 3.47: Paul Mathieu, The Fold on Difference (Farkı Katlamak), Porselen, 1989.....124
- Resim 3.48: Paul Mathieu, The Arrow of Time (Zamanın Okları), Porselen, 1989.....126
<https://kammteapotfoundation.org/product/paul-mathieuthe-arrows-of-time/> (13.04.2023)

- Resim 3.49: Richard Shaw, China Cove-Sculpture (Çin Koyu Heykeli), 2000.....127
http://www.franklloyd.com/dynamic/artwork_detail.asp?ArtworkID=4217 (01.02.2023)
- Resim 3.50: Betty Woodman, Tables and Vases (Masalar ve Vazolar), Sırlı Seramik, 2008.....128
<https://www.christies.com/lot/betty-woodman-1930-2018-tables-and-vases-6317789/?intobjectid=6317789&lid=1> (07.03.2023)
- Resim 3.51: Betty Woodman, Orpheus, Sırlı Seramik, 1991.....129
<https://philamuseum.org/collection/object/87771> (16.03.2023)
- Resim 3.52: Betty Woodman, June in Italy (Haziran'da İtalya), Sırlı Seramik, 2001.....129
https://www.usu.edu/nehmatours/women-poetry/07_Woodman_Greenwood (19.04.2023)
- Resim 3.53: Rudy Autio, Listening to the East Wind (Doğu Rüzgarını Dinlemek), Sırlı Seramik, 1986.....130
<https://americanart.si.edu/artwork/listening-east-wind-682> (04.04.2023)
- Resim 3.54: Rudy Autio, Big Mountain Vessel (Büyük Dağ Vazosu), Sırlı Seramik, 1988.....130
https://www.askart.com/photos3/2014/COR20070728_3820/257.jpg (19.05.2023)
- Resim 3.55: Velimir Vukicevic, Golden Day (Altın Gün), 2019.....131
<https://cdn.ceramic.school/wp-content/uploads/2022/07/05135633/Velimir-Vukicevic-3.jpg>
- Resim 3.56: Velimir Vukicevic, Only Illusion (Sadece Yanılsama), 2019.....131
http://www.velimirvukicevic.com/galerie_oeuvres.html (08.03.2023)
- Resim 3.57: Velimir Vukicevic, This is not a box Sculpture (Bu bir kutu heykeli değildir) 2019.....131
http://www.velimirvukicevic.com/galerie_oeuvres.html (07.06.2023)
- Resim 3.58: Jesus Rafael Soto, Cube with Ambiguous Space (Belirsiz Boşluklu Küp), Pleksiglas, 1981.....133
<https://www.mutualart.com/Artwork/CUBE-WITH-AMBIGUOUS-SPACE/D1A911F39AA31AB2> (04.06.2023)
- Resim 3.59: Jiro Takamatsu, Perspective (Perspektif), 1968.....134
<https://thewarehousedallas.org/artists/jiro-takamatsu/> (07.06.2023)
- Resim 3.60: Jiro Takamatsu, Cube of Perspective No.249 (Küpün Perspektifi No.249), 1969.....135
<https://www.stephenfriedman.com/artists/55-jiro-takamatsu/works/12713/> (07.06.2023)
- Resim 3.61: Yasuo Hayashi, No Sound C (Sessiz C), Pekışmiş Çini, 1992.....136
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/724724> (07.06.2023)
- Resim 3.62: Yasuo Hayashi, Prelude '96-B (Başlangıç '96-B), Pekışmiş Çini, 1996.....137
<https://collections.artsmia.org/art/99612/prelude-96-b-hayashi-yasuo> (07.06.2023)
- Resim 3.63: Yasuo Hayashi, Focus 84-5 (Odak 84-5), Pekışmiş Çini, 1984.....137
https://www.aucklandmuseum.com/collections-research/collections/record/am_humanhistory-object-659383 (07.06.2023)
- Resim 3.64: Yasuo Hayashi, Focus (Odak), Pekışmiş Çini, 1988.....139
<https://www.bonhams.com/auctions/15283/lot/70/?category=list> (07.06.2023)
- Resim 3.65: Yasuo Hayashi, Oblique Square Pillar (Eğik Kare Sütun), Pekışmiş Çini, 1982.....139

ŞEKİLLER

Şekil 2.1: Algıyı değiştiren bağlamsal etkiler.....10	
https://miro.medium.com/v2/resize:fit:600/1*zxG64wxFq_2dKVznuYUBSQ.gif (11.12.2021)	
Şekil 2.2: Bouba-Kiki Etkisi.....14	
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Booba-Kiki.svg (21.12.2021)	
Şekil 2.3: Edward Adelson, Dama tahtası yanılsaması.....20	
https://tr.wikipedia.org/wiki/Alg%C4%B1_felsefesi#/media/Dosya:Grey_square_optical_illusion_proof2.svg (20.02.2022)	
Şekil 2.4: Yakınlık İlkesi23	
https://www.researchgate.net/profile/Aviv-Keren/publication/332223473/figure/fig5/AS:744264111775744@1554457800059/The-Gestalt-law-of-proximity-states-that-objects-or-shapes-that-are-close-to-one-another.ppm (20.02.2022)	
Şekil 2.5: Yakınlık İlkesi.....23	
https://www.thinglink.com/scene/621739272545763330 (20.02.2022)	
Şekil 2.6: Benzerlik İlkesi23	
Şekil 2.7: Benzerlik İlkesi.....23	
https://miro.medium.com/v2/resize:fit:640/format:webp/1*xFcLJWj-ouWJI2Bt0JpuNQ.png (22.02.2022)	
Şekil 2.8: Tamamlama İlkesi.....24	
https://miro.medium.com/v2/resize:fit:720/format:webp/1*lbNRoWyeBa2vTxmOHevFOA.png (25.02.2022)	
Şekil 2.9: Devamlılık İlkesi.....24	
https://i.pinimg.com/originals/ba/8e/4f/ba8e4f2f4d7fa384de7c1f54322a8e8b.gif (14.03.2022)	
Şekil 2.10: Basitlik İlkesi.....24	
https://stewartmader.com/wp-content/uploads/2010/08/design-gestalt.gif (05.03.2022)	
Şekil 2.11: Şekil-Zemin İlişkisi.....25	
https://rpubs.com/xenomorph/KSF (05.03.2022)	
Şekil 3.1: Fisher Histerezis Etkisi.....62	
https://www.researchgate.net/figure/Hysteresis-effect-according-to-Fisher-1967-Watch-the-pictures-at-first-starting-from_fig1_27538935 (15.03.2022)	
Şekil 3.2: Algısal Belirsizlik-Algısal Yanılsama ilişkisi.....64	
Şekil 3.3: Rubin Vazosu, 1915.....65	
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Face_or_vase_ata_01.svg (25.03.2022)	
Şekil 3.4: Penrose Üçgeni, 1958.....66	
https://www.pngwing.com/tr/free-png-vvvsyx (21.04.2023)	
Şekil 3.5: Necker Küpü ve İmkânsız Küp.....68	
https://www.freeimages.com/tr/vector/necker-cube-and-impossible-cube-4737239 (05.04.2023)	

Şekil 3.6: Penrose İmkânsız Merdiveni, 1958.....	69
https://tr.wikipedia.org/wiki/Penrose_merdiveni#/media/Dosya:Impossible_staircase.svg (22.03.2023)	
Şekil 3.7: Poggendorff Yanılsaması.....	70
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Poggendorff-Illusion.png (25.04.2023)	
Şekil 3.8: Camera Obscura.....	90
https://www.researchgate.net/figure/The-camera-obscura-source-Wikimedia-Commons_fig4_338655614 (19.03.2023)	
Şekil 3.9: Henri Bursill, Hand Shadows (El Gölgeleeri), 1858.....	97
http://egitimevreni.com/wp-content/uploads/2013/03/kimyaokulu_kus2.gif (21.03.2022)	
Şekil 3.10: Bir Küpün Üç Farklı Perspektikteki Görüntüsü.....	102
https://alvalyn.com/wp-content/uploads/2017/10/perspective-projection-by-Alvalyn-Lundgren-1024x502.jpg (01.05.2023)	
Şekil 3.11: Bir noktadan tesseract nasıl oluşturulacağını gösteren bir diyagram.....	111
https://tr.wikipedia.org/wiki/Tesseract#/media/Dosya:Dimension_levels.svg (11.03.2023)	
Şekil 3.12: Bir tesseractın iki boyutlu düzlemdeki görüntüsü.	111
https://en.wiktionary.org/wiki/tesseract#/media/File:Tesseract_(light).svg (06.02.2023)	
Şekil 3.13: Bir tesseractın üç boyutlu canlandırması.	111
https://cuchimes.com/wp-content/uploads/2020/02/Tesseract_Mark.svg_-630x630.png (05.05.2023)	

TABLÖLAR

Tablo 2.1: Algıda seçiciliği etkileyen faktörler.....	18
Tablo 3.1: Sinan Avinal’a Göre Belirsizlik Kavramının Sanattaki Temsiliyeti.....	56

ÇİZELGELER

Çizelge 2.1: Algılama süreci.....	5
-----------------------------------	---

1. GİRİŞ

Aristoteles'in insan duyularını koklama, tat alma, dokunma, görme ve işitme olarak beşe ayırması yüz yıllar boyunca kabul görmüş bir teoridir. Ancak son yıllarda fizyoloji ve psikoloji alanlarındaki gelişmeler insan bedeninde çok daha fazla sayıda duyu olduğunu açığa çıkarmıştır. Günümüzde insanların; denge, sıcaklık, ağrı ve hatta güvercinlerin yön bulma yeteneklerinin temelinde yatan manyetizma duyusu da dahil 21 ila 33 farklı duyu yeteneğine sahip olduğu kabul edilmektedir. Buna rağmen sanat eserinin algılanması çoğunlukla görme ve işitme duyuları aracılığıyla gerçekleşir. Görme ve algılama görsel algının temelini oluşturmaktadır. Bireyin seçme yaparak, görme işlemini gerçekleştirmesiyle görsel algı süreci başlamaktadır. Sanatçı için yapıt, algılama sürecinin başlangıcında bir dil gibi kullanılarak izleyiciye sinyal gönderme işlevini görür. İzleyici görme reseptörleri sayesinde yapıtın bilincine vararak algı sürecini başlatır. Bu aşamadan sonra bireyin deneyimleri ve belleğindeki izler algının düzeyini belirlemektedir.

Zihin, nesneleri en basit şekliyle, bir bütün olarak algılama eğiliminde olsa da bazı nesneleri tanımlayamaz. Algısal belirsizlik yaratan bu nesneler anlaşılması güç ve çelişkilidir. Üç boyutlu nesnelerin aynı anda birden çok bakış açısından tasvir edilmiş iki boyutlu görünümleri olan bu nesneler, geometri ile çelişerek, gerçek hayatta üç boyutlu olarak asla var olamayan yanıltıcı bir görsel imge haline gelirler. Algılama sırasında bellekteki deneyimlerin izleriyle eşleşmedikleri için zihin tarafından tanımlı üç boyutlu nesnelere dönüştürülemezler. Bu da algısal belirsizlik yaratmaktadır.

Algısal belirsizlik durumu zihindeki alışagelmış biçim ve formlar ile örtüşmediği için başta tuhaf ve rahatsız edici his doğursa da zihin alımladığı biçimi anlamlandırma çabasına girerek tıpkı bir oyun gibi çözümlemeye çalışır. Bu aşamada zihin için iki seçenek mevcuttur. Ya belirsizliği yok etmeye çalışacak ya da

belirsizliğin varlığını kabul edip onu yönetme motivasyonunu açığa çıkaracaktır. Belirsizliğin varlığının psikolojik olarak olumsuz bir etki yaratacağı öngörüsü, onu kabullenme fikrini garip kılrsa da psikolojide belirsizlik durumunun aynı zamanda olumlu sonuçlar doğurduğuna dair görüşler de mevcuttur.

“Örneğin Hogg, Adelman ve Blagg kişilerin belirsizliklerle karşılaşmayı seçebileceğinden ve bu belirsizliklerin faydalı ve gerekli olabileceğinden bahsetmektedir. Benzer bir şekilde, Bammer ve Smithson da belirsizlikle olan ilişkimizi tanımlarken “belirsizlik yalnızca başa çıkılması gereken bir problem değildir; ayrıca yeni fırsatlar, keşifler ve yaratıcılığın kaynağıdır” diye eklemektedir.”¹

“İnsanlık tarihine baktığımızda, ateşin bulunmasından uzay keşiflerine kadar birçok gelişimin belirsizlikle olan ilişkimiz sebebiyle ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Belirsizliğin yarattığı merak duygusu sebebiyle insanlar belirsizlik yaratan uyaranı incelemiş ve bazı durumlarda daha belirli kılmak adına yeni çözümler üretmişlerdir.”² Bu görüşlerden hareketle belirsizlik durumu oluşturan biçimlerin sanatta nasıl yer edindiği, nasıl yorumlanabileceği, sanatçılar ve izleyiciler için yeni ufuklar, yeni bakış açıları yaratabilme olanakları bu tezin konusunu oluşturmaktadır. Bu bağlamda seramik alanında literatür taraması yapıldığında sanat ve algısal psikoloji ilişkisi konusunda birçok yayın ve sanat eseri olduğu tespit edilmiştir. Buna rağmen algılama sırasında oluşan belirsizlik durumunu konu alan herhangi bir yayına rastlanmamıştır. Buradan hareketle yapılacak tez çalışmasıyla seramik literatürüne yeni bir kavram

¹ Sanem KÜÇÜKKÖMÜRLER, **Belirsizliğin Psikolojik Etkileri**, 334.

² A.g.m. 334.

kazandırılması ve bu konudaki araştırma eksikliğinin giderilmesi tezin alan için önemini göstermektedir.

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu tez çalışmasının amacı, algısal belirsizlik durumunun sonucunda zihinde oluşan çelişkili psikolojik durumun sanatta nasıl yer edindiği, seramik ile nasıl değerlendirilebileceğinin araştırılması ve ortaya koyulmasıdır. Diğer yandan algısal belirsizlik durumunu ortaya çıkaran geometri ve psikoloji alanlarının sanat ile kurduğu bağ sorgulanarak, sanat-bilim ilişkisi bağlamında yeni bakış açıları yaratılmaya çalışılarak seramik alanına katkı sağlanması planlanmaktadır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Tez kapsamında şu araştırma soruları belirlenmiştir: Belirlenen algısal belirsizlik nasıl oluşur? Algısal belirsizlik kavramı seramik malzeme ile nasıl yorumlanabilir? Eser üretiminde kullanılan malzemenin algısal belirsizlik durumuna katkısı var mıdır?

Çizilen çerçeveden hareketle, çalışmanın ikinci bölümünde “Algılama Eylemi ve Sanat Yoluyla Deneyimlenmesi” üst başlığında; duyu sistemleri, algılama eylemi ve bellek konusunda bilgiler verilmiştir. Algıda seçicilik, algısal değişmezlik ve gestalt da bu bölümde yer alan diğer alt başlıklardır. Bununla birlikte, algılama ve duyumsamanın sanatta yer alış biçimleri hakkında yapılan araştırmalar da bu bölümde aktarılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, algısal belirsizliğin oluşumu ve bir yöntem olarak sanatta nasıl yer aldığı, sanat eserleri incelenerek aktarılmıştır. Bu bağlamda rastlantısal belirsizlik ile ilişkili olan şans, rastlantı, olasılık gibi kavramlar da kapsam

dahiline alınmıştır. Seramiğin konuya olan katkıları ortaya koyularak elde edilen sonuçlar bu bölüme dahil edilmiştir.

Algı ve belirsizlik kavramları, sanat, bilim ve felsefe alanlarının neredeyse tamamının ortak paydasında yer almaktadır. Çalışmanın daraltılması amacıyla özellikle psikolojisi alanı referans alınarak belirsizliğin sanattaki yansımaları, seramik malzemenin fiziksel ve kavramsal yatkınlığını ele alacak şekilde sınırlandırılmıştır.

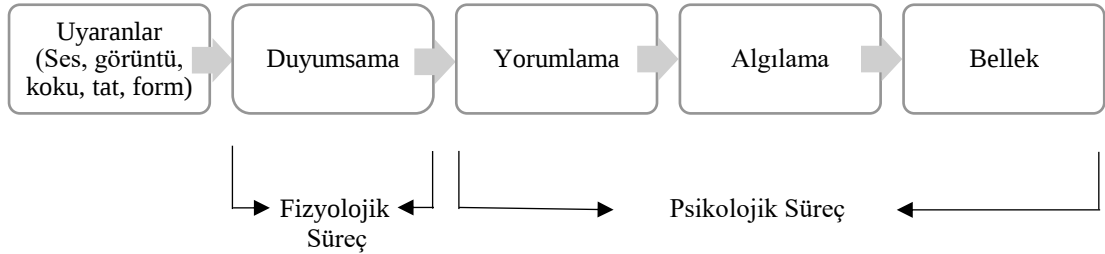
1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu sanatta yeterlik tez çalışmasında algı-sanat ilişkisi bağlamında belirlenen çeşitli kavramlar hakkında yurtiçi/yurtdışı tezler, bilimsel makaleler ve özgün kitaplarda literatür taraması yapılmıştır. Elde edilen veriler ve sanat eseri örnekleri araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

2. ALGILAMA EYLEMİ VE SANAT YOLUYLA DENEYİMLENMESİ

Algı ve algılama kavramları, psikoloji ve fizyolojiden felsefeye kadar çok sayıda bilim dalının ortak paydasında yer almaktadır. Türk Dil Kurumu’nun güncel Türkçe sözlüğüne göre algılama: “Bir olayı veya bir nesnenin varlığını duyu organlarıyla kavramak, idrak etmek”³, psikoloji ve bilişsel bilimlerde; duyuusal bilginin alınması, yorumlanması, seçilmesi ve düzenlenmesi⁴, eleştirel felsefede ise algı, duyuların birbirleri ile ilişkilendirildiği ve nesnel bir evren kuracak şekilde gerçekleşen entelektüel bir işlem olarak açıklanmaktadır.⁵ Tanımlardan anlaşılacağı üzere algılama, duyu organları tarafından duyumsamanın gerçekleşmesi ve ardından duyumsamanın beyin tarafından yorumlanıp anlam kazandırılması olarak iki ayrı süreçten oluşmaktadır (Çizelge 2.1).

Çizelge 2.1: Algılama Süreci



Duyumsama, duyu organlarının uyarılmaları sonucunda çevreden aldıkları bilgileri beyne iletmeleri sonucunda oluşan fizyolojik bir süreçtir. Örneğin, insanlar

³ <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 30.11.2021

⁴ Daniel SCHACTER, **Psychology**. Worth Publishers, 127.

⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, **Algının Önceliği**, Çev. Yusuf Yıldırım, 9.

kendisini çevreleyen cisimlerin; biçim, renk, boyut, doku, ses, koku gibi farklı niteliklerini sahip olduğu duyu reseptörleri vasıtasıyla alımlayarak beyne iletir. Bu süreçte beyin tarafından herhangi bir yorumlama yoktur. Duyumsamanın ardından psikolojik süreç başlar. Beyin duyu organlarından gelen bilgileri belleğinde depolanmış bilgilerle eşleştirir, yorumlar ve anlam kazandırarak algıyı gerçekleştirir. Böylece yaşadığımız çevrenin farkına varıp çevreyle uyumlu şekilde davranışlarımızı yönetme becerisini kazanmış oluruz.

Duyusal bilginin alınması ve yorumlanması karmaşık bir süreç olmakla birlikte insan zihni sahip olduğu seçim yapabilme yeteneği sayesinde binlerce uyarının yaratacağı olası kaosu engelleyerek kendisinin anlamlı kılabilceği düzeyde alımlama yapmaktadır. E. H. Gombrich, insanların sahip olduğu bu sistem hakkında “Psikoloji, algısal akort etmenin bu biçimini ‘zihinsel yönelim’ (mental set) diye tanımlamaktadır; bu, seçici dikkat toplamanın bir şekli olup günlük dilde bakmak ile görme, kulak verme ile duyma arasındaki fark olarak tanımlanan olgudur. Böyle bir filtreleme aygıtı olmasaydı eğer, dış dünyadan bize erişen çok büyük sayıdaki uyarılarla baş edemezdik.”⁶ diyerek açıklamaktadır.

Öte yandan, duyuların bellekteki kayıtlı bilgiler ile eşleşerek anlam kazanması, doğum anında başlayan ve hayatın son anına dek süren algılamanın deneyimler ile birlikte daha etkin şekilde gerçekleşeceğinin göstergesidir. Bir çocuk ilk kez gördüğü ve belleğinde izi olmayan bir nesneyi dokunarak, tadına bakarak büyük bir merak ile algılamaya çalışır. Bu doğuştan gelen bir reflekstir. Henüz deneyimi olmayan çocuk için en gelişmiş duyu organları doğum ile başlayan dokunma ve beslenme rutini

⁶ E. H. GOMBRICH, *Sanat ve Yanılsama Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*, xviii.

sayesinde geliştirdiği tat alma duyularıdır.⁷ Bu yüzden nesneleri tanımlama sırasında içgüdüsel olarak en iyi alımlama yaptıkları duyulara yönelirler. Nesneleri elleriyle kavrayıp yere vururlar, fırlatırlar ve tadına bakarlar. Her yeni nesne deneyimi farklı duyuların gelişmesine olanak sağlar. Örneğin bir elma sayesinde koku, renk ve tat alma duyuları gelişirken, modüler oyuncak parçalarını birleştirerek oluşturulan yeni bir form; mekân, denge, uzaklık ve ağırlık gibi farklı uyarıları algılama yeteneklerini geliştirir. Bu aynı zamanda duyu organları arasında korelasyon sağlama becerisini kazandırır. Bir elma sadece dokunarak değil görme, koklama ve tat alma duyularının korelasyonu sonucunda en doğru şekilde algılanır. Duyular arasında kurulan korelasyon konusunda 1688 yılında İrlandalı filozof William Molyneux tarafından varsayım olarak ortaya atılan ve “Molyneux'un Sorunu” olarak adlandırılan bir soru şu şekildedir: “Doğuştan görme yetisi olmayan bir kişi sadece dokunarak hemen hemen aynı boyutlardaki ve aynı malzemeden üretilmiş bir küp ile bir küreyi birbirinden ayırt edebiliyorken, görme yetisini aniden kazanması durumunda aynı küp ve küreyi bu kez sadece görerek tanıyıp birbirinden ayırt edebilir mi?” bu soruya yüzyıllar boyunca cevap aranmıştır. Birçok düşünürün farklı yanıtları olsa da henüz bir fikir birliği oluşmamıştır.⁸ Molyneux bu soru ile duyularımızın birbirleriyle olan etkileşiminin önemini vurgulayarak, görme, duyma, dokunma vb. gibi duyularımızın deneyimlerimizi anlamlı kılmak için karmaşık şekilde etkileşime girdiğini öne sürmektedir.

⁷ Özgür ALPARSLAN, **Yenidoğan Yoğun Bakım Hastalarında Duyusal Algılamada Bozulma**, 63.

⁸ Marjolein DEGENAAR-Gert-Jan LOKHORST, “**Molyneux's Problem**”, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/molyneux-problem/> Erişim Tarihi: 29.04.2022

Algılama eylemine sanat perspektifinden baktığımızda, bir nesneyi estetik olarak değerlendirmek için öncelikle onun varlığını fark edip algılamak gereklidir. İzleyici, tıpkı içinde yaşadığı dünyada yaptığı gibi eseri de en çok kullandığı beş duyu organı vasıtasıyla algılayarak sanatçının aktarmak istediği mesajı veya duyguları hissetmeye çalışır. Bu bir deneyimleme çabasıdır. Amerikalı filozof John Dewey sanatın deneyimlenmesini şöyle açıklar; “Gerçek sanat eseri organizmaya ve çevreye ait koşulların ve enerjilerin etkileşiminden bütünlüklü bir deneyim inşa etmektir. Deneyim, organizmanın “şeyler dünyası”nda mücadele ve başarılarıyla tatmin olması demektir, bu bağlamda tohum halindeki sanattır.”⁹ Dewey’in söylediği gibi eserin izleyici tarafından deneyimlenmesi hem objeye hem de çevreye ait tüm verilerin bütünlüşerek algılanması sonucunda oluşur. Yani onu bağımsız bir nesne olarak değil çevresel koşulların yarattığı mekâna bağlı, “bağlı” bir nesne olarak algılarız.

İzleyicinin eseri algılama yolu ona yüklenen anlamı etkiler. Bu aynı zamanda sanatsal yaratımda da sanatçı için aktif bir faktördür. Bu noktada sanatçının eserini izleyiciye nasıl sunmak istediği önem kazanır. İzleyici eseri hangi duyuları ile algılamalı? İzleyici için görerek algılamak tek başına yeterli mi yoksa dokunmak, koklamak, işitmek gibi farklı duyuların korelasyonu sonucunda mı algılamalı? Eserin içinde bulunduğu mekân ile ilişkisi nasıl olmalı? Bunun gibi soruların yanıtları izleyicinin deneyimleme sürecini belirlerken aynı zamanda sanatçının da malzeme seçimi, üretim ve sergileme yöntemi gibi kişisel tercihlerini ortaya koymaktadır.

⁹ John DEWEY, **Deneyim Olarak Sanat**, Arka kapak

Bu tez çalışmasının devamında algılama sürecindeki psikolojik etmenler ve beş duyunun sanatta nasıl yer aldığı alt başlıklar ile detaylı bir şekilde anlatılmıştır.

2.1. Algı Yorumlama Süreci

Bilindiği gibi nesnelerin ve olayların algılanması kişiden kişiye değişkenlik göstermektedir. Algılama, yalnızca beyinde gerçekleşen fizyolojik bir süreç olsaydı bu görecelik ortadan kalkardı ve algılama herkes için aynı olurdu. Bireyin psikolojik durumunun algılama sürecini etkiliyor olması, algılamanın göreceliğini ve hatta aynı nesneye ilişkin algılamamızın farklı zamanlarda farklı sonuçlar doğurmasına sebep olmaktadır. Kişisel duygu durum, sosyal ilişkiler, kültür, inanç ve beklentiler algılamayı etkileyerek beynimiz tarafından olaylar arasında seçme ve eleme yapmamızı sağlar. Bu konuyu ele alan Prof. Dr. Metin İnceoğlu, insan psikolojisinin algılama sürecindeki etkisini görsel algılama üzerinden şu şekilde açıklamaktadır:

“Görsel algılama özde biyolojik bir süreç olmakla birlikte bu sürecin işleyişinde psikolojik etkenler etkili olabilmektedirler. Kişi, yaşamının her anında çevresinde pek çok şeye, durumla, olayla, nesneyle, insanla, başka canlılarla vb. karşılaşır. Kısacası birey, çok çeşitli renklerden, biçimlerden, cisimlerden oluşan bir görüntü kalabalığı ile çevrilidir. Biyolojik açıdan bakıldığında da birey çevresindeki bu renkler, biçimler ve cisimlerden oluşan görüntü karmaşıklığını görmektedir. Ancak görsel algılama sürecinin gerçekleşmesi için biyolojik anlamda görmek ön koşul olmakla birlikte yeterli koşul olmaz. İşte bu noktada, görsel anlamda algılama sürecinin gerçekleşebilmesi için bireyin, psikolojik, hatta duygusal yönden de görmeye hazır olması

gerekir. Burada Berger’in bakmak ve görmek arasında yaptığı ayrım akla gelmektedir.”¹⁰

Dil bilimi ve matematik alanlarında algılama; sayılar, harfler ve işaretlerin bütünlük oluşturmaları sonucunda ortaya çıkar. Yan yana dizilmiş şekiller bağlamsal etkinin sonucunda anlam kazanarak bütünleşir ve bir kelime ya da sayı dizisi olarak algılanır. Bağlamsal etki bir gruptaki birimlerin birbirleri ile olan ilişkisidir. Bir şekilden önce veya sonra gelenler onun anlamını ve algılanmasını değiştirir. Şekil 2.1’de yer alan karakter A ve C harfleri ile bağlam kurduğunda B harfi olarak algılanırken, aynı karakter 12 ve 14 sayıları ile bağlam kurduğunda 13 sayısı olarak algılanmaktadır. Bu algısal değişikliğin sebebi beynin bütüncül yaklaşım göstererek harfleri ve sayıları grup olarak algılama eğiliminde olmasıdır. Gestalt psikolojisi kapsamına giren bu davranış, ilgili başlık altında etraflıca ele alınmıştır.



Şekil 2.1: Algıyı Değiştiren Bağlamsal Etkiler

Duygu durumu son derece değişken olan insanlar için belirli bir zamanda deneyimlenen duygular algının doğasını etkiler. Özellikle ilk izlenimler, bireyin ruh halindeki dalgalanmalara karşı savunmasızdır. Kendisini kötü veya sinirli hisseden bir kişi, nesneleri ya da diğer insanları genellikle iyi bir günde olduğundan daha olumsuz

¹⁰ Metin İNCEOĞLU, *Tutum, Algı, İletişim*, 79.

algılar. Bu sebeple ilk izlenimlere göre hareket etmeden önce duyguların algılamayı nasıl etkilediğinin bilincinde olmak gerekir.

Yukarıda bahsedilen örnek ile benzer şekilde dış dünya ile ilişki kurmamızı sağlayan çevresel algımız da bağlamsal verilerden etkilenir. Örneğin, Norbert Schwarz ve Gerald Clore tarafından yürütülen bir araştırma, katılımcılardan güneşli veya yağmurlu günlerde genel yaşam memnuniyetlerini derecelendirmeleri istendiğinde, insanların güneşli günlerde daha fazla memnuniyet, yağmurlu günlerde ise daha az memnuniyet ifade ettiklerini göstermiştir.¹¹ Bu araştırma, çevrenin algı üzerindeki etkisini gösterirken daha derinlemesine düşündüğümüzde, yaptığımız tercihlerin ve aldığımız kararların yalnızca bilgi ve tecrübemize dayanarak değil, biz fark etmesek de dış etmenlerin yönlendirmesi sonucunda şekillendiğini göstermektedir.

Bağlamsal etkinin sanat yapıtlarını algılamamız sırasında da oldukça etkili olduğunu söyleyebiliriz. Bir sergi kurgulanırken eserler arasında bir dil birliği kurmalı, bununla birlikte sergileme mekânı da bağlama dahil edilmelidir. Diğer yandan, bu konuyu mimari seramik eserler özelinde ele alırsak, mekânsal veriler, kavramsal anlatım ve geometrik düzenlerin bütünleşmesi yani bağlam kurması, izleyicinin eseri bütüncül algılamasını sağlamaktadır. “Sanatçı, bir mimari bağlam içinde üretim yaptığı durumlarda eseri de kavramsal olarak bağlam ile ilişkilendirmiş ya da fiziksel özellikleri -ölçüleri, konumu, ışık-renk ilişkileri- aracılığıyla o mekâna ait kılmış olabilmektedir. Her iki durumda da izleyici algısı mekânsal veriler üzerinden

¹¹, Arie W. KRUGLANSK-, Edward Tory HIGGINS, **Social Psychology: Handbook of Basic Principles (2nd ed.)**. 389.

şekillenmektedir.”¹² Yani mimari yapıların ömrünü doldurması veya daha farklı sebeplerle, eserlerin mekânsal bağlamından koparılarak yer değiştirmesi anlamlarını kaybetmesine yol açmaktadır.

Diğer yandan, resim 2.1’de görünen iki maskenin görüntüsü algılamanın beklentilere göre şekillendiğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Soldaki maske gerçek bir insan yüzü gibi dışbükey iken sağdaki maske ise içbükeydir. Maskelere sırayla baktığımızda sağdaki maskenin iç bükey olduğunu bilmemize rağmen, yıllarca yüz yapısına aşinalıktan elde edilen verilerin etkisiyle beyin maskenin dışbükey olduğu inancına bağlı kalır. Bu yanılsamanın kaynağı gözümüze ulaşan ham veriler değil, ömrümüz boyunca insan yüzünün yükselteli yüzeylerinin belleğimize kodlanmış olmasıdır. Bu maske yanılsaması, gördüğünüz şeyde devreye giren beklentilerin gücünü gösterir.¹³



Resim 2.1: Maske Yanılsaması

¹² Aygün DİNÇER KIRCA, Dide DİNÇ ÜSTÜNDAĞ, **Mimari Bağlamı Değişen Seramik Panoların İncelenmesi**, 291.

¹³ David EAGLEMAN, **Beyin**, 66.

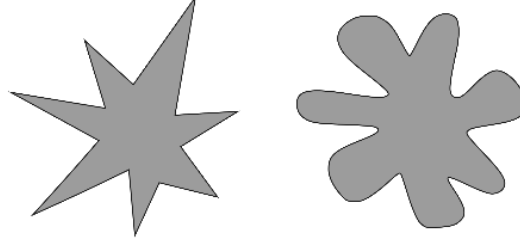


Resim (2.2): Nazar Bilyk, Across, 2020

Resim (2.3): Nazar Bilyk, Self Protrait (Otoportre), 2020

Günümüzde “bouba-kiki etkisi” ismi ile bilinen ve ilk olarak Alman psikolog Wolfgang Köhler tarafından 1929 yılında keşfedilen teoriye göre, sesler ile şekiller arasında rastgele bir bağlantı olmadığı öne sürülmektedir. Köhler’in, İspanya’da yaptığı psikolojik deneylerde katılımcılara Şekil 2.2’de yer alan çizimlere benzer şekiller göstererek bunlardan hangisi "takete" hangisi "baluba" diye sormuştur. Hiçbir dilde anlamlı olmayan bu kelimeler, taşıdıkları ses karakterinin yönlendirmesiyle katılımcıların yüksek oranda keskin ve sivri köşeli şekle "takete", yuvarlak kenarları olan şekle ise "baluba" ismini verdiğini söylemiştir.¹⁴

¹⁴ Wolfgang KÖHLER, **Gestalt Psychology**. 224.



Şekil 2.2: Bouba-Kiki Etkisi

2001 yılına gelindiğinde Vilayanur S. Ramachandran ve Edward Hubbard, Köhler'in deneyini "kiki" ve "bouba" kelimelerini kullanarak tekrar etmiştir. İngilizce ve Tamilce konuşanların katıldığı Hindistan'da gerçekleştirilen deneyde katılımcılara "Bu şekillerden hangisi bouba hangisi kiki?" sorusu yöneltilmiştir. Her iki grupta %95 ve %98 oranında sivri köşeli şekle verilen isim "kiki", yuvarlak köşeli şekle verilen isim ise "bouba" olmuştur. Araştırmacılar sonuçlardan yola çıkarak insan beyninin bir şekilde şekiller ve sesler arasında kesin ve tutarlı bağlantı kurduğu fikrini ortaya atmışlardır.¹⁵

Bouba-kiki etkisi deneyinin sonucunda ulaşılan "sesler ile şekiller arasında kurulan bağlantı rastgele değildir" hipotezi, geniş perspektiften ele alındığında, duyular arası çağrışımın yalnızca ses ve şekiller ile kısıtlı olup olmadığı sorusunu akla getirmektedir. 2012 yılında Charles Spence ve Mary Kim Ngo tarafından yazılan makalede, şekiller ile tatlar arasındaki bağlantı araştırılmıştır. Bu bağlamda, tipik olarak şekerli tatların daireler gibi yuvarlak formlarla eşleştiği, diğer yandan, acı, ekşi

¹⁵ V.S. RAMACHANDRAN-E.M HUBBARD, *Synaesthesia: A Window into Perception, Thought And Language*, 3-34.

ve gazlı gıdaların üçgenler ve yıldız gibi daha sivri köşeleri olan şekiller ile eşleştiği sonucuna varılmıştır. Burada, bu tür duyusal çağrışımların, tüketicilerin zihinlerinde ve bilinçaltında belirli duyusal beklentiler kurmak amacıyla yiyecek ve içecek ürünlerinin ambalaj tasarımlarına dahil edilebileceği öne sürülmüştür (Resim 2.4). Tüketicilerin normalde duyusal beklentilerini karşılayan yiyecek ve içecek ürünlerini tercih ettikleri göz önüne alındığında, bu tür duyusal çağrışım yapan tasarımların üreticiler için pazarda rekabet avantajı yaratabileceği düşünülmektedir.¹⁶



Resim 2.4: Bouba-Kiki Etkisi ile Tasarlanmış Ambalajlar

Diğer yandan, tasarımcı Elif Çak, 2019 yılında bouba-kiki etkisini kullanarak tasarladığı “Bouba Bowls” projesinde (Bkz resim 2.5-2.6), formları benzer şekilde merak, duyu ve deneyim üzerinden ele almıştır. Bu projede söz konusu olan ise tat almanın koku alma ve dildeki reseptörlerin ötesinde, görsel algının da etkisi altında

¹⁶ Charles SPENCE, Mary KIM NGO, **Assessing the Shape Symbolism of the Taste, Flavour, and Texture of Foods and Beverages**, 1.

olduğudur. Bouba-kiki etkisine göre yiyecekler yuvarlak tabaklarda servis edildiğinde daha tatlı olarak algılanmaktadır.¹⁷ Elif Çak, bu etkileşimi yeme deneyimini iyileştirici bir unsur olarak ele alır ve sonucunda insanların daha az şeker tüketmesini desteklediğini öne sürer.



Resim 2.5: Elif Çak, Bouba Bowls Projesi, Porselen, 2019



Resim 2.6: Elif Çak, Bouba Bowls Projesi, Porselen, 2019

Diğer yandan, Bouba-kiki etkisi, sanat izleyicisinde bir eseri ilk gördüğü anda psikolojik bir ön yargı yaratır. Bunun bilincinde olan sanatçı eserinde kasıtlı olarak duyusal zıtlık yaratmak amacıyla kare gibi köşeli bir biçimin kenar çizgilerini bulanıklaştırıp, yumuşak ve yatıştırıcı hissini geliştirmek için sıcak renkler tercih edebilir. Öte yandan daire gibi bir biçimi ise keskin ve net kenar çizgisi ile çizip, soğuk renkler kullanarak sert bir his oluşturabilir. Bu da izleyicinin eserin her noktasında

¹⁷ <https://www.vbenzeri.com/tasarim/yemenin-cok-duyulu-hali> Erişim Tarihi: 29.05.2022

farklı ve şaşırtıcı şekilde algısal etkiler hissetmesini sağlayan, eserin hissiyatı ile ilgili bir tür belirsizlik yaratır.

Sonuç olarak, algı yorumlama süreci algılamayı etkileyen faktörlerle birlikte düşünülmelidir. Beynimiz çok sayıda uyarana mazur kaldığı ortamda bazen geçmiş deneyimlerimizden, bazen o andaki ruh halimizden, bazen de inançlarımızdan etkilenir ve algılama her varyasyonda farklı sonuçlanır. Bu kimi zaman net bir algı olarak kimi zaman da belirsiz bir algı olarak ortaya çıkabilir. Bu bağlamda algılamayı etkileyen faktörlere alt başlıklarda daha ayrıntılı olarak değinilmiştir.

2.1.1 Algıda Seçicilik

Çevremizde yüzlerce uyaran olmasına rağmen içlerinden seçme yaparak algılamayı gerçekleştiririz. Bu davranışa “algıda seçicilik” denir. “Çevrede bulunan uyarıcılardan, olaylardan ya da nesnelerden bir ya da birkaçına odaklanırsınız. Algıda seçicilik, kişinin daha önce yaşadığı deneyimler, önyargılar ve benzer her türlü duyguların o anki algılama düzeyinde etkili olduğunu ifade eder.”¹⁸ Steinberg’in yaptığı bu tanımlamadan, algıda seçiciliğin anlık olarak ortaya çıktığını, bilgi, tecrübe ve inançların algılamamızı ve bununla birlikte yaşantımızı, davranışlarımızı şekillendirdiğini söyleyebiliriz (Tablo 2.1).

¹⁸, Dave S. STEINBERG. **Selective Perception. Introduction to Communication Course Book 1: the Basics.** 42.

Tablo 2.1: Algıda Seçiciliği Etkileyen Faktörler



Steinberg'in algıda seçicilik tanımı, iç faktörlere yani algılayan kişinin o anlık psikolojik durumuna vurgu yapmaktadır. İç faktörlere ek olarak seçilimin uyarıcının sahip olduğu nitelikler bakımından da etkilendiğini söyleyebiliriz. Büyüklük, zıtlık, hareket, yoğunluk ve bunun gibi uyarana ait özellikler de seçilimi etkileyen dış faktörler olarak adlandırılmaktadır.

Algıda seçicilik, insanın çevresini sağlıklı bir şekilde algılayıp yaşantısını sürdürmesi için son derece önemlidir. Beyin, algıda seçicilik sayesinde çevredeki tüm uyarıcıları filtreden geçirerek olası karmaşayı yani değerlendiremeyeceği kadar çok uyarıcının kendisine ulaşmasını engellemiş olur. Bu otonom sistem sayesinde algı netleşir ve kişinin uygun davranışları sergilemesini mümkün kılar.

Diğer yandan, algıda seçicilik her ne kadar beş temel duyu organı aracılığı ile deneyimlenebilse de plastik sanatlarda çoğunlukla görsel algılamaya dayalı olarak ele alınmıştır. Bir sanat eserinin nasıl görüldüğü ve izleyicilerin eseri ilk algılaması sırasında hangi verilere odaklanmasının istendiği sanatçı tarafından belirlenir. Vurgu, algıda seçiciliği etkileyen dış faktörlerden; boyut, zıtlık, tekrar gibi eserin biçimsel

niteliklerine yapılabilir. Bununla birlikte sanatçı vurguyu aktarmak istediği ifade veya kavram ile algıda seçiciliği etkileyen iç faktörlerden; beklenti, kişilik ve motivasyona yönelik de kurgulayabilir. Örneğin, tekrar prensibine dayalı kurgulanmış çok parçalı bir düzenlemede, parçalardan birinin diğer birimlerden farklı bir renkte ya da farklı boyutta var olması, izleyicinin o birimi öncelikli olarak algılamasına yol açar. Bu bir algıda seçiciliktir. Bir diğer örnek olarak, izleyici geçmiş deneyimi (öğrenme) vasıtasıyla belleğinde iz bırakmış anılarını gün yüzüne çıkartabilen bir konuda üretilmiş herhangi bir eser gördüğünde algıda seçicilik yaparak çevredeki diğer nesnelerden önce bu eseri algılayacaktır. Kısacası algıda seçicilik, sanat eserlerinin nasıl anlaşıldığını ve değerlendirildiğini etkileyen önemli bir faktördür.

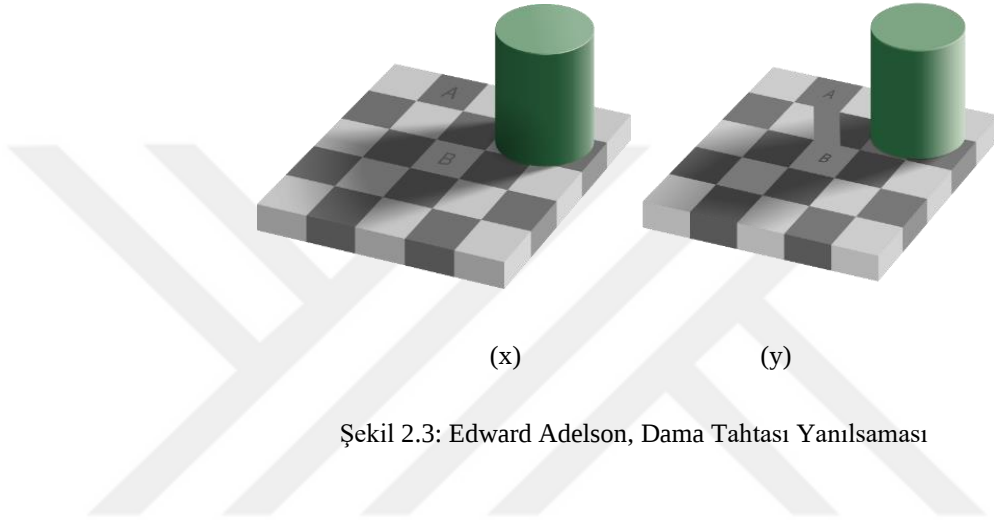
2.1.2. Algısal Değişmezlik

Prof. Dr. Sirel Karakaş, Psikoloji Sözlüğü'nde algısal değişmezliği (ing. perceptual constancy), “uyarıcının kendisi ya da dış koşullar değiştiği halde, algılanan nesnenin ya da nesne özelliğinin değişmemiş, korunmuş olarak algılanması. Bakış açısına bakılmaksızın nesnelerin aynı biçim, büyüklük ve renkte algılanmaları.”¹⁹ olarak tanımlanmaktadır.

Toplam dört farklı algısal değişmezlik çeşidinin olduğu kabul edilmektedir. Birincisi parlaklık değişmezliği; tanıdık bir nesneyi farklı ışıklandırma koşulları altında dahi hep aynı parlaklıkta olarak algılama eğilimidir. İkincisi renk değişmezliği, tanıdık nesnelerin farklı ışıklandırma koşulları altında dahi aynı renkte algılanmasıdır.

¹⁹ Sirel KARAKAŞ, Prof. Dr. Sirel Karakaş Psikoloji Sözlüğü: Bilgisayar Programı ve Veritabanı, www.psikolojisozlugu.com (sürüm: 5.1.0/2021) Erişim Tarihi: 05.12.2021

Üçüncüsü şekil değişmezliği, farklı açılardan da bakılsa, bilinen bir nesnenin şeklinin hep aynı görülmesine ilişkindir. Dördüncüsü ise boyut değişmezliği, gözlemciden uzaklığı değişse de bilinen bir nesnenin hep aynı büyüklükte görülmesine ilişkin değişmezliktir.²⁰



Şekil 2.3: Edward Adelson, Dama Tahtası Yanılsaması

Şekil (x), kısmen başka bir nesne tarafından gölgelenen açık ve koyu karelere sahip bir dama tahtasını göstermektedir. A etiketli alanın B etiketli alandan daha koyu bir renk gibi görünmesi algısal değişmezlik sebebiyle ortaya çıkan bir yanılsamadır. Zihnimiz resimdeki kareleri konumları itibariyle gruplandırarak renk ve ton değeri gibi niteliklerini genel doğru olarak kabul eder. Bu sebeple B karesi gölgede kalsa da açık tonda algılanır. Aslında var olan ise iki boyutlu görüntü bağlamında, aynı ton değerine sahip olduklarıdır. Yani aynı mürekkep karışımlarıyla basılabilirler. Şekil (y)'de A ve B karesinin iki alanını birbirine bağlayan aynı tonda bir dikdörtgen eklenmiştir. Bu resimden iki karenin arasında ton birliği olduğu algılanabilmektedir. D. Eagleman'a

²⁰ A.g.k, Erişim Tarihi: 05.12.2021

göre; “bu tür göz yanılsamaları, dış dünyayla ilgili kurduğumuz görüntünün, gerçeği tam olarak temsil etmeyebileceğinin ilk ipuçlarını verir bize. Gerçeklik algımız, “oralarda” olup bitenlerden çok, beynimizin içinde olup bitenlerle ilgilidir.”²¹

Algısal değişmezlik, insan için çevresel algılamada ne kadar önemli ise sanat eserinin algılanması için de o denli önemlidir. Eser ile izleyicinin algı dünyası arasında anlamlı bir bağlantının kurulmasını sağlar. Sanat eserlerinde var olan perspektif, ışık, gölge ve renk gibi ögeler, algısal değişmezlik ilkesi sayesinde izleyici için anlamlı birer algıya dönüşür. Algısal değişmezlik olmasaydı bir resimde veya bir videoda gördüğümüz nesnenin ne kadar küçük olduğu konusunda şaşkınlık yaşardık ve bu da anlamlı bir algılamanın gerçekleşmesini olanaksız kılardı.

2.1.3. Gestalt Algısal Örgütlenme Yasaları

Gestalt, 20. yüzyılda psikoloji alanında ortaya atılan görsel algılama ve algısal örgütlenme konularına odaklanan bir psikoloji teorisidir. Almanca olan gestalt kelimesinin, İngilizcede ve Türkçede tam bir karşılığı olmamakla birlikte bütün, form, şekil olarak çevrilmektedir.²² Gestalt psikoloğu Kurt Koffka’nın ünlü söylemi olan, “Bütün kendisini oluşturan parçaların bir araya gelmesinden farklı bir şeydir”²³ cümlesi, gestaltın temelini ifade etmektedir. Bu söylem bütün olarak algılanan her nesnenin onun parçalarında olmayan, başka özellikleri olduğunu açıklar. Alman psikolog Max Wertheimer, gestalt psikologlarından Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka

²¹ David EAGLEMAN, **Beyin**, 32.

²² <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/gestalt?q=Gestalt> Erişim Tarihi: 31.05.2022

²³, Robert J. STERNBERG-Karin STERNBERG, **Cognitive Psychology** , 13.

ile küçük nesnelerin gruplandırılıp büyük ve bütün bir nesne olarak nasıl algıladığını açıklamak için bir dizi algısal organizasyon ilkeleri geliştirmişlerdir. Bu ilkeler sayesinde zihin algılama sırasında bütüncül bir yaklaşımla algılamayı gerçekleştirir. Böylece aslında son derece kaotik olan uyaranlar ortamında anlamlı bir algılamanın gerçekleşmesine olanak sağlar. Bu ilkeler, beynin karşılaştığı sorunları çözmek için uyguladığı zihinsel kısayollardır. David Eagleman, beynin kısa yollar yaratarak bütüne ulaşma çabasını şöyle açıklar: “Beyin girdinin ayrıntılarıyla fazla ilgilenmez; ilgilendiği tek şey, dünyada yolunu bulup ihtiyacı olan şeyi elde etmenin en verimli ve etkili yolunu çözümlenektir.”²⁴

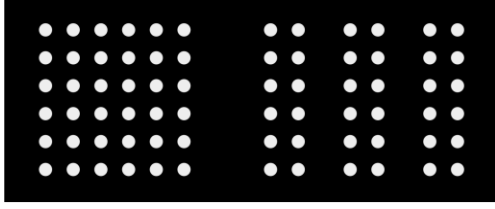
Gestalt psikolojisinde bulunan altı ilke şunlardır;

- Yakınlık,
- Benzerlik,
- Tamamlama,
- Devamlılık,
- Basitlik,
- Şekil-Zemin ilişkisidir.

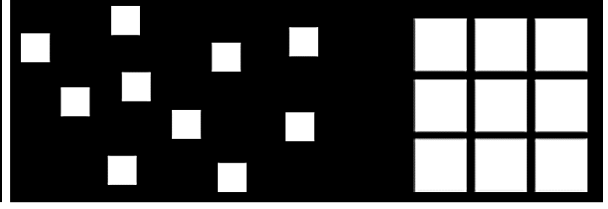
Yakınlık ilkesine göre, çoklu parçaların var olduğu bir alanda birbirine yakın olan parçalar gruplaşmış olarak algılanırlar (Şekil 2.4 ve 2.5).²⁵

²⁴ David EAGLEMAN, **Beyin**, 47.

²⁵ Sinan AVİNAL, **Gözlem-Çözüm İlkeli Yeni Biçime Geçiş Yönteminin Seramik Eğitiminde Değerlendirilmesi**, 63.

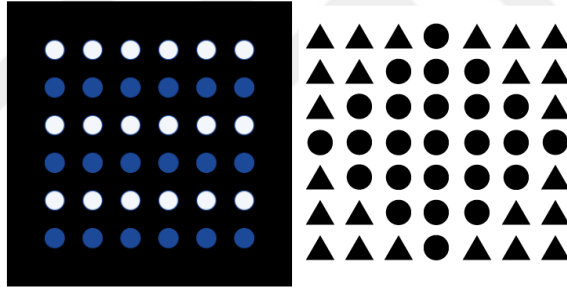


Şekil 2.4: Yakınlık İlkesi

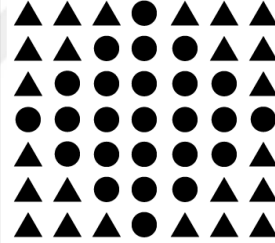


Şekil 2.5: Yakınlık İlkesi

Benzerlik ilkesine göre, “şekil, renk, doku, cinsiyet vb. pek çok özellik bakımından birbirine benzer maddeler birlikte gruplanarak algılanma eğilimindedir. Benzerlik faktörü görsel uyarıcıların algılanmasında olduğu kadar, işitsel uyarıcıların algılanmasında da önem taşır.”²⁶ (Şekil 2.6 ve 2.7)



Şekil 2.6: Benzerlik İlkesi



Şekil 2.7: Benzerlik İlkesi

Tamamlama ilkesine göre, birbirine temas etmeyen tamamlanmamış şekillerin aralarındaki boşluklar, zihin tarafından tamamlanarak anlamlı gruplara dönüştürülme eğilimindedir (Şekil 2.8).

²⁶ https://tr.wikibooks.org/wiki/Gestalt_kuramı Erişim Tarihi: 22.04.2023



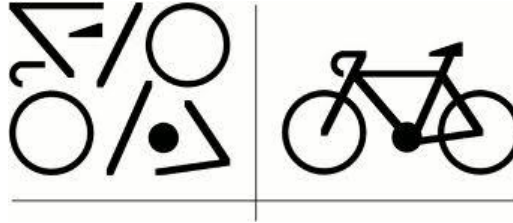
Şekil 2.8: Tamamlama İlkesi

Devamlılık ilkesine göre, aynı yön birliği oluşturan noktalar, çizgiler vb. birimler birlikte gruplanarak algılanma eğilimindedir (Şekil 2.9).



Şekil 2.9: Devamlılık İlkesi

Basitlik ilkesine göre, beyin diğer unsurların aynı olduğu durumlarda öncelikli olarak basit olanı algılama eğilimindedir. Olaylara basit bir şekilde bakmayı tercih eder. Böylece onları zaten bildiği şeylerle ilişkilendirmesi kolay olur (Şekil 2.10).



Şekil 2.10: Basitlik İlkesi

Şekil-Zemin ilkesine göre, normal şartlar altında bireyin dikkati öncelikli olarak şekil üstüne odaklanır. Zemin ise şeklin gerisinde, algı alanına girmemektedir. Ancak bazı durumlarda, şekil ve zeminin birbirleriyle yer değiştirdiği, hangisinin şekil,

hangisinin zemin olduğuna karar verilemediği durumlar ortaya çıkabilir. (Şekil 2.11).²⁷ Bu tip görseller “kararsız” olarak tanımlanmaktadır.



Şekil 2.11: Şekil-Zemin İlişkisi

Bu tez çalışmasının konusu olan algısal belirsizlik ile gestalt psikolojisi arasında önemli bir ilişki vardır. İnsan beyninin algıladığı bilgiyi tam olarak işleyemediği durumlarda algısal belirsizlik ortaya çıkar. Algısal belirsizlik, çevremizdeki dünyayı algılama sürecimizi etkilerken bu süreçte gestalt prensipleri devreye girmektedir. Gestalt prensipleri algısal belirsizlik durumlarının ortaya çıktığı anlarda insan beyninin işleyişini düzenleyerek bilginin anlamlı ve düzenli algılanmasını sağlar. İnsan beyninin bütünsel bir yaklaşım benimsemesi nedeniyle, algılamayı kolaylaştırır ve belirsizliği azaltır. Dolayısıyla bu prensipler belirsizliğin çözümlenmesi için tıpkı bir anahtar gibi rol oynamaktadır.

2.2. Beş Duyu Odağında Sanat

Bir eseri yorumlayabilmek için eserin algılanması birincil gereksinimdir. Algılama eylemi, Aristo’nun da belirttiği gibi beş duyu organı aracılığı ile gerçekleşir. Algılamanın tamamlanmasıyla yorumlama süreci başlar. Bu aşamada izleyici duyusal

²⁷ İ.Tahir ERDAL, **Gestalt Kuramının Grafik Tasarıma Etkilerinin İncelenmesi**, 17.

yollarla aldığı bilgileri estetik anlamda değerlendirerek eser hakkında bir izlenim elde eder. Estetik kelime anlamı itibarıyla “Yunanca’da ilk, temel duyum anlamına gelen aisthesis’le, var olan şeyler karşısında, duyumları, duyguları ve sezgileri yoluyla duyarlı olan kişi anlamına gelen aisthetikos’tan türemiştir.”²⁸ “Dolayısıyla estetik duyularla ilişkilidir ve varlığından söz edebilmek için duyumsamanın ve algılamanın gerçekleşmiş olması gerekmektedir. Başka bir deyişle, estetik nesne duyular aracılığıyla deneyimlenir; yani o, duysal olup, görülür, işitilir veya zihinde duysal şekliyle canlandırılır ve insana duysal özellik ya da nitelikleriyle haz verir.”²⁹

Görme duyusu, sanatın en yaygın olarak kullanılan unsuru olarak kabul edilebilir. Resim, heykel, fotoğraf, video sanatı, mimari ve grafik tasarım gibi görsel sanatlar, insanların görsel duyularını uyandırmak ve yaratıcılıklarını ifade etmek için kullanılır. İşitme duyusu da sanatta önemli bir rol oynar. Müzik, tiyatro, film müziği ve diğer ses tabanlı sanat formları, işitme duyusunu etkileyerek insanların duysal tepkilerini tetikleyebilir. Dokunma duyusu ise çoğunlukla üç boyutlu sanat eserlerinde, izleyiciye dokunsal bir deneyim sunarak esere dokunmaya teşvik eden ifade şeklinin temsili olabilir. Tatma ve koku alma duyularının, sanatta kullanımı diğer duyulara göre daha az yaygındır. Özellikle performans sanatlarında ve enstalasyonlarda, ziyaretçilere bir tadım veya koklama deneyimi sunarak yaratıcı faaliyet olarak kullanılmışlardır.

Koklama ve tat alma duyuları, görme ve işitme kadar iyi olmasa da nesnelere ilişkin kimi sabit bilgileri sunma konusunda dokunma duyusuna kıyasla daha elverişlidir. Koku ve tat, nesnelerle ilişkilendirilerek sonraki deneyimler için bellekte

²⁸ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, 315.

²⁹ A.d.k, 318.

kolaylıkla kaydedilir. Böylece nesnelerin ayırt edici özelliklerini öğrenmek mümkün olmaktadır. Örneğin bir meyve kokusu duyunca onun ne olduğunu söylemek ya da bir tadı diğer tatlardan (tatlı-tuzlu gibi) ayırt edilebilmek bu yolla gerçekleşmektedir. Bu iki duyu işitme duyusuyla kıyaslandığında ise her ne kadar yapıları benzeşse de birlik oluşturma konusunda işitmeye kıyasla yetersiz oldukları söylenebilir. Koklama ve tat alma duyuları yalnızca bağlantılı oldukları nesnelerin kişisel özelliklerini güvenilir şekilde aktarabilir. Gündelik yaşamda nesnelere ilişkin özellikleri bize aşikâr gelmesine rağmen tatlarda ve kokularda bir melodiye benzeyen birlik veya gruplaşma gözlemlenemez. İşitmede ise temel materyal olan ses algısal grup oluşturup bir bütün olarak idrak edilebilen melodiler oluşturabilir. Algısal değişmezlik konusunda bahsedildiği gibi, bir nesne kendi benliğini var eden özelliklerinin farklı koşullar altında da aynı kalması durumunda bir nesne olarak idrak edilebilir. Bu koşulu melodiler yerine getirebilirken, tatlar ve kokular getiremez. Farklı duyumsanan bir tat veya koku aynı tat veya koku olmayacaktır.³⁰

2.2.1. Görme Algısı

“Görülmesi en zor olan şey gözünün önündekidir.”

Johann Wolfgang Von Goethe

İnsanlar doğdukları andan itibaren dış dünya ile iletişim kurmaya başlarlar. Henüz konuşmaya başlamadan önce görmeyi öğrenen insan, kendisini çevreleyen dünyada kendi yerini görerek bulur. John Berger “Görme Biçimleri” isimli kitabına bu

³⁰ Çağlar KOÇ, **Duyular, Dokunma ve Vücut Bilinci**, 103.

konuya değinerek başlar ve ardından bakmak ve görmek kelimeleri arasındaki farkı tanımlayarak devam eder. Bakmak, seçilerek yapılan bir eylem iken, görmek gözün retinasını ilgilendiren işlemin küçük bir bölümüdür. Sözlük anlamı ile görmek, göz aracılığı ile varlıkların renklerini ve şekillerini ayırt etmeyi sağlayan fizyolojik bir süreçtir.³¹

Görme, insanın bilgi arşivi için en önemli kaynaklardan biridir. Tanımadığımız bir varlığı ya da nesneyi görmekle onun hakkında birçok bilgi edinmiş oluruz. Diğer duyularımız da işlevini tamamladığında artık o nesne bizim için “bilindik” bir hal alır. Ya yeni bir nesnedir ya da çok tanındıktır ve artık beynimizin bilgi arşivindedir. “Bilme arzusunun insanda doğuştan var olduğunu düşünen Aristoteles’e göre, bu arzu kendini en aşağı derecede, duyularımızı kullanmada duyduğumuz zevkte gösterir. İnsan doğası gereği, duyularından, özellikle de en çok bilgi sağlayan görme duyusundan büyük zevk alır. Bu zevk, insanın bilme isteğinin gerekçesidir.”³²

Günlük hayatımızdan alışık olduğumuz sıradan bir görüntüyü algılamak anlık gerçekleşen bir işlemdir. Diğer yandan bir insan müzedeki bir sanat eserine bakarken ortalama 17 saniye harcamaktadır. Algılama sürecindeki bu farkın sebebi, gördüklerimizi anlamlı kılmak için eserin tüm detayları ile incelenmesi gerekliliğidir. Bu ise yavaşlamayı ve ayrıntıları görmek için zaman ayırmayı zorunlu kılar.³³ Bu nedenle sanat eseri gibi düşünce ve yorum içeren nesnelerin, her zaman ilk bakışta görüldüğü gibi olamayabileceği, inceledikçe bizi şaşırtabileceği sonucuna varılabilir.

³¹ Bengisu KELEŞOĞLU, Mehtap UYGUNGÖZ. *Sanat ve Tasarımda Anamorfik Görüntüler*, 1.

³² ARİSTOTLE, *Metaphysica, The Basic Works of Aristotle*, 980.

³³ <https://www.toledomuseum.org/education/visual-literacy/art-seeing-art> Erişim Tarihi: 14.12.2021



Resim 2.7: Francis Bacon, Study for Three Heads (Üç Kafa Çalışması), 1962

Görme eylemi sonucunda izleyiciye şaşırtıcı derecede tuhaf duygular hissettiren Francis Bacon'ın eserleri (Resim 2.7), çoğunlukla şiddeti anımsatan çarpık yüzler ve biçimsiz vücutlar nedeniyle evrensel olarak rahatsız edicidir. Çünkü bu figürler zihnimizdeki insan formu ile uyuşmazlar. University College London'dan sinirbilimciler Semir Zeki ve Tomohiro Ishizu'ya göre, Bacon'ın figürleri beynimizdeki insan vücudunun bölümlerini kaydeden ve onları tanımamızı sağlayan bölümlerdeki bilgilerle yeterince tutarlı olsa da ayrıntılardaki çarpıklık izleyicide rahatsızlık yaratır. Diğer bir deyişle Bacon, beynin bedenle ilgili beklentilerini ihlal eder. Bu da izleyicide rahatsızlık duygusu yaratmaktadır.³⁴ Bacon'ın eserleri görsel algılamanın beklentilere göre şekillendiğini ve geçmiş bilgilerle tutarsızlığın olduğu durumlarda duygu durumu doğrudan etkilediğini gösteren örneklerdir.

Diğer yandan, görme eylemi sırasında beyinde kendiliğinden gerçekleşen organizasyonlar gestalt psikolojisine ilişkindir. Gestalt ilkeleri sanatçıların üretim sürecinde etkin rol oynamaktadır. İzleyicilerin algılama sürecindeki zihinsel

³⁴ S. MARTINEZ-CONDE, S. L. MACKNIK, *Warped Perceptions*, 23.

davranışlarının bilinmesi sanatçılara ifadelerini anlamlı ve doğrudan aktarma olanağı sağlar. Bu sanatçılardan birisi olan Güney Koreli Seon-Ghi Bakh, naylon ipliklerin üzerinde asılı duran doğal kömür parçaları ile formların zihin tarafından tümevarım yoluyla yeniden yapılandırıldığı mimari sütunlar yaratmıştır (Resim 2.8). Aslında birbirine temas etmeyen parçalar, oluşturdukları yön birliği sayesinde boşlukta kalan kısımların beyin tarafından tamamlanmasını sağlar. Gerçek ortamlarından kopuk bir bağlamda sunulan sütunlar, boşlukta süzülüyormuş gibi görünerek mekânı kaplarlar. Yere değmezler, tavana değmezler, boş alanlardan oluşurlar buna rağmen yine de çok güçlü derinliğe sahip hacimler yaratırlar. Bakh'ın bu eserini anlamlı kılan şey gestalt psikolojisinin temelinde yatan beynin eksik bilgileri doldurma eğiliminde olmasıdır.



Resim 2.8: Seon-Ghi Bakh, An Aggregation (Bir Toplanma), 2014

Tıpkı Seun-Ghi Bakh gibi gestalt psikolojisindeki parça-bütün ilişkisine vurgu yapan Damian Ortega, Materialista (Materyalist) isimli eserinde insanların zihnindeki formlara ilişkin beklentilere temas ederek kamyon formunu ele alır (Resim 2.9). Meksika'da inşaat malzemeleri taşıyan kamyonlar için kullanılan bir kelime olan materialista, aynı zamanda Ortega'nın eserinin de ismidir. İzleyici sergi salonunda tavandan çelik teller ile sarkıtılmış bir kamyon görse de aslında var olan sadece krom

parçalar ve aralarındaki boşluklardır. Aralarındaki boşluklar öylesine anlamlıdır ki radyatör, tampon, çamurluk ve ayna gibi tüm krom parçaları sanki bir motor, bir sürücü kabini ve bir koltuk varmış gibi asılmıştır.³⁵



Resim 2.9: Damian Ortega, Materialista (Materyalist), 2008

İzleyici eserin mevcut parçalarını tek tek algılamak yerine bir bütün kamyon olarak algılar. Ortega'nın eseri, bu tezde daha önce ilgili başlıkta aktarılan gestalt psikolojisinde bahsedildiği gibi, görsel algılama sonucunda beynin yön birliği oluşturan parçaları gruplaştırma eğiliminde olmasının sonucunda form bulur. Bu bütüncül algılamada eser isminin de yönlendirme yaptığını söylemek mümkündür. Yani eser ismi ve form bağlam kurarak anlamlı ve bilindik bir nesne algısı olarak ortaya çıkar.

³⁵ <https://fdag.com.br/en/exhibitions/materialist/> Erişim Tarihi: 01.06.2022

Hareketli formlarıyla görme duyusunun olanaklarını iyi şekilde kullanan sanatçılardan olan Anthony Cragg, aerodinamik formları ve canlılık dolu silüetleri renk, doku ve boşluk gibi öğeler ile destekleyerek bozulma etkisini vurgular. Aynı zamanda formlarında donmuş bir hareket anını somutlaştırır. Nihai form, farklı bakış açılarından alınmış portre görüntülerinin birleşimi sonucunda oluşmuş gibidir. İzleyici açısından bakıldığında, formdaki çok sayıda yüzün ve aktarılan hareket etkisinin algıda belirsizlik yarattığı söylenebilir (Resim 2.10 ve 1.11). Cragg’ın formları tek bir yönden algılanmak üzere yapılmadığı için izleyiciyi harekete zorlar. Yani Cragg her açıyı eşit olarak değerlendirmektedir.



Resim 2.10: Anthony Cragg, Eskiz.

Resim 2.11: Anthony Cragg, Antler (Boynuz), Çelik, 2015

Cragg’ın uyguladığı nesnenin aynı anda farklı açılardan görüşlerinin birleştirilmesi yöntemi akıllara kübizmi ve dolayısıyla Picasso’yu getirmektedir. Bu yöntemin ortaya çıkmasında pay sahibi olan dördüncü boyut kavramı ve görme duyusunun yarattığı görsel yanılsamanın sanat alanındaki diğer örneklerine üçüncü ana başlık altında yer verilmiştir.

2.2.2. Ses Materyali ve İşitme

İşitme, neredeyse tüm canlılar için hayati öneme sahip olan bir duyumsama yeteneğidir. İnsanlar işitme yeteneği sayesinde iletişim kurabiliyorken, bazı diğer canlılar ise işitme sayesinde çevredeki tehlikelerin farkına varıp hayatta kalma eylemini gerçekleştirirler.

Doğal ve yapay ses kaynaklarının ürettiği sayısız ses dalgası tarafından çepeçevre kuşatılmış bir dünyada varlığını sürdüren canlılar, bu kaotik ortamda yaşamını idame ettirebilmek için kendisine mutlak suretle gerekli olan ses frekansı aralığındaki sesleri algılama yeteneğine sahiptir. Yani yaşamları için gerekli olmayan ses frekanslarını algılamazlar. Bu özellik bir nevi kaostan kaçış için ortaya çıkmış otonom bir filtre sistemidir. Ses dalgalarının fizyolojik olarak algılanma eşiği canlıdan canlıya değişirken, bu aralık insanlar için 20 ila 20.000 Hertz'tir³⁶.

İşitmenin birinci koşulu, bir ses kaynağının oluşturduğu ses dalgalarının havada peşi sıra ilerleyerek hareket etmesidir. Hareket halindeki ses dalgaları, dış kulaktan içeriye girerek, yine hava yolu ile orta kulakta bulunan kulak zarını titretilir. Bu titreşim, orta kulaktaki kemikler vasıtasıyla iç kulağa aktarılır ve sinir uçları sayesinde beyine iletilerek işitme duyusu gerçekleşmiş olur.

Plastik sanatlar alanları incelendiğinde sesin bir materyal olarak kullanılması modern sanatın gelişimi sırasında yenilikçi bir tavır olarak 1950'li yıllarda ortaya

³⁶ Çiğdem GÜNER, *Gürültünün Sağlık Üzerine Etkileri*, 261.

çıkılmıştır. Seramik malzeme özelinde ise ses materyali, son yıllarda özellikle malzemenin kendine has tınısı vurgulanarak birçok sanatçı tarafından yorumlanmıştır.

Porselenin kendine has tınısından faydalanan sanatçılardan olan Japon besteci Tomoko Sauvage, Fransız şehri Limoges'daki seramik araştırma merkezi CRAFT'ta özel olarak üretilmiş birbirinden farklı boyutlardaki içleri su dolu beş porselen ve bir cam kâseye yerleştirdiği hidrofonlar sayesinde, elini suya sokarak oluşturduğu su damlalarının yarattığı akustiği ve porselenin tınısını deneysel olarak dinleyiciye sunar (Resim 2.12). Sauvage, Fortune Biscuit (Şans Bisküvisi) isimli performansında da seramik malzemenin tını çeşitliliğini vurgulamak amacıyla sadece bisküvi pişirimi yapılmış kâseler kullanmıştır. Sauvage böylece bisküvi kâselerin yüzey dokusuna bağlı olarak her kâsedden farklı sesler elde etmiştir.³⁷ Performansları daha önceden belirlenmemiş düzende anlık olarak gerçekleşir. Yani doğaçlama yapar. Böylece malzemenin kimliğini oluşturan kendine has sesleri kullanarak rastlantısal ve deneysel belirsizlikler oluşturur.

³⁷ <https://microphonesandloudspeakers.com/2019/07/03/hydrophone-synthesiser-tomoko-sauvage/>
Erişim tarihi: 22.11.2021



Resim 2.12: Tomoko Sauvage, Presences (Bulunmalar), 2013

Enstalasyonlarında Tomoko Sauvage gibi su ve porselen kullanan bir diğer sanatçı da Fransız Céleste Boursier-Mougenot'dur. Sauvage'in aksine suyun salınımından faydalanır. Boursier-Mougenot'nin "Clinamen" adlı enstalasyonu, turkuaz mavisi bir havuzda yüzen porselen kaselerin dalgalanan su üzerinde yavaşça dolaşırken birbirine çarparak beklenmedik bir müzikaliteye sahip vurmali bir ses ortamı yaratmasına dayanmaktadır (Resim 2.13). Havuzda yaratılan akıntıyla yavaşça sürüklenen porselen kaseler, vurmali çalgılar gibi yankılanan ve çınlayan bir ses ortamı yaratır. Porselen, akustik özelliklerine ek olarak sertliği, beyazlığı ve yarı saydamlığıyla bilinir. Clinamen'in akustik ortamıyla orantılı olarak görsel zenginlik de eşlik etmektedir. Dairesel bir havuzda, turkuaz rengi su üzerine yerleştirilmiş, değişken ölçülerdeki seramik kaseler hem gözle hem de kulakla algılanabilen rastlantısal ve belirsiz kompozisyonlar yaratmaktadır.³⁸

³⁸ <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/celeste-boursier-mougenot-clinamen/> Erişim Tarihi: 01.04.2023



Resim 2.13: Céleste Boursier-Mougenot, Clinamen, Porselen, 2013

2.2.3. Koku Sanatı (Olfactory Art)

Beyin koku merkezi, duygularımızın, korkularımızın ve hafızamızın sistemi olarak da bilinen limbik sistemle çok yakından ilişki içindedir.³⁹ Bu nedenle, geçmiş deneyimlerimiz sırasında algıladığımız koku molekülleri hangi kokulardan hoşlandığımızı ya da hangi kokuları sevmediğimizi belirleyebilmektedir. Çocukken çok mutlu olduğumuz bir anda algıladığımız bir koku, fark etmeden bizim için sevdiğimiz bir koku haline gelip, yıllar sonra çocukken yaşadığımız o mutlu anı bize yeniden hatırlatabilir. Kokular ile deneyimlerimiz arasındaki bu ilişki “koku hafızası” olarak tanımlanmaktadır.

Kokunun sanatta yer alması 1938 yılında Paris’te açılan “Exposition International du Surréalisme” (Uluslararası Sürrealizm Sergisi)’ne dayanmaktadır. Sergide yer alan Marcel Duchamp, döneminin diğer sanatçıları yalnızca görme

³⁹ Özlem AK İKİNCİ, **Farkında Olmadığımız Vazgeçilmezimiz Koku Duyumuz**, 69.

duyusuna yönelik üretim yapımları sebebiyle eleştirmiştir. Duchamp, galerinin Brezilya'yı anımsatması için, sergi mekândaki bir paravanın arkasında kahve kavurmuş ve kokusunun tüm galeriye dağılmasını sağlamıştır. Duchamp'a göre, koku hafızasına yönelik yapılan bu uygulama son derece sürrealist bir ifade biçimidir.⁴⁰ Diğer yandan, Dieter Roth da kokuyu sanatta bir materyal olarak kullanan sanatçılardandır. 1970 yılında ürettiği Staple Cheese (A Race) (Temel Peynir, Bir Yarış) isimli eseri, içleri peynir ile doldurulmuş 37 adet bavulun galeri zeminine dizilmesiyle sergilenmiştir.



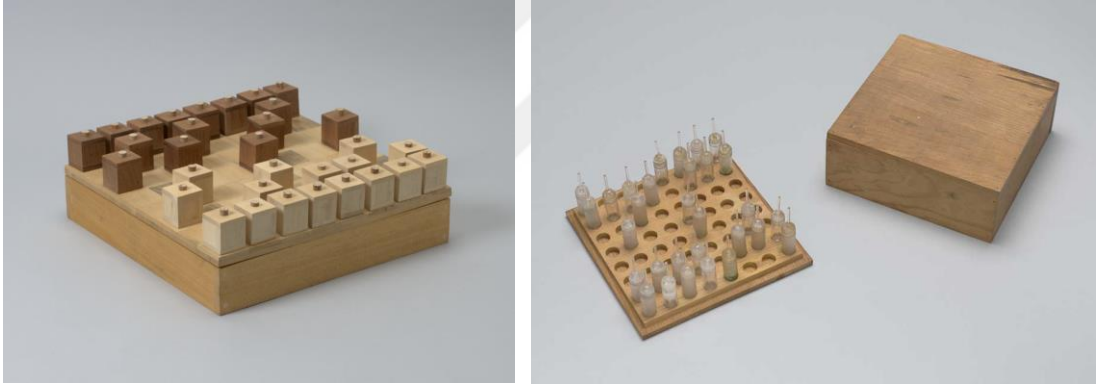
Resim 2.14: Dieter Roth, Staple Cheese (A Race) (Temel Peynir, Bir Yarış), 1970

Resim 2.15: Dieter Roth, Bunny-dropping-bunny (Tavşan Bırakan Tavşan), 1968

⁴⁰

https://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941#_ednref13 Erişim Tarihi: 30.05.2023

Günde sadece bir defa açılan bavul kapaklarından yayılan koku aynı zamanda galeri duvarlarına asılmış peynir görselleriyle ilginç bir duyusal izlenim yaratmıştır. Günler geçtikçe yayılan kokunun keskinleşmesi ve kurtçukların, sineklerin oluşmasıyla eser alanını ziyaret etmek günden güne zorlaşır. Eserin sergilendiği Los Angeles şehrinin sağlık departmanı sergiyi kapatmaya çalışsa da eserin sanatsal değeri gerekçesiyle açık tutmayı başarmışlardır. Roth'un koku ile ilişkili bir diğer eseri ise Bunny-dropping-bunny (Tavşan-Bırakan-Tavşan) adlı eseridir. Bilindik bir çikolata formuna benzeyen tavşan figürü, aslında tavşan dışkılarının çikolata kalıbında sıkıştırılmasıyla şekillendirilmiştir. Odağında koku olan bu çalışmalar çağdaş sanatta duyuların ne denli etkili kullanılabileceğini göstermektedir.



Resim 2.16: Takako Saito, Spice Chess (Baharat Satrancı), 1977

Resim 2.17: Takako Saito, Smell Chess (Koku Satrancı), 1965

2. Dünya savaşı sonrasında Asya'da doğan birçok sanatçı gibi Saito da savaş karşıtı düşüncelerini eserlerine yansıtmıştır. Tasarladığı koku satrancındaki (Resim 2.16. ve 2.17) hiyerarşiyi, savaşçı kavramlarını ve muhalifleri ortadan kaldırarak sadece duyusal noktaları ön plana çıkarması bunun sonucudur. "Saito'nun satrancında strateji, beş duyuyu kullanmaya yönelik fiziksel ihtiyaç tarafından baltalanır... Saito,

normalde geleneksel oyunla ilgisi olmayan duyuları oyuna dahil ederek, nihai kavramsal oyunu duysal etkileşimler oyununa dönüştürmüştür.”⁴¹

Kokuların beynin duygularla ilgili bölümünü uyarması, verilen kararların mantıksal olmak yerine daha duygusal olduğu sonucunu doğurmaktadır. Bu bilginin yansıması olarak günümüz reklam ve pazarlama alanlarında, yapay olarak üretilen kokuların son kullanıcıların satın alma kararlarını etkilemek amacıyla, mağaza veya hizmet noktalarında sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

2.2.4. Tat Alma Eylemi

Sanatta tat alma eylemi, son yıllarda giderek daha fazla ele alınan bir konu haline gelmektedir. Tat alma duyusu, insanların yemek yeme, içecek içme veya ağızda hissettikleri herhangi bir şeyi tatmaya yönelik duysal bir deneyimdir. Sanat dünyasında tat alma eylemi, farklı malzemelerin kullanımı, yemek performansları, yemeğe dayalı enstalasyonlar ve daha pek çok farklı şekilde kullanılmaktadır.

Sanat eserleriyle tat alma eylemi ilk olarak, Fluxus hareketinin bir parçası olarak 1960’ların sonlarında ortaya çıkmıştır. Fluxus, geleneksel sanat biçimlerinin sınırlarını zorlayarak izleyicileri farklı duysal deneyimlere yönlendirmeyi hedeflemiştir. İtalyan sanatçı Piero Manzoni, 1960 yılında “Sanat Yiyen Halkın Sanat Tüketimi” isimli sergisinde, kaydattığı ve her birinin üzerine parmak izini bastığı 70 adet tavuk yumurtasının birkaçını yedikten sonra kalan yumurtaları yemeleri için

⁴¹ Midori YOSHIMOTO, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, 126.

izleyicilere dağıtmıştır (Resim 2.18).⁴² Eser sıradan bir tavuk yumurtası olmasına rağmen üzerindeki parmak izi sayesinde farklı bir boyut kazanır. Bu iz, sıradan bir nesneye sanatsal bir değer katar. Diğer yandan Manzoni, 1961 yılında da sanatın geleneksel tanımını sorgulayan ve insanların farklı duyuşal deneyimler yaşamasını amaçlayan bir sanat eseri olan “Artist’s Shit” adlı eserini üretmiştir (Bkz. Resim 2.19.). Bu eserde sanatçı kendi dışkısını tıpkı yenebilir bir ürün gibi konserve kutulara doldurarak satışa sunmuştur.



Resim 2.18: Piero Manzoni, Egg with Thumbprint (Parmak İzli Yumurta), 1961

Resim 2.19: Piero Manzoni, Artist’s Shit (Sanatçının Dışkısı), 1961

Diğer yandan, duyuların farklı uyarıcıları tetiklediği bilinmektedir. Limon yiyen birisi izlendiğinde yüz refleksi olarak buruşur ve hatta limonun tadı dil reseptörlerinde hissedilir. Bunun sebebi insan beyninin görsel, işitsel veya kokusal duyuları fiziksel duyulara dönüştürebilmesidir. Bu yanıltıcı bir uyarı olsa da bir

⁴² Gerald SILK, **Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista**, 65-75.

duyguyu izleyiciye oldukça etkili şekilde aktarmayı sağlayabilir. Ünlü Sırp performans sanatçısı Marina Abramović, duyuların birbirini tetikleme becerisini sıklıkla kullanan sanatçılardan biridir. Abramović, The Onion isimli videosunda tam da bunu yapar (Resim 2.20). Sanatta tat alma eylemini görselleştirerek izleyiciye sunan Abramović, çıplak bir şekilde bir masanın üzerinde otururken, önünde bir tabak dolusu soğan bulur. Abramović, performans boyunca gözyaşlarına neden olacak kadar yoğun bir şekilde soğanları yemektedir. Bu performans, aynı zamanda Abramović'in birçok performansında olduğu gibi, bedeninin sınırlarını zorlama ve acıyı kullanarak bir anlam arayışını ifade etme çabasını yansıtmaktadır. Abramović, burada sadece bedeninin sınırlarını zorlamakla kalmayıp, aynı zamanda duygusal sınırlarını da zorlamaktadır. Bu performans, sanatçının kendisiyle yüzleşmesine ve kendi duygusal sınırlarını anlamasına yardımcı olmuştur.



Resim 2.20: Marina Abramović: The Onion (Soğan), 1995

Diğer yandan Marina Abramović'in izleyiciye görme duyusu üzerinden aktarmayı seçtiği tat alma eylemi, Félix González-Torres'in Portrait of Ross in L.A. (Los Angeles'ta Ross'un Portresi) adlı enstalasyonunda izleyicinin doğrudan tüketimine yönelik kurgulanmıştır. Eser sanatçının hayat arkadaşı Ross Laycock'un AIDS'ten ölümünü anmak için yaptığı bir anıt niteliğindedir. Enstalasyon, tamamen

izleyicinin davranışına ve katılımına bağlı olan interaktif bir eserdir. Sergileme süresince izleyicilere bir dizi şekerleme sunulur. Bu şekerlemelerin toplam ağırlığı Ross’un ölümünden önceki ağırlığı olan 79kg’dır (Resim 2.21).⁴³



Resim 2.21: Félix González-Torres, Portrait of Ross in L.A. (Los Angeles’ta Ross’un Portresi), 1991

İzleyiciler şekerlemelerden birini alarak yemek, saklamak veya serginin devamı boyunca izlemek gibi seçeneklere sahiptirler. İzleyicilerin şekerlemeleri tüketmesi veya saklaması, Ross’un bedeninin yavaş yavaş erimesi ve kaybolmasıyla özdeşleştirilmesini sağlamaktadır. González-Torres’in sanat eserleri, izleyicilerin kolektif olarak anlam yaratmasına olanak tanır ve “Portrait of Ross in L.A.” da bu anlamda bir işlev görmektedir. Bu eser, sanatın sadece duyuşsal bir deneyim olmaktan ziyade, hayatın anlamına ve kolektif hafızaya da hizmet edebileceğini göstermektedir.

⁴³ <https://www.artic.edu/artworks/152961/untitled-portrait-of-ross-in-l-a> Erişim Tarihi: 01.04.2023

2.2.5. Dokunma Eylemi

Dokunma eylemi, yalnızca başkalarıyla ve çevremizdeki dünyayla olan ilişkimizi anlamamanın temel araçlarından biri olarak değil, aynı zamanda ayrıntılı farkındalık sağlayan algısal bir mekanizmanın parçası olarak ifade edilebilir. Dış dünya ile ilişki kurmamızı sağlayan en önemli duyulardan görme ve dokunma duyularını kıyasladığımızda, dokunma duyumuz ellerimiz vasıtasıyla bize daha farklı bilgiler iletebilir. Son derece hassas sinir hücreleri ile donatılmış ellerimiz bir form üzerindeki doku, yüzey hareketleri ve sıcaklık gibi konularda bilgi edinmemizi sağlar. Diğer yandan gözlerimiz ise yanılmaya ve manipülasyona açıktır. Çevremizdeki yanıltıcı soyutlamalardan etkilenerek yanılma olasılığı vardır. Bu sebeple dokunma duyumuz bize uzaydaki üç boyutlu bir nesne hakkında gözlerimize kıyasla daha farklı ve doğru bilgiler aktarabilir.⁴⁴

“...dokunma duyusu görme duyusuyla ortak bir ayrıcalığa sahiptir; uzaysallık. Kelimenin tam anlamıyla görme her zaman uzayda yer kaplayan bir şeyi görme demektir; bu uzay görsel alana özgüdür. Tıpkı bunun gibi dokunma duyusu da bizi her zaman dokunsal bir uzaya eriştirir... Dokunulan şeye ait uzay, aktif dokunma ile keşfedilebilir üç boyutlu bir figür olarak düşünülebilir. Bu durum dokunsal algıda verili figürün görsel algıda verili figürle eşleştirilmesine izin verir. Böylece bütünlüklü bir yapı arz eden olağan algıda dokunsal ve görsel figürlere aynı nesnenin farklı duyu kipliklerinde belirişleri muamelesi yapılması gayet doğal olacaktır.”⁴⁵

Sanat izleyicisi açısından değerlendirdiğimizde, galeri alanındaki eser kaide tarafından korumaya alınmıştır. Kaide, izleyiciyi uzak tutan özel, kutsal bir bölgeye

⁴⁴ Çağlar KOÇ, **Duyular, Dokunma ve Vücut Bilinci**, 105.

⁴⁵ A.g.m, 105.

işaret eder. Kaideye hapsedilen nesne gereğinden fazla kutsal ve değerli sayılır bunun sonucunda da izleyici ona dokunmaktan korkar hale gelir. Eseri algılayan izleyici, esere dokunmanın yasak olduğunu hissederek detaylı bir görsel inceleme yapmakla yetinir. Bazı sanatçılar, sanat eserini kutsal bir meta haline dönüştüren kaidenin getirdiği bu mülkiyet alanını yok etmek için eseri izleyicinin temasına açar. Bu bağlamda yapılan eser, izleyicinin duyularını harekete geçirir. İzleyiciye duyum vaat ederek sınırlarını aşmaya ve esere dokunmaya teşvik eder.

Dokunsallık, 20. yüzyılın ortalarından bu yana giderek daha fazla kasıtlı olarak kullanılan bir tasarım ögesi haline gelmiştir. Estetik algının bir olanağı olarak dokunma duyusu ve haptik (dokunsal) sistem etrafında odaklanan sanat eserleri, aynı zamanda bir dizi soruyu da gündeme getirmektedir. Dokunsal sanatı nasıl algılarız? Cildimiz sanatın deneyimlenmesinde ana rolü oynadığında ne olur? Sanat eserleri seyirciyle doğrudan fiziksel temas olmasa bile onların dokunma duyusuna hitap edebilir mi?... Duyusal uyaranlara yönelik eser üreten sanatçılar bu ve benzer sorulara cevap aramışlardır. Nitekim dokunma duyusunun, çok boyutlu uzamsal deneyimler için tercih edilen bir duyu olduğunu söyleyen Marcel Duchamp, dokunsallığı fetiş nesnesi kullanarak ele almıştır. 1947 yılında tasarladığı kitap kapağı, dokunma eylemine yönelik yapılan en önemli eserlerden biri olarak kabul edilmektedir (Bkz. Resim 2.22.). André Breton, Marcel Duchamp'tan temmuz ve ağustos aylarında Paris'teki Galerie Maeght'te düzenlenen "Le Surréalisme en 1947" (1947'de Sürrealizm) sergisi için katalog tasarlamasını istemiştir. Duchamp satın aldığı bin adet kauçuk sahte kadın göğsünü sürrealist sanatçı arkadaşı Enrico Donati'nin yardımıyla gerçekçi görünmesi için el ile pembeye boyadıktan sonra, siyah kadife parçasının üzerine yerleştirerek katalogun karton kapağına yapıştırmıştır. Toplamda 999 adet üretilen gerçekçi şekilde üretilmiş bir kadın göğsüne sahip katalogun üzerindeki yazı da sergiye adını vermiştir. "Le Surréalisme en 1947"nin arka kapağında "Prière de Toucher" (Lütfen Dokun) yazan bir çıkartma bulunmaktadır. Bu yazı kitabın içindeki metinlere ulaşmak isteyen okuyucuların, bir fetiş nesnesine dönüştürülmüş sahte göğse dokunmak zorunda olmalarına gönderme yapmaktadır. Ayrıca ikincil göndermeyi de

sanat eserlerinin müze ve galeriler tarafından dokunulmaz objelere dönüştürülmesine yöneliktir. Müze ve sergi ziyaretçilerine yapılan ve artık alışlagelen “lütfen dokunmayın” uyarılarına kurnazca eleştirel gönderme yapmaktadır.⁴⁶



Resim 2.22: Marcel Duchamp, Please Touch (Lütfen Dokunun), “Le Surréalisme” Kitap Kapağı Tasarımı, 1947

Duchamp’ın fetiş nesnesi kullanarak yorumladığı dokunma odaklı sanat anlayışı, Britanyalı sanatçı Felicity Aylieff’in eserlerinde malzemenin plastik olanaklarına yapılan vurgu olarak karşımıza çıkar. 2002 yılında gerçekleştirdiği “Sense and Perception” isimli sergisinde, içi boş bir nesnenin hacim ile kütle ilişkisini ve bunların içsel hareketini araştırmıştır. Aylieff, nesneye karşı duygusal bir tepki

⁴⁶ <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/85531/priere-de-toucher> Erişim Tarihi: 05.05.2023

yaratmak ve bunu ifade etmek için soyut bir görsel dil kullanmıştır. Seramikten yapılan heykeller, eserle izleyici arasında dokunma yoluyla fiziksel etkileşimi teşvik etmek için rafine ve pürüzsüz bir yüzeye sahiptir (Bkz. Resim 2.23 ve 2.24). Özellikle zanaat ile sanat arasındaki tarihsel ayrımların ortadan kalktığı bir dönemde, eserlerin büyük boyutları, formları ve geleneksel kimlikten yoksunluğu sayesinde, çamur gibi bir malzeme ile izleyicinin algısının sorgulanması amaçlanmıştır.⁴⁷



Resim 2.23: Felicity Aylieff, Bittersweet (Acı Tatlı), Seramik, 2001

Resim 2.24: Felicity Aylieff, Softly Softly (Usul Usul), Seramik, 2001

Diğer yandan, Bonnie Kemske'nin “topraklanmış duygusallık” olarak ifade edip sunduğu bir seri olan “Cast Hug”, ziyaretçilerin vücutlarındaki dokunma duyularını devreye sokmak için üretilmiş seramiklerle fiziksel olarak etkileşim kurmalarını amaçlamaktadır (Bkz. Resim 2.25. ve 2.26). Beden tarafından ve beden

⁴⁷ <https://www.felicityaylieff.com/sense-and-perception> Erişim Tarihi: 01.04.2023

için yaratılan bu sanat eserlerinin sergilenmesi sırasında ziyaretçiler, bu deneyimin olumlu duygular uyandırdığını söylemişlerdir. Ziyaretçilerin formları kucaklaması, olumlu duyguları güçlendirerek, geçmiş deneyim ve hatıraları canlandırır.



Resim 2.25: Bonnie Kemske, Cast Hugs (Sarılmalar) serisi, Seramik, 2006



Resim 2.26: Bonnie Kemske, Cast Hugs (Sarılmalar) serisi, Seramik, 2006

Ellerimiz son derece faydalı araçlardır. Onlarla, çevremizdeki dünyayı hissedebilir, nesneleri keşfedebiliriz. Başparmağımızla serçe parmağımıza dokunma yeteneği bir cismi avuçlarımız arasında tutmamızı sağlar. Başka hiçbir şeye benzemeyen bir cismi tutma yeteneğiyle elimizdeki nesnelere ilgi duymaya başlarız. Parmak uçlarımız yoluyla eleştirel inceleme yaparak, somut gerçekleri

araştırmak için çevreyi keşfetmeye başlarız. Dokunsallıkla ilişkili olan ve güdüsel olarak deneyimlemeye ihtiyaç duyduğumuz iz bırakmak eylemi için de ellerimizi kullanma arzumuz vardır.

Meksikalı sanatçı Gabriel Orozco'nun 1991 yılında Fransa'daki bir tuğla fabrikasında ürettiği "My Hands Are My Heart (Ellerim Kalbimdir)" isimli eseri, sanatçının küçük bir çamura parmaklarıyla baskı uygulayarak kalp şeklini verip parmak izlerini bırakarak yaptığı küçük bir seramik heykel çalışmasıdır (Resim 2.27.). Pekişmiş seramiğin dayanıklı doğası, nesnenin biçimsel olarak bir insan organına öykünmesi nedeniyle ortaya çıkan yumuşaklık ve kırılganlık hissiyatı ile tezat oluşturur. Sanatçının parmak izleri ise kalıcı bir temas izi bırakır.⁴⁸

⁴⁸ Benjamin HD BUCHLOH, "Refuse and Refuge,"(1993) in *October Files: Gabriel Orozco*, 5–7.



Resim 2.27: Gabriel Orozco, My Hands Are My Heart (Ellerim kalbimdir), 1991

Orozco'nun seramiğin üzerine parmaklarıyla iz bırakması nesne üzerinde bir kişisel hafıza oluşturmalarını sağlamaktadır. Duygusal aktarımını ellerinin iziyle etkili şekilde gerçekleştirmesi, beynimizin yaşadığımız olayları belleğine kaydetmesine benzemektedir. Seramiği tıpkı bellek gibi anın temsiliyetini üstlenmiş bir nesneye dönüştürür.

2.3. Bellek-Algılama İlişkisi

Beş duyu organı vasıtasıyla algılanan tüm bilgilerin, deneyimlerin, kaydedildiği yer bellektir. Türk Dil Kurumu'nun güncel Türkçe sözlüğüne göre bellek, “yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin.” American Psychological Association (APA)'nın psikoloji sözlüğüne göre bellek, “belirli bir bilgi veya hatırlanan belirli bir geçmiş deneyim. Beynin, bilgi izlerinin ve geçmiş deneyimlerin depolandığı

varsayımsal kısmı. Bilginin veya geçmiş deneyimin bir temsilini tutma yeteneği.”⁴⁹ olarak tanımlanmıştır.

Yukarıdaki tanımlar bellek kavramının kısaca “veri depolama alanı” olduğunu ifade etse de aslında belleğin vurgulanması gereken oldukça önemli farklı bir işlevinin daha olduğunu söylemek gerekir. Bellek, tüm canlılarda var olan, gerektiğinde deneyimleri ve bilgileri geri çağırabilme becerisinin kaynağıdır. “Uzun süreli bellekte depolanan bilgiler kodlanır, özümser, yeniden organize edilerek zenginleştirilir, zaman içinde değiştirilir ve farklı bilinç düzeylerinde işlemlere tabi tutulur. Sonrasında gerektiğinde bilgiler bellekten geri çağırılarak tekrar kullanılır.”⁵⁰ Bu süreç sonucunda bildik olan ile bildik olmayanın ayrımının yapılması sağlanmış olur. Bu becerinin sadece insanlar için değil tüm canlı türleri için son derece önemli olduğunu söyleyebiliriz. Yaşamını sürdürmek için yuva inşa eden hayvanlar, yuvalarının bildik ve tanıdık oluşları sayesinde çevredeki değişiklikleri kolayca fark edip tehditlere karşı temkinli olurlar.

Bildik olan ve bildik olmayan ayrımlarının insanlar üzerindeki etkisini düşündüğümüzde, hayatta kalma güdüsü dışında yaşamımızı etkileyen ve yön veren tüm davranışlarımızın dayanağı olduğu söylenebilir. Bildik olan yani belleğimizdeki verilerin çeşitliliği ve soyut olarak hacmi kim olduğumuzu, neyi niçin yaptığımızı açıklar. Bir sanat izleyicisini ele alalım. Başlangıçta onu bir sanat galerisine ya da bir müzeye gitmeye iten şey nedir? Bu bir iç güdü değildir. Daha önce duyumsadığı veya maruz kaldığı “hoşuna giden” ya da “merak uyandıran” verilerin (bu herhangi bir

⁴⁹ <https://dictionary.apa.org/memory> Erişim Tarihi: 04.12.2021

⁵⁰ Alper KÜÇÜKAY, **Karar Vermenin Psikolojisi**, 612.

kaynakta gördüğü bir eser fotoğrafı olabilir) belleğinde yer etmesi ve hissettirdiği haz duygusu onu sanat izleyicisi olma davranışına yönlendirmiştir. Sanat izleyicisinin deneyimi arttıkça, bildik olan veriler çoğalır ve belleğindeki verileri geri çağırabilme yeteneği sayesinde uzmanlık ortaya çıkar. Bu açıdan düşünüldüğünde bellek, insanların davranışlarındaki sürekliliğin de kaynağıdır.

Belleğin işlevine sanatçı açısından bakarsak, yapıt üretim sürecinde sanatçının aktarmak istediği mesaj ve kişisel yorumlarının belleğindeki birikimler ile doğrudan bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz. “Sanatçıların yapıt üretim sürecini şekillendiren birçok unsur olmakla birlikte bellek bu konular arasında önemli bir yer tutmaktadır. Tarihi, toplumsal ya da kişisel hikayelere değinen çalışmalar, toplumsal ve bireysel bellekle ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır.”⁵¹ Bununla birlikte, sanatçıların üretimlerinin nesiller arasında kültürel aktarım sağlayan toplumsal bir bellek oluşturduğunu da söyleyebiliriz. Sanatçı kişisel yorumlarıyla anın fotoğrafını çekiyorken aynı zamanda gelecek nesiller için de geçmişe ışık tutmaktadır. Bu yönüyle bellek, kültürel hafıza rolü üstlenerek gündelik olmayan olayları topluma hatırlatmayı sağlar.

⁵¹ Seniha ÜNAY SELÇUK, *Görsel Sanat Yapıtlarında Bellek Üzerine Okumalar*, 1052.



Resim 2.28: Ilkwon Yoon, Memory (Bellek), Kâğıt, 2019

Örneğin, Güney Koreli sanatçı Ilkwon Yoon'un "Bellek" isimli çalışmasında olduğu gibi, katmanlardan oluşan nesnelerin özelliklerine odaklanmaktadır (Resim 2.28). Sayısız kat halinde üst üste dizilmiş peçetelerin oluşturduğu doku, hızla kullanılıp atılan günlük nesneler olarak seçilmiştir ve günlük yaşamda yavaş yavaş tüketildiği için kaybolan anıları ifade eder. Peçetelerin üzerindeki serigrafi baskı görüntüleri sanatçının ilkokul arkadaşlarının fotoğraflarından üretilmiştir. Yoon, hafızanın silinme sürecini vurgulamak için hatırladığı, kısmen hatırladığı ve tamamen unuttuğu kişilerin yüzlerini yeniden üretir.⁵² Yoon'un vurgulamak istediği şey, kişileri ve anıları anımsama gücümüzün onlarla olan duygusal geçmişimize bağlı olduğudur. Geçmişte temas ettiğimiz bazı kişileri diğerlerinden daha iyi hatırlıyor oluşumuzun sebebi budur. Bu açıdan bakıldığında sanatçı aynı zamanda hafıza izleri arasındaki eşitsizliklere de vurgu yapar.

⁵² <https://yoonilkwon.squarespace.com/work#/memory/> Erişim Tarihi: 07.04.2022

Yoon'un çalışmasında bahsedildiği gibi bir bilginin belleğimizde uzun süre kalıcı olması için onun anımsanmasını kolaylaştıracak bir etiketin olması, diğer bir deyişle bilginin işaretlenmiş olması gereklidir. Prof. Dr. Sinan Canan'a göre işaretleyicilerin en güçlüleri duygulardır. Bu sebeple kısa süre önce yaptığımız duygu içermeyen herhangi bir işi unutabilirken, çok daha eskiden yaşadığımız bizi duygusal olarak etkilemiş deneyimlerimizi yıllar sonra dahi anımsayabiliriz.

Unutma konusuna geldiğimizde, bellekteki anıların silinmesi bilinenin aksine zamanla bağlantılı değildir. Unutma süreci yeni anıların kaydedilmesiyle ilişkilidir. Yani her yeni bilgi, deneyim veya anı, belleğimizdeki eski anıların silinmesine yol açar. Amerikalı nörobilim uzmanı David Eagleman bu konuyu şöyle açıklar;

“Anıların düşmanı zaman değil, diğer anılardır. Her yeni olay, sınırlı sayıda nöronla yeni ilişkiler kurmak zorundadır. İşin ilginç yanı ise, solmuş bir anının size hiç de solmuş gibi gelmemesidir. Bütün resmin karşınızda capcanlı durduğunu hisseders, en azından varsayarsınız.”⁵³

Eagleman silinmeye yüz tutmuş anıları “solmuş” olarak ifade eder ve beynin bu solmuş anılardaki eksiklikleri tamamladığını söyler. Bunu daha detaylı düşündüğümüzde Eagleman, geçmişimizin aslında gerçeklere sadık bir kayıt olmadığını, beynimiz tarafından üretilen bir yeniden yapılandırma ürünü olduğunu açıklar.

⁵³ David EAGLEMAN, **Beyin**, 28.

Dış dünyanın belleğimizde nasıl kodlandığını irdelediğimizde, insan beyni dünyaya ilişkin verileri yıllar süren deneyimlerden elde eder ve belleğe işler. Bunun sonucunda dünyayı beynimizin kurmuş olduğu uzamsal bir harita olarak görürüz. Duyular aracılığıyla dış dünyaya doğrudan erişimimizin olduğunu hissederiz. Elimizi uzatarak fiziksel dünyaya ait bir nesneye dokunabiliriz. Daha önce belleğimizde yeri olmayan yani bizim için “tanımsız” olan bir nesneye olan yaklaşımımız ise biraz daha farklıdır. Bir bebek ilk kez gördüğü bir nesne ile karşılaştığında ortaya çıkan “belirsizlik” nedeniyle onunla güdüsel olarak ilişki kurar. O nesneye ait verilerin belleğinde olmaması merak duygusunu açığa çıkarır. Bunun sonucunda nesneye dokunarak onu tanımaya çalışır. Nesneye ait bilgileri belleğine yeterince işledikten sonra, o nesne artık bebek zihninde tanımlıdır ve nesne ile yeniden karşılaşması durumunda nasıl davranması gerektiğini çözümlenmiştir. Bu örnek aslında dünyayı nasıl algılayıp yorumladığımızı açıklarken aynı zamanda belirsizliğin oluşumunda belleğin rollerinden ilkinin de açıklar. İkincisi ise doğduğumuz andan itibaren kayıta başlayan beynin; uzam, perspektif, ışık, karmaşık renk çeşitliliği gibi son derece zengin girdileri algılayıp belleğe kaydetmesi ile oluşan alışık olunan dünya algısına aykırılık sonucunda açığa çıkar. Yani bu algılanan nesnenin bellekteki verilerle uyuşmaması sonucunda açığa çıkan belirsizliktir.

Bu tez çalışmasının üçüncü ana başlığı olan “Algısal Belirsizlik ve Sanat Eseri Üzerinden Analizi” isimli başlık altında, belirsizliğin; bilim, sanat ve felsefe üçgenindeki iz düşümü, algısal belirsizliğin var oluşuna zemin hazırlayan perspektif, form-yüzey ilişkisi ve yanılsama gibi kavramlar sanatçı ve izleyici açısından ele alınarak belirsizliğin oluşumu derinlemesine incelenecektir.

3. ALGISAL BELİRSİZLİK VE SANAT ESERLERİ ÜZERİNDEN ANALİZİ

*“Hayatı mümkün kılan şey sürekli, dayanılmaz belirsizliktir, yani bir sonra ne olacağını bilememek.”*⁵⁴ Ursula K. Le Guin

Belirsizlik, bir durumu anlamak için sahip olunan bilginin yetersiz olması ya da belirsizlik durumunu çözebilecek bir bilginin olmaması olarak tanımlanmaktadır.⁵⁵ Eğer karşılaşılan durum yeterince bilgi içermiyor ise, başka deyişle yeni ise ya da karmaşaya yol açacak kadar çok bilgi içeriyorsa veya var olan bilgiler çelişkili ise bireyler belirsizlik yaşayabilmektedirler.⁵⁶ Bu tanım, belirsizliğin ortadan kalkması için bireyin bilgiye muhtaç olduğunu vurgulamaktadır.

Diğer yandan belirsizlik, ilk düşüncede olumsuz anlamıyla insan için istenmeyen psikolojik bir etkiymiş gibi algılansa da insanın var olduğu ilk andan itibaren ateşin icadından kıtaların keşfine, günümüzde ise uzayın bilinmeyen yönlerinin keşfinden kuantum fiziğinin gelişmesine kadar her bilimsel kırılma anında ortaya çıkardığı merak duygusuyla insanları var olmayı keşfetmeye yönlendirmiştir.

Sanatta ise belirsizliğin varlığı hem sanatçının üretim sürecindeki yaratıcılığını geliştiren bir unsur olarak hem de izleyicinin algılama sırasında yüzleştiği olumlu ve olumsuz etkiler ile yer almaktadır. Elbette bir eser varlığını sanatçısı ve izleyicisine

⁵⁴ Ursula K. LE GUIN, *Karanlığın Sol Eli*, 85.

⁵⁵ Rosen, N. O. KNAUPER-B.-SAMMUT, *Do Individual Differences in Intolerance of Uncertainty Affect Health Monitoring*, 413-430.

⁵⁶ S. BUDNER, *Intolerance of Ambiguity as a Personality Variable*. *Journal of Personality*, 29–50.

borçludur. Dolayısıyla belirsizlik konusunu bu iki unsur üzerinden ayrı ayrı ele almak gerekir. Sanatçı eserinde anlatmak istediği mesajı ne kadar doğrudan ve açık şekilde anlatmak isterse istesin, izleyicinin anlamlandığı ve idrak ettiği bilgi onun benliği ile sınırlıdır. Diğer yandan sanatçılar bazen belirsizliğin yarattığı gizemden ve merak duygusundan faydalanmak için sanat eserini izleyicinin net ve doğrudan algılamasını zorlaştıracak şekilde yaratırlar. İzleyicinin algısına yapılan bu kasten müdahale sanatçının planlandığı gibi algıda belirsizlik yaratır. Eğer belirsizlik eserin formunda yapılmış ise yani izleyicinin eseri görme, işitme, dokunma vb. gibi duyuşal yollardan algılamasına yönelik ise “algısal belirsizlik” kapsamında değerlendirilmelidir.

Belirsizlik kavramı, bu tez kapsamında rastlantısal belirsizlik ve algısal belirsizlik olmak üzere iki farklı açıdan ele alınmıştır (Tablo 3.1). Geleceğe referans vererek sonucu bilinmeyen; şans, rastlantı, olasılık ve doğaçlama gibi kavramlar, rastlantısal belirsizlik konusuna dahildir. Diğer bakış açısı olan algısal belirsizlik ise nesnelerin algılanması sırasında ortaya çıkan belirsizlik durumunu ifade etmektedir. Algısal belirsizlik nesnenin perspektif görüntüsündeki bozulmadan kaynaklanabileceği gibi nesnenin formunun doğru şekilde algılanmasına engel olan bulanıklık veya hareket gibi unsurları da içermektedir.

Tablo 3.1: Belirsizlik Kavramının Sanattaki Temsiliyeti

RASTLANTISAL BELİRSİZLİK	ALGISAL BELİRSİZLİK
- Şans	- Perspektif Belirsizliği
- Olasılık	- Form/Yüzey Belirsizliği
- Doğaçlama	- Kinetik (Hareket) Belirsizliği

Bu konu başlığının devamında öncelikle “belirsizlik” kavramının insan ve bilim ile olan ilişkisi açıklanmıştır. Daha sonra Tablo 3.1’den hareketle rastlantısal belirsizlik konusunda bilgi verilmiştir. Rastlantısal belirsizliğin temelinde yatan şans ve olasılık gibi kavramlar indeterminizm felsefesiyle bağlantılı olarak açıklanmıştır. Daha sonra tezin ilerleyen aşamalarında ise sanatta algısal belirsizliği oluşturan perspektif belirsizliği, form-yüzey ilişkisinin yarattığı belirsizlik ve kinetik belirsizlik konuları alt başlıklar halinde seramik malzeme özelinde ele alınmıştır.

Belirsizliğin insan ve bilim ile olan ilişkisi çok eski tarihlere dayanır. İnsan, çevresiyle etkileşime geçtiği ilk andan itibaren doğanın belirsizliklerini çözümlemeye çalışmıştır. Yaşamı, yok oluşu, yer yüzünü ve doğa olaylarının gizemini çözme uğraşı bugünkü bilimin ilk adımlarını oluşturmuştur. Bilim yapmanın ilk ve en önemli koşulu olan merak duygusunun varlığı, insanın doğadaki belirsizlikler ile mücadelesinin bir ürünüdür. İnsanın düşüncesi kesinliği elde etmeye, yani dünyaya, birtakım nicelikler ve sayılarla ifade edilmiş ölçüm sistemleri dayatmaya ve dünyanın bütünü, “boyutlar” dediği ölçümler ağı içine sokmaya büyük çaba harcamıştır.⁵⁷ Bunu yaparken de o anda kendisi için en bilindik şey olan kendi bedenini ve uzuvlarını birer araç olarak kullanmıştır.

Ölçme, kökeninde, sayı ve sayma fikrinden, yani basit aritmetik kitaplarının bize öğrettiği gibi, iki dizi arasında karşılaştırma yapma düşüncesinden kaynaklanmaktadır. 1,2,3,4,5... şeklindeki sayılar dizisinin kökeninde, saymak için parmakların kullanma eylemi vardır. 5’ten sonraki sayıların nasıl maddileştirileceği ise ikinci elin parmaklarının kullanılmasıyla çözülmüştür. 10’dan sonrasının

⁵⁷ Abraham MOLES, **Belirsizin Bilimleri**, 23.

maddileştirilmesi ise ayakların kullanılmasıyla son bulmuştur. Aztekler 20'ye kadar saymaya çok erken başlamışlar ve ardından hem kendi bedenlerinde mevcut ögelerden hem de saymaları gerekli dış dünyanın ögelerinden oluşan diziler arasında karşılıklar bularak, işi daha da ileri sayılara kadar götürmüşlerdir. Bu noktaya ulaşıldığında, insan zihni rakamı yaratmıştır. Bunlara paralel fakat bunlardan bağımsız olarak ölçü de tıpkı sayma eyleminin kökeni gibi insan vücut uzuvlarından türetilmiştir. Uzunluk için adım, dirsek (cubit), ayak (foot) ve hatta parmak (inç) vardır. Hacim de ise avuç ve kucak vardır. Ölçmek demek ki tüm insanlarda bulunan ortak bir ölçü ile dış dünyaya ait bir şeyi kıyaslamaktır. En bilindik form olan beden aracılığıyla dış dünyanın niceliğini, “çokluk”, “azlık” ya da “büyüklük”, “küçüklük” gibi göreceli ve soyut olan kavramların belirsizliğini ortadan kaldırıp somutlaştırma çabasının sonucunda ortaya çıkmıştır. Ölçmenin tarihi bize insanlardaki belirsizliği ortadan kaldıracak düzeydeki hassasiyet tutkusunun kesinliğe ulaşma çabasından kaynaklandığını göstermektedir.⁵⁸

Boyut kavramının kökleri matematiktedir ve bir nesnenin yüksekliğini, genişliğini ve derinliğini hesaba katmak için kullanılır. Türk Dil Kurumu'nun güncel Türkçe sözlüğüne göre boyut; “bir cismin herhangi bir yöndeki uzantısı. Doğruların, yüzeylerin veya cisimlerin ölçülmesinde ele alınan üç doğrultudan uzunluk, genişlik ve derinlikten her biri”⁵⁹ olarak tanımlanır. Matematik ve fizik alanlarında ise boyutun tanımı “nesne üzerinde bir nokta belirtmek için gereken koordinat sayısıdır.”⁶⁰ Bu tanımlar fiziksel bir nesne üzerinden anlatılmış olsa da boyut kavramı aynı zamanda uzay boşluğundaki bir noktanın koordinatlarının sayısı için de geçerlidir.

⁵⁸ A.g.k. 25.

⁵⁹ <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 20.09.2022

⁶⁰ <https://mathworld.wolfram.com/Dimension.html> Erişim Tarihi: 20.09.2022

Diğer yandan boyut, herhangi bir geometrik nesnenin kavramsal veya görsel karmaşıklığının kesin ve okunabilir bir göstergesi olması sebebiyle matematikte ve fizikte oldukça önemlidir. Bu yönü ile görsel karmaşayı gidererek belirsizliği ortadan kaldırabilir.

Sanattaki fiziksel boyutlar, matematiksel karşılıklarına çok benzer. Her nesne yükseklik, uzunluk, genişlik ve zaman kavramı ile temsil edilebilir ve algılanabilir. Boyutların ölçülebilir ve gözlemlenebilir bir veri olarak kullanılması, sanat eserlerinin insan tarafından algılanmasına ve yorumlanmasına olanak sağlar. Boyut algısı, sanat eseri bağlamında düşünüldüğünde karmaşık görünebilse de aslında oldukça basittir. Yükseklik, uzunluk ve genişlik insan zihninin kavrayabileceği üç görünür boyuttur. Bu fiziksel boyutlara soyut bir kavram olarak zamanın da eklenmesiyle sanatçılar, sanat formunu iki, üç veya dört boyutlu olarak üretebilir. Sanat eserlerini birbirlerinden ayırıştırıp biricik yapan şeylerden biri de formların farklı boyutsal ve uzamsal etkilere sahip olmasıdır. Bu ise boyutsal farklılıkların sanatta cezbedici bir öge olarak nasıl kullanıldığını açıklamaktadır. “Aristo güzeli tanımlarken oranları ve matematiksel verilerin kullanımıyla ilgili ölçülebilir olanı vurgulamaktaydı. İdeal olan güzellik, ölçülebilen bir nicelikle ilişkiye dayanmaktaydı.”⁶¹ Aristo’nun bu ifadesi boyut kavramının sanat ile ilişkisinin iç içe olduğunu göstermektedir.

Antik Yunan felsefesinde güzellik ile nicelik arasındaki ilişki arkhe arayışlarına dayanmaktadır. Sokrates’ten önceki düşünürlerin başlıca ilgi alanı, her şeyin kendisinden meydana geldiği en temel yapıtaşı olan arkhenin ne olduğunu araştırmak olmuştur. “Doğa nedir?” sorusunun ve dünyanın nasıl meydana geldiğinin

⁶¹ Abdül TEKİN, Yusuf ÇETİN. *Sanat Eserinin Varlığında Zamansal Etkiler*, 2.

temel töz ya da arkhe aracılığıyla cevaplanması gerektiğini düşünmüşlerdir.⁶² Thales, evrendeki varlıkların kendisinden doğduğu ilk maddenin “su” olduğunu ifade etmiştir.⁶³ Diğer yandan “bir doğa filozofu olan Anaximandros ise dünyanın, su yastığı gibi bir benzetmeden daha derin ve güçlü bir açıklama gerektirdiğini düşünmüştür. Thales’in su olarak belirlediği arkhe, Anaximandros için dünyanın temel maddesi olamayacak kadar sınırlı ve belirlidir. Ona göre ilk madde sınırsız ve belirsiz olmalıdır.”⁶⁴ Bunu “aperion” (sınırsız) olarak tanımlamıştır. Aperion, soyuttur ve tüm varlıkların kaynağıdır. Başlangıcı ve sonu yoktur bu yönüyle tanrısaldir. Aynı zamanda Anaximandros, ulaşılması imkânsız bu tanrısal gücü belirsizlik ile ilişkilendirmiştir.

Arkhe’yi matematik ile açıklayan Pythagoras (Pisagor)’a göre ise “her şey sayıdır”. Nesnelerin ve fikirlerin sayılar tarafından yönetildiğini savunur. Gerçekliğin doğasının matematiksel olduğunu, nesnelerin geometrisinin bazı saklı sayısal ilişkiler içerdiğini öne sürmüştür. Başka bir deyişle, fiziksel gerçeklikte nesnelerin formlarını sayıların belirlediğini söyler. Dolayısıyla arkhe sayılardır. Pythagorasçı matematik, evrenin geometrik vizyonu üzerine kuruludur. Ögelerin matematiksel olarak düzenlenmesinden meydana gelir. Böylece Platon’un formlar teorisine de ilham vermiştir.⁶⁵

⁶² Zeynep Z. ESENYEL, **Presokratik Filozoflarda Arkhe Sorununun Kozmolojik ve Ontolojik Bağlamda İncelenmesi** 1.

⁶³ Ahmet CEVİZCİ, **Felsefe Sözlüğü**, 595.

⁶⁴ Zeynep Z. ESENYEL, **Presokratik Filozoflarda Arkhe Sorununun Kozmolojik ve Ontolojik Bağlamda İncelenmesi**, 6.

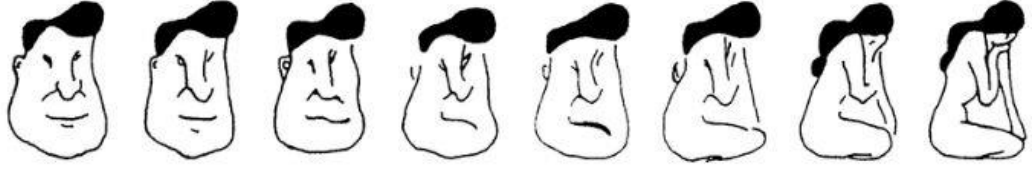
⁶⁵ A.g.m, 9.

Platon ve Pythagoras, tanımsız, şekilsiz ve dağınık maddeler dünyasının ancak bir forma girerek, yani birtakım sınırlar edinerek, bir düşünce, bir idea arz edebileceklerini ve hakikatlerini ifade edebileceklerini öne sürerler. Pythagoras'ın dilinde “form” sınır demektir ve formların dili geometri ile sayılardır. Logos başta sayıları ifade eder, oran anlamına da gelir. Gerçeklik sayısal ilişkilerle ifade edilebildiği sürece akılla kavranabilir; mantıklı ve aklidir. Kaotik olana, sınırsız olana sınır koyarak ona bir form veren de onu doğru, iyi ve güzel kılan da sayılardır. Perspektif de nihayetinde, nesneleri (dünyayı) geometrik bir düzen içine sokan, onlara form veren, dolayısıyla da onlara bir anlam kazandıran görme rejimidir. Perspektif de idealar gibi, kaotik maddeler dünyasına geometri aracılığıyla, sayılar aracılığıyla form vererek onu idealleştirir; aklın, zihnin, ruhun tarafına havale eder. Kısacası bir görme rejimi olduğu kadar bir gerçeklik rejimidir.⁶⁶ Nesneleri anlamlı kılan perspektif, sanatçılar tarafından gerektiğinde nesnelerin anlamını bozarak, algısal belirsizlik yaratmak için de kullanılmaktadır. Perspektifin algısal belirsizlik ile ilişkisi “3.1. Perspektif Belirsizliği” adlı alt başlıkta detaylıca ele alınmıştır.

Belirsizliğin felsefe ve bilim ilişkisi içinde ortaya çıkışı bu şekildedir. İnsan psikolojisi açısından baktığımızda çoğunlukla olumsuz duygularla ilişkilendirilen; çelişki, kararsızlık, muğlaklık gibi durumlar insan beyni tarafından belirsizlik olarak algılanmaktadır. Psikoloji alanında yapılan çalışmalarda bazı görsellerin izleyicide belirsizlik yarattığını ortaya koymaktadır. Belirsiz görseller, psikolojideki iki durumlu sistemlere örnektir. Fisher Histerezis Etkisini gösteren Şekil 3.1’de sağ ve sol baştaki figürler erkek portresi ve kadın figürünü gösteren anlaşılır çizimlerdir. Dizilimin ortasına doğru ilerledikçe belirsizlik giderek artmaktadır. Dördüncü resimde olduğu

⁶⁶<https://www.e-skop.com/skopbulten/bakis-acisi-perspektif-ve-oznenin-olusumu-ulus-baker-okumalari/4348> Erişim Tarihi: 10.04.2022

gibi belirsiz bir figür algıladığımızda, beynin her iki figürü de aynı anda tanıması imkânsız olduğundan, algı erkek yüzü veya diz çökmüş kadın figürü şeklinde iki yorum arasında geçiş yapmaktadır.



Şekil 3.1: Fisher Histerezis Etkisi

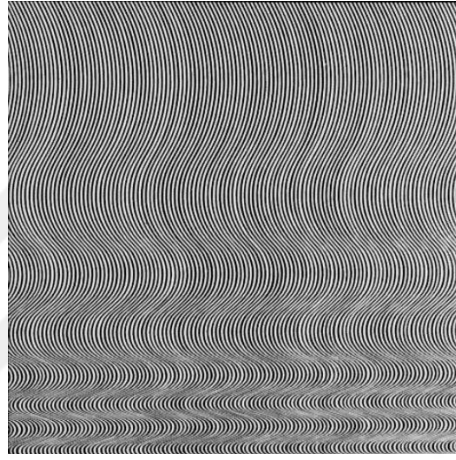
Belirsizlik yaratan bir görsel ile karşılaşan beyin onu anlamlı kılmak adına çeşitli yollar deneyerek görseli çözümlemeye çalışır. Kararsızlığın baskın olduğu durumlarda bilindik olan bir görsel ile eşleştirme yaparak anlamlı bir sonuca ulaşmaya çalışır. David Eagleman beynin belirsiz görselleri çözümleme çabasını şu şekilde açıklamıştır:

“Beyin bir tür refleksle, belirsizlik taşıyan bir şeyle ilgili seçim yapar. Sonra yeniden yapar seçimi. Bu şekilde defalarca ileri geri gidip gelebilir. Ama sonuçta yaptığı iş, belirsizliği seçeneklere parçalamaktır.”⁶⁷

Eagleman’ın söylediği gibi beyin belirsizlikle karşılaştığı anda kendisi için güvenli liman olan belleğindeki en bilindik ve en basit bilgi seçenekleriyle algıyı netleştirmeye çalışır. Algısal netlik, gerçek ve doğru bir bilgi ile sağlanabileceği gibi zaman zaman algıda yanılsama yaratan gerçek dışı bilgi verileriyle de sağlanabilir.

⁶⁷ David EAGLEMAN, **Beyin**, 121.

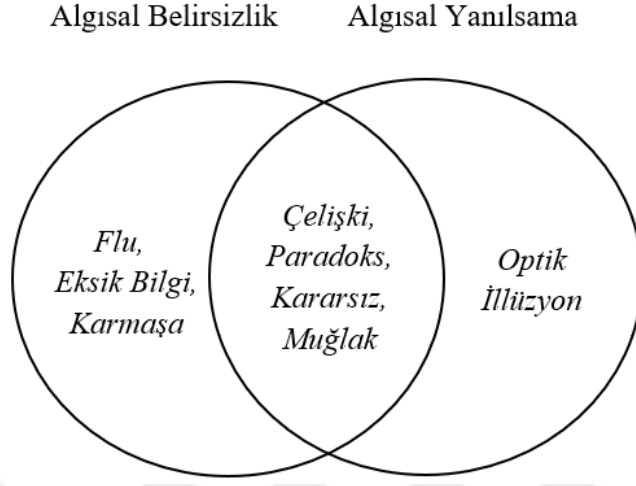
Örneğin, iki boyutlu düzlemde üç boyutlu etkiler yaratmak için üretilen optik illüzyon görselleri, algılama sırasında beyin için herhangi bir kararsızlık, karmaşa ve çelişki yaratmadan doğrudan net bir şekilde yanılsamanın gerçekleşmesine olanak sağlamaktadır. Yani bu tür görseller halihazırda beynin doğrudan yanılsaması için üretilmiştir (Bkz. Resim 3.1).



Resim 3.1: Bridget Riley, Fall (Düşüş), 1963

Beynin doğrudan yanılsamasına dayalı bir sanat akımı olarak ortaya çıkan Op Art temsilcisi İngiliz sanatçı Bridget Riley'in Fall (Düşüş) isimli eserinde de görüldüğü gibi, iki boyutlu yüzeyde yer alan çizgilerin ritimsel ve tekrara dayalı kullanımı optik yanılsama yaratmaktadır. Esere bakan izleyici herhangi bir belirsizlik yaşamadan doğrudan sanatçının yapmak istediği yanıltıcı üç boyutlu etkiyi algılayabilir. Bu da beynin herhangi bir karmaşaya maruz kalmadan algılamanın net bir şekilde gerçekleştiğini göstermektedir.

Algısal yanılsama, optik illüzyonlar bağlamında her ne kadar algısal netliğe dayansa da algısal belirsizlik ile olan ilişkisindeki kesişim alanına giren çelişki, paradoks, kararsızlık, muğlaklık ve bulanıklık gibi bazı psikolojik etkilerin de var olduğunu söylemek gerekmektedir. Bu anlatımın daha iyi anlaşılabilmesi için Şekil 3.2 incelenmelidir.



Şekil 3.2: Algısal Belirsizlik-Algısal Yanılsama İlişkisi

Şekil 3.2’de görüldüğü üzere, algısal belirsizlik temelinde bilgi eksikliği ve bilginin okunamaması sonucunda gelişir. Algısal yanılsama ise Op Art örneğinde olduğu gibi kasten yaratılmış yanıltıcı bilginin net bir şekilde okunması sonucunda veya kesişim kümesinde yer alan belirsizlik de yaratan etkilerin sonucunda ortaya çıkabilmektedir. Bu kesişim kümesi bize bir görüntünün hem belirsizlik hem de yanılsama etkilerini yaratabileceğini göstermektedir.

Türk Dil Kurumu’nun güncel Türkçe sözlüğüne göre yanılsama: “1.Yanlışı algılama, 2. duyu yanılması, var olan nesne veya canlıyı yanlış, ayrımlı veya değişik olarak algılama, galatıhis, illüzyon”⁶⁸ olarak tanımlanmıştır. 1960’lı yıllarda iki boyutlu düzlem üzerinde algıyı kasten bozarak üç boyutlu etkiler yaratma çabası Op Art sanat akımını ortaya çıkarmıştır. Op Art temsilcileri çoğunlukla iki boyutlu

⁶⁸ <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 12.12.2022

yüzeylerde, geometrik biçimleri renk teorileri, algı fizyolojisi ve psikolojisinden yararlanarak üç boyutlu yanılsamalar yaratmışlardır. Bununla birlikte algısal yanılsama ve algısal belirsizlik etkilerini barındıran bazı görseller de psikolojide yer edinmiştir. Bu görsellerden birisi olan “Rubin Vazosu” aynı zamanda kararsız yapısıyla gestalt psikolojisindeki “şekil-zemin ilişkisi” ilkesinin örneğidir (Bkz. Şekil 3.3). Danimarkalı psikolog Edgar Rubin tarafından 1915 yılında geliştirilen Rubin vazosu yanılsaması, belirsiz ve kararsız iki boyutlu yanılsamadır. İzleyici bu yanılsamaya baktığında iki farklı şekil arasında seçim yapma ihtiyacı hisseder. Bunlardan birisi vazo şekli diğeri ise iki portre silüetidir. Şekil ve zemin arasındaki kararsızlık izleyicinin şekillerden yalnızca birini görebilmesine izin verir. Bu sebeple iki şekil aynı anda algılanamamaktadır.

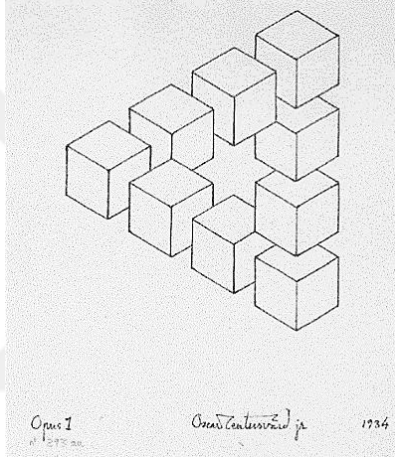
Görsel uyarı, her iki şeklin bir arada görüntülenmesiyle oluşmaktadır. İki alan birbirine komşu olduğunda biri diğerine göre daha ön planda görünüyorsa, ortak sınırın etkisiyle bu alanın şekli belirginleşir ve diğer alandan daha güçlü bir şekilde ayırt edilir.



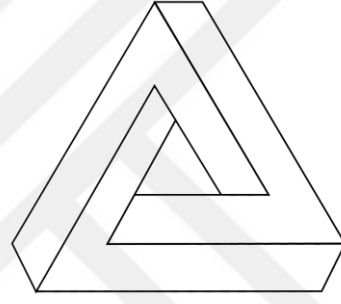
Şekil 3.3: Rubin Vazosu, 1915

Resim 3.2: Greg Payce, The Customs and the Spirit of the Nations, Halcyon (Milletlerin Gelenekleri ve Ruhu, Halcyon), 2013

Öte yandan, sanat, matematik ve psikolojinin ilgi alanında olan imkânsız figürler de yanılsamanın önemli konularındandır. İmkânsız figürlerden söz edildiğinde, pek çok kişinin aklına ilk olarak ünlü “Penrose Üçgeni” ya da diğer adıyla imkânsız üçgen gelir (Şekil 3.4). Bu üçgen bilinenin aksine bir bilimsel makalede yayınlanmadan 24 yıl önce ilk kez İsveçli sanatçı Oscar Reutersvärd tarafından resmedilmiştir. (Resim 3.3).⁶⁹



Resim 3.3: Oscar Reutersvärd, Opus 1, 1934



Şekil 3.4: Penrose Üçgeni, 1958

Penrose üçgeninin ortaya çıkması ise M.C. Escher’in eserlerine dayanmaktadır. M.C. Escher’in eserlerinde mekân ve nesneler arasında kurduğu imkânsız ilişkiler döneminin matematikçilerini ve psikologlarını oldukça etkilemiştir. 1954 yılında Amsterdam’daki International Congress of Mathematicians (Uluslararası

⁶⁹ Bruno D’AMORE, **Oscar Reutersvärd**, 379.

Matematikçiler Kongresi)’nde Escher’in eserleriyle tanışan Roger Penrose, kendisi için en önemli adımlardan olan “imkânsız nesneler” üretmeye karar vermiştir. Roger Penrose, ilk olarak “imkânsız üçgen”i, daha sonra da babası Lionel Penrose ile “imkânsız merdiven” de dahil olmak üzere çeşitli varyantlar üreterek 1958 yılında “British Journal of Psychology (İngiliz Psikoloji Dergisi)”nde yayınlamışlardır.⁷⁰

Reutersvård’ın ve Penrose’un birbirlerinden bağımsız olarak geliştirdikleri imkânsız üçgen çizimleri, aslında perspektif yanılsamasına dayanmaktadır. İki çizimde de bir nesne veya bir dizi nesne, aynı anda farklı yönlerden birkaç perspektifte görülmektedir. Algılama sırasında göz çizimde gezdikçe perspektif de sürekli değişmektedir. Böylece gerçekte asla var olamayacak yanıltıcı nesneler ortaya çıkmaktadır. İzleyici için bir oyuna dönüşen figürler çoğu kişi tarafından eğlenceli bulunmaktadır. İmkânsız figürler Oscar Reutersvård tarafından icat edilmiş olsa da tercih ettiği soyut geometrik stil nedeniyle yaygın olarak tanınamamıştır. Maurits Cornelius Escher ise imkânsız figürlerini tanıdık sahnelere entegre ederek bu stil ile özdeşleşmiştir.

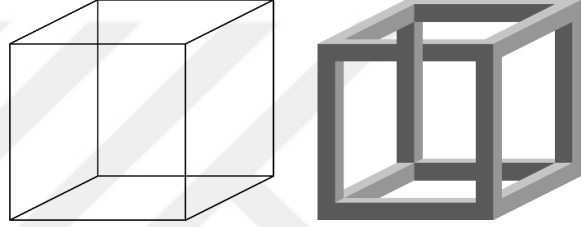
M.C Escher tarafından icat edilen “İmkânsız Küp” veya “İrrasyonel Küp”, gerçek bir küpe göre tutarsız bir şekilde çizilmiş özellikleriyle, yüzeysel olarak üç boyutlu bir küpün perspektif çizimine benzeyen iki boyutlu bir figürdür (Şekil 3.5). İmkânsız küp, kenarları temsil eden çizgilerin görünüşte katı bir forma dönüşmesiyle oluşur. İsviçreli Louis Albert Necker tarafından geliştirilen Necker küpünde olduğu gibi algıyı hangi yüzeyin önde olduğuna dair ikilemde bıraktığı için iki farklı yönelime

⁷⁰ Bruno ERNST, **The Eye Beguiled: Optical Illusions**, 71-72.

zorlayarak belirsizlik yaratmaktadır. Escher, 1958 yılında yaptığı “Balvedere” isimli eserini imkânsız küpten esinlenerek üretmiştir (Resim 3.4).⁷¹



Resim 3.4: M.C Escher, Belvedere, Litografi, 1958

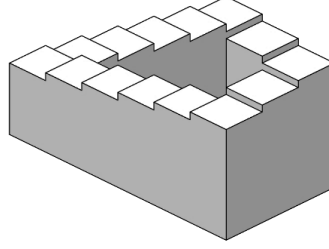


Şekil 3.5: Necker Küpü ve İmkânsız Küp

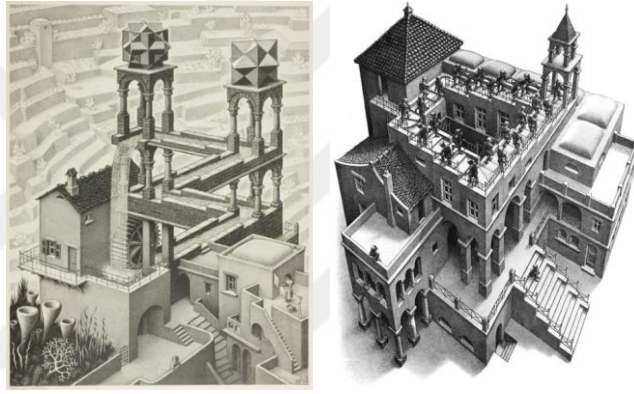
Daha önce bahsedildiği üzere, Roger ve Loinel Penrose, M.C Escher’in eserlerinden etkilenerek imkânsız nesneler üretmeye karar vermiş ve çizimlerini bilimsel makale olarak yayınlamışlardır. Makalenin bir kopyasını okuyan Escher, bu kez de Penrose’lardan ilham alarak, Waterfall (Şelale) ve Ascending and Descending (Yükseliş ve İniş) isimli eserlerini yaratmıştır (Resim 3.5 ve Resim 3.6). Bu eserlerin ortaya çıkmasına ilham olan çizim ise “Penrose İmkânsız Merdiveni”dir (Şekil 3.6).⁷²

⁷¹ https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Impossible_cube Erişim Tarihi: 17.05.2023

⁷² Doris SCHATTSCHEIDER, **The Mathematical Side of M. C. Escher**, 711.



Şekil 3.6: Penrose İmkânsız Merdiveni, 1958



Resim 3.5: M.C. Escher, Waterfall (Şelale), Litografi, 1961

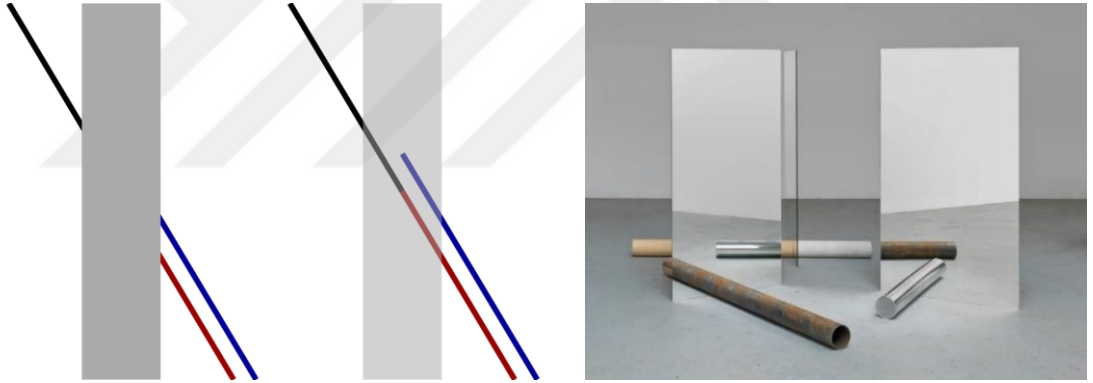
Resim 3.6: M.C. Escher, Ascending and Descending (Yükseliş ve İniş), Litografi, 1960

Carl von Clausewitz’in söylediği gibi, “Zihnimiz her zaman netlik ve kesinlik için can atsa da doğamız çoğu zaman belirsizliği büyüleyici bulur.”⁷³ Bu düşüncenin altında yatan gerçeklik, belirsizliğin sebep olduğu merak duygusunun ve ikilemin ortaya çıkardığı çok seçenekliliğin insan için cezbedici olduğudur. Sanat tarihine

⁷³ Carl von CLAUSEWITZ, **What is War?**, 27.

baktığımızda M. C. Escher’in algılamaya dayalı belirsizlik yaratan eserleriyle bu stilin öncülerinden birisi olduğu görülmektedir.

İmkânsız figürlerin yarattığı ilgi çekici yanılsama örneklerinin ardından, görsel algının kesintiye uğraması sonucunda beynimizin şaşırtıcı şekilde ortaya çıkardığı “Poggendorff Yanılsaması”na da değinmek gerekmektedir. Alman fizikçi Johann Christian Poggendorff tarafından keşfedilen bu yanılsama, aslında birbirinin uzantısı olan siyah ve kırmızı çizgilerin, gri bir dikdörtgen tarafından kesintiye uğratılarak birleşim alanlarının maskelenmesi sonucunda, yanıltıcı şekilde siyah çizginin sanki mavi çizginin devamı gibi görünüyor olmasına dayanmaktadır (Şekil 3.7).⁷⁴



Şekil 3.7: Poggendorff Yanılsaması

Resim 3.7: Alicja Kwade, Light Transfer of Nature (Doğanın Işık Aktarımı), 2015

⁷⁴ Suzanne GREIST-BOUSQUET-Harvey R. SCHIFFMAN, **The Poggendorff Illusion: An Illusion of Linear Extent?**, 155.

Poggendorff yanılısamasındaki çizgisel kırılmaya benzer bir etkinin, Alicja Kwade'in "Light Transfer of Nature (Doğanın Işık Aktarımı)" adlı eserinde farklı bir açıdan ele alındığı görülmektedir (Bkz Resim 3.7). Farklı materyallerden olmasına rağmen birbirine çok benzer formlardaki nesnelerin arasına yerleştirdiği dikey aynalar ile sanal boyut yaratan Polonyalı sanatçı Alicja Kwade, nesnelerin aynanın üzerine düşen yansımaları vasıtasıyla sanki farklı bir materyale dönüşerek devam ediyormuş gibi görünmesini sağlamaktadır. Bu ifade biçimi, izleyicinin eseri görünür kılmak için hareket halinde olmasını gerektirmektedir. Algılamayı bir deneyime dönüştüren bu performatif yöntem, yansıma ve nesne arasındaki ilişkiyi düzgün bir şekilde görmek için eser etrafında gezinmeye yönlendirmektedir. Kwade, yarattığı sanal mekân ile nesnelerin var olduğu gerçek uzamsal alanı kesiştirerek iç içe sokar. Böylece aldatıcı mekânsal yanılısamarlar elde ederek, mekân ve nesneler üzerinden algısal belirsizlik yaratır. Kullandığı bu dil, kendisinin söylediği: "Gerçek diye bir şey yoktur. Sadece bakış açıları ve uzlaşmalar vardır."⁷⁵ ifadesiyle birebir örtüşmektedir.

Diğer yandan nesnelerdeki bilgi eksikliği ya da algılamayı engelleyen örtülü bilgi olarak tanımlanabilecek "flu" olma hali de belirsizlik yaratmaktadır. Bu tip flu görseller, izleyicinin görme duyusunu bulanık bir görüntü ile manipüle etmektedir. Bu etkiye maruz kalan beyin, belirsizlik ile mücadele ederek görüntüyü geçmiş deneyimlere dayandırarak birtakım varsayımlarla tanımlamaya çalışır. Görüntüdeki bulanıklık azaldıkça görsel bilgi netleşir, belirsizlik git gide azalır ve algı kesinleşir (Resim 3.8).

⁷⁵ <https://www.koeniggalerie.com/blogs/online-magazine/alicia-kwade-jose-davila-intersecting-practices> Erişim Tarihi: 19.05.2023



Resim 3.8: Robert Dawson, Willow Pattern with Uncertainty (Belirsizlik ile Söğüt Deseni), Kemik Porselen Üzeri Serigrafi Baskı, 2003

İngiliz sanatçı Robert Dawson’ın Aesthetic Sabotage (Estetik Sabotaj) ismini verdiği serisi, anlatım biçimi olarak belirsizliğin vurgulandığı çağdaş sanat seramiği örneklerindendir. Dawson, Resim 3.8’deki “Willow Pattern with Uncertainty (Belirsizlik ile Söğüt Deseni)” isimli eserinde, tabağın üzerindeki geleneksel mavi söğüt motifini kısmen bulanıklaştırıp izleyicilerin görme yetisini kasten sabote ederek belirsizlik yaratmıştır. Dawson aslında işlevsel olan tabakları benzersiz bir şekilde git gide tuhaf bir forma doğru sürükler. Çalışmalarının üzerinde geleneksel mavi beyaz İngiliz porselenlerinde rastlanan söğüt motifi baskısı yer alır. İzleyici gözünü tabak üzerinde hareket ettirdikçe desen bulanıklığa, belirsizliğe ve tanımsızlığa doğru ilerler. Sonunda izleyici bilindik motiflerin alışılmış estetiğinden mahrum kalarak Dawson’ın tabiri ile estetik sabotaja uğrar. Dawson’ın bu eseri formdan çok malzemenin ve dekor üretim tekniğinin ortaya çıkardığı belirsizliği vurgular. Tabak üzerindeki belirsizlik yaratan bulanık desenler, bilgisayar ortamında Dawson tarafından tasarlanıp, serigrafi baskı yöntemiyle tabak üzerine aktarılmıştır. Bu uygulama, seramiğe özgü dekor yöntemlerinden serigrafi baskının algısal belirsizlik yaratımında kullanılabileceğini göstermektedir.

Bu bahsedildiği gibi, rastlantısal belirsizlik; şans, rastlantı ve olasılık kavramlarıyla ilişkilidir. Bu kavramların önem kazandığı felsefi görüş olan

indeterminizmin daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle anlamsal olarak zıddı olan determinizm kavramının ele alınması gerekmektedir. Antik Yunan'da başlayan insanın evrenin belirsizlikleriyle mücadele etme çabası ve arkhe arayışları modern bilimin temelinde yatan determinizm felsefesini oluşturmuştur. Determinizm (belirlenimcilik), tüm olayların tamamen önceden var olan nedenlerle gerçekleştiğini savunan felsefi bir görüştür. Evrende olup biten her şeyin bir nedensellik bağlantısı içinde gerçekleştiğini, fiziksel evrendeki ve dolayısıyla da insanın tarihindeki tüm olgu ve olayların mutlak olarak nedenlerine bağlı olduğunu ve nedenleri tarafından koşullandığını savunur. Evrendeki her sonucun, her olayın gerçekte bir nedeni ya da nedenleri olduğunu öne sürerek, doğanın nedensel yasalara tabi olduğunu ve evrende hiçbir şeyin nedensiz olmadığı düşüncesini savunur.⁷⁶

Hiçten hiçbir şeyin çıkmayacağı ya da hiçbir şeyin mutlak olarak yok olup gitmeyeceği ilkesi ve hiçbir şeyin koşulsuz bir biçimde ve düzensiz olarak ortaya çıkamayacağı ilkesinden meydana gelen bir görüş olarak determinizm, her şeyin kendisinin dışındaki başka bir şey tarafından yasalara göre belirlendiğini iddia eder.⁷⁷ Determinizm, her olay veya eylemin önceden veya geriye dönük olarak tahmin edilebilir olduğunu söyler. “Bu düşüncenin temeli Antik Yunan’a kadar gitse de Rönesans dönemiyle birlikte bilimlerin gelişmesiyle daha belirgin ve etkin hale geldiği söylenebilir. Bu dönemde özellikle matematik, geometri, astronomi ve fizik üzerine yapılan çalışmalarda evrende determinist bir anlayışın var olduğu ortaya konmaya çalışılmıştır.”⁷⁸ Böylece determinizm, 1500’lü yıllarda, fiziksel dünyadaki tüm hareket

⁷⁶ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, 223.

⁷⁷ Süleyman TAŞKIN, *Spinoza’nın Determinizm Anlayışı ve Tanrı/Töz Düşüncesine Yansıması*, 372.

⁷⁸ A.g.m 370.

ve yapının tamamen neden-sonuç kuralları tarafından yönetildiği fikrinin yerleşmesi ile modern bilime dahil olmuştur. Deterministik bilim modeline göre evren, önceden belirlenmiş yasalardan en ufak bir rastlantısallık veya sapma olmaksızın, mükemmel bir makinenin işleyişi gibi çalışır. Bu düşüncenin önemli temsilcilerinden biri olan Isaac Newton'un deterministik bilim modeli ortaya atılışından yaklaşık 300 yıl sonra 1927'de Alman fizikçi Werner Heisenberg tarafından tanıtılan “Belirsizlik ilkesi” ile yerini indeterminizme bırakmıştır.

Werner Heisenberg'in öne sürdüğü belirsizlik ilkesi, bilim ve felsefenin ortak paydasından bakışla, evrenin belirsiz doğasını anlatan önemli dönüm noktalarından biridir. Belirsizlik ilkesinin temelinde yatan indeterminizm anlayışı, evrendeki her şeyin belirlenmiş olmadığını, dünyada rastlantının ve belirsizliğin bulunduğunu savunan görüştür. Bazı olayların nedensiz olarak ortaya çıktığını öne sürerek, olayların genel yasa ya da ilkelerle açıklanamayacağını, bununla birlikte evrendeki rastlantı ve belirsizlik gibi ögelerden dolayı öngörülemediğini savunur.⁷⁹ Bu bağlamda indeterminizm şans ve olasılık ile ilgilidir. Bilimde, özellikle kuantum teorisinde, indeterminizm, hiçbir olayın kesin olmadığı ve her şeyin rastlantısal olduğu inancıdır.

Evrenin belirsiz doğasının şans ve rastlantı ile yakından ilişkili olmasına rağmen şans kavramının determinist düşüncenin hâkim olduğu dönemde neden geri planda kaldığı sorunsalını Fransız yazar Denis Lejeune şu şekilde açıklamıştır:

“Şans ve Determinizm arasındaki bağlantıyla ilgili sorun şudur, tarihsel olarak, ortak görüş her zaman ikincisini kayırmıştır. Sonuç olarak şans, başından beri var olan bir olgu olarak kabul

⁷⁹ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, 110.

edilmesine rağmen, derinlemesine incelemelere, hatta üzerinde çokça düşünülmesine yol açacak kadar dikkat çekmeyi başaramamıştır. Yakın zamana kadar son derece başarılı ortağının gölgesinde yaşamıştır. Başka bir deyişle, şans, determinizmin adil bir vasiyetinden başka bir şey olarak işe kabul edilmedi ve bu nedenle hiçbir zaman uygun, bağımsız ve bütünlüklü bir felsefi kavram statüsü kazanmadı.”⁸⁰

Lejeune’in açıklaması, indeterminizmin ortaya çıkmasından sonra şans ve rastlantı kavramlarının başlı başına önemlerinin kabul edildiğini vurgular. İndeterminizmin gündeme getirdiği kavramlar insanın hayata bakış açısını ve yaşantısını her alanda etkilemiştir. Heisenberg ile başlayan doğa bilimlerindeki belirsizlik ilkesi ve diğer gelişmeler, kısa zamanda dönemin sanat pratiğine de sıçramıştır.

Sanatta yaratıcı bir güç olarak belirsizliğin yaklaşık 500 yıl öncesine dayanan köklü bir geçmişi olsa da asıl etkisini 19. yüzyılda göstermiştir. Belirsizlik kavramı sanatta birkaç farklı şekilde temsil edilmiştir. Bunu temelde iki ayrı başlık altında açıklamak mümkündür. Bunlar, algılamada ortaya çıkan belirsizlik ve üretim sürecindeki rastlantısallık ile şansın yarattığı belirsizliktir. Belirsizlik bu yönleriyle sanatın üretim sürecinde aktif bir işbirlikçi olarak kabul edilmiştir.⁸¹

Rastlantısal belirsizlik, kesinlik eksikliği ve gelecekte sonucu beklenen bir olayın birden fazla olası sonucunun varlığı sebebiyle tam olarak bilmenin imkânsız

⁸⁰ Denis LEJEUNE, *The Radical Use of Chance in 20th Century Art*. 27.

⁸¹ Sasha GRISHIN, *Uncertainty as a Creative Force in Visual Art*, *Uncertainty and Risk Multidisciplinary Perspectives*, 115.

olması durumudur. Bu noktada şans ve olasılık ile kesişmektedir. İngiliz sanatçı ve yazar John Danvers, şans ve rastlantıya dayanan belirsizlik için şöyle demiştir;

“Belirsizlik, hayatın ve sanatın birçok yönünün özelliğidir. Bir kişinin nasıl yaşayacağına, ona sunulan fırsatların hangilerini gerçekleştireceğini belirleyemeyiz. Bunların kendi hayatımızla olan ilişkisini de belirleyemeyiz. Hava durumu, doğa olayları, hastalıklar, kazalar, görünüm, ruh halleri, çatışmalar ve zevkler bunların hepsi yüksek seviyede belirsizlik içermekte ve kendi varlığımızın belirsizliğine katkıda bulunmaktadır. Belirsizlik, istikrarsızlık ve tutarsızlıklarla yaşamak zorundayız. Bir kişinin bir sanat eserine nasıl tepki vereceğini, nasıl duygu ve düşünceler uyandıracığını ya da bırakın bir kişiyi bir tabloyu, bir şiiri bile nasıl anlamlandırıp, yorumlayacağını belirleyebilmek ve tespit etmek mümkün değildir.”⁸²

Danvers, bu söylemiyle belirsizliğin yaşamın her anında olduğu gibi sanatta da yer aldığını aktarır. Bir eserin yorumlanması sırasında sanat izleyicisinin belirsizlik ile yüzleştiğini söyler. Danvers’in kastettiği belirsizlik, algılamanın kişiden kişiye değişmesi prensibidir. Bu açıdan düşünüldüğünde şu önerme yapılabilir. Bir eser hiçbir zaman herkes için aynı algıyı, duyguları ve yorumları yaratmaz. Dolayısıyla algılama her insan için farklıdır ve tıpkı her insanın benzersizliği gibi belirsizdir.

Leonardo da Vinci, bir ressam için gerekli olan eğitimi sorgularken, anatomik temsil becerilerini, perspektif bilgisini, matematiği, renk ve optik özelliklerini ve sanat biçiminde ustalaşmak için gerekli olan diğer tüm bileşenleri uzun uzadıya listelemiştir. Bununla birlikte, günümüze ulaşan defterlerinden birinde “Zihni çeşitli icatlara teşvik etmenin ve uyandırmanın bir yolu” başlıklı ilginç pasajında, çoğu insanın görmezden

⁸² John DANVERS, *Picturing Mind Paradox, Indeterminacy and Consciousness in Art & Poetry*, 319.

geldiği detayları dikkatli bir şekilde gözlemleyerek onları özümlediğinde, hayal gücünün nasıl harekete geçtiğini şu cümleler ile anlatmaktadır:⁸³

“...önemsiz ve neredeyse gülünç görünse de zihni çeşitli icatlara yöneltmede büyük fayda sağlayan yeni bir değerlendirme yöntemi koymaktan geri durmayacağım. Eğer çeşitli lekeler ile kirlenmiş veya farklı türde taşların birleşimi sebebiyle lekeli gibi görünen herhangi bir duvarlara bakarsanız, bir sahne icat etmek üzeresinizdir. Bu sahnede dağlarla süslenmiş farklı manzara benzerlikleri görebileceksiniz. Nehirler, kayalar, ağaçlar, ovalar, geniş vadiler ve çeşitli tepe grupları. Hızlı hareket halindeki çeşitli dövüşleri, figürleri ve garip ifadeleri görebileceksiniz. Yüzler, tuhaf kostümler ve daha sonra iyi tasarlanmış biçimlere indirgeyebileceğiniz sonsuz sayıda şey. Bu tür duvarlar ve farklı taşların karışımları, çınlamalarında hayal edebileceğiniz her adı ve kelimeyi keşfedebileceğiniz çanların sesine benzer.”⁸⁴

Pasajdan anlaşılacağı üzere Leonardo da Vinci, duvarda gördüğü belirsiz lekelerin, yaratıcılığını tetikleyici işlevini vurgulamıştır. Da Vinci’nin bahsettiği belirsizlik, şekil belirsizliğidir. Leke veya silüet gibi tanımsız biçimlerin insan zihnindeki nesneler dünyasına ait sınırları aştığı ve bunun sonucunda da yaratıcılığın beslendiği söylenebilir.

Leonardo da Vinci’nin bahsettiği yöntem yaklaşık 300 yıl sonra İngiliz sanatçı Alexander Cozens’in eserlerinde belirsizliğe dayanan kasıtlı bir yaratıcı güç olarak karşımıza çıkar. Alexander Cozens, 1785 tarihli *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* adlı kitabında bir

⁸³ Sasha GRISHIN, *Uncertainty as a Creative Force in Visual Art*, *Uncertainty and Risk Multidisciplinary Perspectives*, 2008, 115.

⁸⁴ Edward MACCURDY, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, 250.

sanatçının buruşturduğu kâğıdı boyayarak rastlantısal manzara sahneleri yaratabileceğini öne sürmüştür. Cozens, kâğıdın buruşuk bölümlerinin üzerine mürekkep sürerek ve boya henüz kurumadan önce farklı bir kâğıt parçasıyla mürekkepli alanlara müdahale ederek rastlantıya dayalı lekelerin oluşmasını sağladığı bir stil geliştirmiştir (Resim 3.9).⁸⁵



Resim 3.9: Alexander Cozens, Plate 6 (Levha 6), Kâğıt Üzeri Mürekkep, 1785

Alexander Cozens lekesele kompozisyonlarını her ne kadar şans ile oluştursa da onları çeşitli doğa manzaraları ile ilişkilendirmiştir. Cozens'in geliştirdiği yöntem ile doğaya öykünmesi, soyutlamadan ziyade mimetik sanatın bir temsilcisi olduğunu göstermektedir. Alman fizikçi Werner Heisenberg'in belirsizlik ilkesini ortaya attığı 1927 yılında evrenin neden-sonuç ilişkisi ile değil indeterminizm felsefesinin

⁸⁵ C. A. CRAMER, *Alexander Cozens's New Method: The Blot and General Nature*, 114.

söylediği gibi olasılıklar üzerine kurulu olduğu ortaya çıkmıştır. Bu tarihten sonra, klasik fizik biliminin üzerine kurulduğu deterministik düşünce, yerini indeterministik düşünceye bırakmıştır. Fizik ve felsefe alanlarında gerçekleşen bu radikal değişimin sanata yansması ise Hans (Jean) Arp'ın “şans yasası” teorisiyle ortaya çıkmıştır. Şansı doğa bağlamından kopararak tamamen özgürleştiren ve sanatçının bilinçaltı ile üretebileceğini ifade eden Hans (Jean) Arp, şans yasasını Cozens'tan yaklaşık 150 yıl sonra geliştirmiştir. 20. yüzyılın başlarında belirsizlik ve “şans yasası” olarak adlandırılan şey, dada ve ardından sürrealizm de dahil olmak üzere bir dizi sanat hareketinde öncü bir rol oynamıştır. Hans Richter, “Dada, Art and Anti-Art” isimli kitabında şans yasasının Hans Arp tarafından nasıl geliştirildiğini şu sözlerle aktarmıştır:

“Şans kullanımının ‘başlangıcının’ ya da ‘icadının’ hikayesi olarak görülme konusunda gerçek bir iddiası olmayan bir anekdot var. Hans Arp'ın oynadığı rol Janco, Serner ya da Tzara tarafından da oynanabilirdi (ya da oynandı mı?). Bir süredir üzerinde çalıştığı bir çizimden memnun olmayan Arp, sonunda onu yırttı ve parçalarını Zeltweg'deki stüdyosunun zeminine bıraktı. Bir süre sonra aynı kâğıt parçalarının zeminde oluşturdukları deseni fark etti ve çok etkilendi. Bu desen, onun peşinde koştuğu ifade gücüne sahipti. Ne kadar anlamlı! Ne kadar anlamlı! Elinin ve uçuşan kâğıt parçalarının tesadüfî hareketleri, tüm çabalarıyla başaramadığı şeyi, ifadeyi başarmıştı. Şansın bu meydan okumasını kaderin bir kararı olarak kabul etti ve şansın belirlediği kâğıt parçalarını bir boş kâğıda dikkatlice yapıştırdı. ... Sanatçının bilinçaltı mı, yoksa onun dışında bir güç mü konuşmuştu? Gizemli bir işbirlikçi mi iş başındaydı, insanın güvenebileceği bir güç mü? Kendinin bir parçası mıydı, yoksa kimsenin kontrolünde olmayan faktörlerin bir bileşimi miydi? ... Bu deneyim bize, insanların inanmamızı istediği gibi bilinebilir dünyaya o kadar da sıkı sıkıya bağlı olmadığımızı öğretti. Bir şeyle temasa

geçtiğimizi hissettik. Farklı, bizi çevreleyen ve içimize işleyen bir şey. Dikkat çekici olan şey, bireyselliğimizi kaybetmemiş olmamızdı.”⁸⁶



Resim 3.10: Hans (Jean) Arp, According to the Laws of Chance (Şans Yasalarına Göre), Kâğıt, 1933

Arp, “Arp on Arp: Poems, Essays, Memories” isimli kitabında şans yasası ile ilgili şunu söylemiştir: “Diğer tüm yasaları kapsayan ve anlayışımızı aşan şans yasası (tüm yaşamın kendisinden doğduğu ilk neden gibi), yalnızca bilinçdışına tam bir teslimiyet içinde deneyimlenebilir.”⁸⁷ Arp, dile getirdiği “bilinçdışı” kavramı ile döneminin önemli Alman psikoloğu Sigmund Freud’u hatırlatır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Dada ile ilişkili sanatçılar, yaratıcılık için bir ilke olarak şans kullanmaya başladıktan kısa bir süre sonra, psikologlar, filozoflar ve bilim adamlarıyla aynı zamanda, aynı sorunla boğuştuklarını fark etmişlerdir. Bu yüzden Carl Jung, Paul Kammerer, Werner Heisenberg ve Sigmund Freud’a yol arkadaşları olarak atıfta

⁸⁶ Hans RICHTER, *Dada, Art and Anti-Art*, 51.

⁸⁷ Jean ARP, *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories*, 246.

bulunmuşlardır. Şans, sıklıkla Freud'un bilinçdışı fikriyle eş görülerek; kolaj, fotomontaj, ready-made (hazır nesne) gibi yeni sanat yapma tekniklerinin yaratılmasına yol açmıştır. Sanatı kesinlik ve öngörülebilirlikten özgürleştiren Dada sanatçıları ve sürrealistler kesinlik ve belirsizlik arasında sıklıkla yaratılan gerilimden beslenmişlerdir.⁸⁸

20. yüzyıldan itibaren, özellikle soyut dışavurumculuk, kavramsal sanat ve performans sanatında belirsizliğin şans ve rastlantı ile vurgulandığı görülmektedir. Özgürleştirici bir güç olarak belirsizlik, sanatçılar için büyük ölçüde şansa teslim olma fikri ile ortaya çıkmış ve sanatçıların kişisel ifade yöntemlerini geliştirmelerine olanak sağlamıştır. Amerikalı deneysel sanat temsilcisi John Cage, resim ve müzik alanında belirsizliği kullanmasıyla tanınır. Cage, müzikteki geleneksel anlayışı sorgulayan ve değiştiren bir sanatçı olarak, belirsizlik kavramı vasıtasıyla müzikteki geleneksel kalıpları kırmış ve dinleyicilere farklı bir deneyimler yaşatmıştır. Cage'in eserleri, geleneksel müzikte kullanılan belirli bir ritim, ton veya melodi yapısından uzaktır. Eserlerinde, müziğin yapısını belirleyen faktörleri rastgele faktörlere, tesadüflere ve belirsizliğe dayandırır. Cage'in en ünlü eserlerinden biri olan "4'33" adlı eserde, hiçbir müzikal enstrüman çalınmaz ve sessizlik dinlenir. Ancak bu sessizlik, izleyicilerin çevresindeki ortam seslerine dikkat çekerek, dinleyicilerin müzikal olmayan sesleri de müzik olarak algılamasını sağlar.

Cage, sanatında belirsizliği kullanarak, sanatın spontanitesini ve doğallığını ön plana çıkarır. Eserin belirsizliği, sanatçının üretim sürecinde eserin tam olarak nasıl olacağına dair bir kontrolü olmaması anlamına gelir. Cage'in sanatında bu

⁸⁸ Hans, RICHTER, **Dada, Art and Anti-Art**, 56-57.

kontROLSÜZLÜK, müzikal yapıların tesadüfi faktörlere bağlı olmasıyla ortaya çıkar. Multidisipliner bir sanatçı olan Cage, belirsizlik kavramını sanatının diğer alanlarında da kullanmıştır. Resimlerinde de belirli bir düzen veya desen yoktur, rastgele faktörlere ve tesadüflere dayanarak üretilmişlerdir (Resim 3.11). Cage, her alanda sanatı geleneksel kalıplarından çıkararak, belirsizlik ile sanatın doğasını sorgular. Bu da sanatının benzersizliğine ve spontanitesine katkıda bulunarak onu 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri yapmıştır.



Resim 3.11: John Cage, “New River Watercolor, Series I” (Yeni Nehir Suluboya, Seri I), 1988

Fluxus hareketiyle ortaya çıkan deneysel sanat, rastlantısallığı malzeme üzerinden anlatmayı amaçlamaz. John Cage’in eserlerinde gördüğümüz gibi şans ve tesadüfi üretim sürecinde kullanılan yöntem malzemedan çok daha önemlidir. Seramik özelinde düşünüldüğünde ise malzemenin üretim sürecinde kaçınılmaz olarak var olan değişkenlerin çokluğu seramiği “belirsiz” bir malzemeye dönüştürürken sanatçılara rastlantı ve şans faktörünü malzeme üzerinden ele alma olanağı sağlamaktadır. Bu noktada seramik malzemenin ve pişirim yöntemlerinin ne denli belirsizliklerle dolu olduğunu belirtmek gerekmektedir. Seramik, özellikle fırın atmosferinin ve fırın içi kontrol edilemez deformasyonların varlığı ile kendine özgü belirsizliklerin olduğu ve bu yüzden de rastlantısal sonuçların ortaya çıktığı bir malzemedir. Form üretimi

sürecine malzemenin söylediği sözlerin de dahil edilmesi, yani yaratımda sanatçı ile malzeme iş birliğinin kurulması, kontrolü tamamen eline almak isteyen sanatçının malzeme ile mücadeleye girmektense onun ne söylediğini anlayıp kurallarına boyun eğdiği bir tasarım anlayışını açığa çıkarır. Bu ise üretimde kısmi rastlantısallık olarak karşımıza çıkar. Sanatçı zihinsel üretimi tamamlasa da malzemenin ne söyleyeceği meçhuldür. Son sözü o söyler ve eser fırından çıkana kadar ne dediği bilinmez. Bu açıdan düşünüldüğünde malzemenin kendisinin “belirsiz” olduğu söylenebilir. Seramik malzeme kullanan sanatçı ve akademisyen Hasan Başkırkan, seramik malzemeye özgü raku, sagar, çukur pişirim gibi alternatif pişirim tekniklerinin seramik sanat formu üretiminde sağladığı tesadüfi etkiler hakkında şu görüşü bildirmiştir:

“Günümüz Seramik Sanatçıları ise, sanatsal anlamda, ‘Dumanlı Pişirim Teknikleri’ni kullanarak, seramiği doğrudan yanıcı madde, ateş, alev ve dumanla karşı karşıya getirerek, redüksiyonlu pişirim uygulamaktadırlar... Sonuçlar, önceden belirlenemeyen sürprizlerle doludur... Seramik sanatçıların dumanlı pişirim tekniklerine yönelten unsur; ateşin doğasındaki heyecan vericilik, rastlantısal, doğal yollarla oluşan desenler ve işlemin yalınlığı gibi faktörlerdir...”⁸⁹

Başkırkan’ın bahsettiği seramiğin pişirim yöntemleriyle ilişkili olarak ortaya çıkan belirsizliğinin yanı sıra şekillendirme aşamasındaki sınırlılığın getirisi olan belirsizlikten de söz etmek gerekmektedir. Seramik; boyut, et kalınlığı, iç boşluğu vb. unsurlarıyla üretim sürecinde sanatçıyı sınırlandıran özelliklere sahiptir. Malzemeyle kurduğu iletişimi güçlü olan sanatçılar için bu sınırlık bir ifade aracına dönüşebilmektedir. Güncel sanatta malzemenin sınırlarına yönelik yaptığı müdahalelerle sanat formları üreten İngiliz sanatçı Sam Bakewell, seramiği

⁸⁹ Hasan BAŞKIRKAN, **Dumanlı Pişirim Teknikleri**, iii-4.

sanatçısının kişisel ifadesini aktaran bir malzeme olarak kullanmaktan ziyade, malzemenin kendi sözünü söylemesine izin veren bir güç olarak ele alır. Bakewell'in bu yaklaşımını "Reader (Okuyucu)" isimli serisinde gözlemlemek mümkündür.

Sam Bakewell'in gelişigüzel ve keyfi bir üretim sürecinin sonunda ürettiği "Reader" (okuyucu) serisi, sanatçının 2010'da başladığı ve süresiz olarak üretimine devam ettiği büyük, pişmiş çamur bloklarından oluşmaktadır (Resim 3.12). Görünüşte basit olan her blok, tek başına bir düşünce aracı olarak belirli renklerle yoğrulmuş çamur kütlelerini içermektedir. Bakewell, üretim sürecinde zihni hayal kurmaya başlamadan önce, büyük miktarda çamura doğaçlama form verip, katlayarak içi dolu çamur kütlelerine dönüştürür. Kendisinin "ölü alan" olarak ifade ettiği, seramik malzemenin doğasına aykırı olan içi dolu çamur kütlesi, kururken ve pişirim sırasında formda belirsiz tepkimeler yaratır. İçi dolu çamur kütlesi çatlar, deforme olur ve kendi kendine düşünmeye başlar.⁹⁰



Resim 3.12: Sam Bakewell, Reader (Okuyucu), 2010

⁹⁰ <https://contemporaryartsociety.org/wordpress/news/artist-to-watch/sam-bakewell/> Erişim Tarihi: 11.05.2023

İspanyol sanatçı Rafa Pérez'in çalışmaları da Sam Bakewell'in malzemeyi ele alış biçimiyle paralellik göstermektedir. Pérez, sanat pratiğini pişirim sürecinde yaşanan öngörülemez deformasyonların nihai formun oluşumunda aktif bir katılımcı olmasına dayandırmaktadır (Resim 3.13).



Resim 3.13: Rafa Pérez, Untitled (İsimsiz), 2011

Pérez'in eserlerinde gördüğümüz deformasyonlar her ne kadar öngörülemez olsa da malzemenin teknolojisini bilen sanatçının, kimileri için hata olarak kabul edebilecek unsurları kasıtlı olarak tercih etmesinden kaynaklanır. Pérez'in formları, kendi hazırladığı çamur karışımlarının ve fırın rejiminin deformasyona uygun olarak düzenlemesiyle üretilmektedir. Pérez, tatmin olana kadar malzemeleri sürekli test ederek en doğru kombinasyonu tespit eder. Böylece kısmen kontrollü bir rastlantısallık yaratır. Pérez, 2019 yılında Amerika'daki Lucy Lacoste Gallery'de gerçekleştirdiği sergisinin metninde fırın içi pişirim deformasyonu ile kurduğu ilişkiyi şu sözlerle açıklar: "Ateşle dengeli bir ilişki kurmaya çalışıyorum. Kastettiğim şey, ateş benim

gibi kendi kendine çalışmalı ama sonunda biz bir takımız olmalıyız.”⁹¹ Bu sözler Pérez’in sanat anlayışını özetler niteliktedir. Sanatçı diğer yandan üretim sürecinde kullandığı rastlantısal sonuçlar doğuran yöntemi şu şekilde açıklamaktadır:

“Her zaman olduğu gibi, çalışmalarım kendimi ve izleyiciyi şaşırtmakla ilgilidir. Yüksek sıcaklıkta pişirilmiş beyaz porselen ve siyah (düşük dereceli) çamuru birlikte kullanıyorum. Bu malzemeler pişirim sürecinde aynı güçlere farklı tepkiler verir. Siyah çamur genişleyip, patlayarak doğal olmayan volkanik bir manzara yaratır. Ateşten çıkan şey sadece şans ya da mutlu bir kaza değildir. Çünkü onu ben yönlendiririm. Çamurun üzerindeki kesikleri ve katmanları ben oluştururum ve bunlar fırında etkileşime girer. Başlangıçtan itibaren malzemenin talep ettiği bir düzen vardır. Bu doğa kurallarına ve insan kurallarına uyan bir düzendir. Bu nedenle, sürpriz unsuru her zaman mevcuttur. Fırında neler olacağı öngörülemez.”⁹²

Pérez’in de vurguladığı gibi seramik malzeme, üretim sürecinin en başından fırınının kapağının açıldığı son ana dek sürprizlerle doludur. Malzemenin diline ve teknolojisine hâkim olan sanatçılar üretim sürecinde yaşanabilecek sorunlarla mücadele etme becerisine sahiptirler. Bazı sanatçılar ise seramik hatalarıyla mücadele etmek yerine onları estetik unsur olarak değerlendirirler. Pérez de bu görüşü benimsemiştir.

Diğer yandan, Sam Bakwell ve Rafa Pérez’in sanat pratiğinde gördüğümüz “öngörülemezlik” kinetik etki vasıtasıyla da farklı şekilde yorumlanabilmektedir.

⁹¹ <https://www.lacostekeane.com/exhibitions/rafa-perez-momentos-de-tierra/selected-works?view=thumbnails> Erişim Tarihi: 13.05.2023

⁹² A.g.k. Erişim Tarihi: 13.05.2023

Sabit bir formu olmayan, hareket kabiliyetiyle nihai formunda değişkenlikler gerçekleştirilebilen eserler belirsizlikler barındırmaktadır (Resim 3.14).



Resim 3.14: Cecil Kemperink, Imagine (Hayal Etmek)

Resim 3.15: Cecil Kemperink, Shaping perception (Algıyı şekillendirmek)

Hollandalı sanatçı Cecil Kemperink'in çalışmaları genellikle tek bir seramik halka ile başlar. Sanatçı ilk halkayı şekillendirdiği yeni halkalara bağlar ve bu işleme büyük bir seramik zincir ortaya çıkana kadar devam eder. Sanatçı statik bir malzeme olarak bilinen seramiği birbirine bağlı olan halkaların serbest hareketleri sayesinde kinetik olarak yorumlar ve aynı zamanda seramiğe özgü ilginç seslerin de ortaya çıkmasını sağlar. Eserlerle doğrudan etkileşime giren sanatçı, "Big Rhythm (Büyük

Ritim)’’ isimli eserini, basit bir nefes alma eylemi gibi vücudun en temel istemsiz işlevine dahi hareketle yanıt verecek şekilde tasarlamıştır (Resim 3.16).⁹³



Resim 3.16: Cecil Kemperink, Big Rhythm (Büyük Ritim), 2013

Eserin bu hareketi, formu ve akustik sesleri değiştirerek işi çok boyutlu bir forma dönüştürmektedir. Aynı zamanda izleyicinin esere aktif olarak katılması ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Hareket, çalışmanın ifade gücünün önemli bir parçasıdır ve formu oluşturan halkaların ne kadar önemli olduğunu ve her hareketin her halkayı nasıl etkilediğini göstermektedir. Seramik malzeme ise formu çok dokunsal hale getirerek her an kırılacakmış gibi savunmasız algılanmasını sağlar.

⁹³ <https://cfileonline.org/feature-cecil-kemperinks-kinetic-ceramics-in-motion/>
11.12.2022

3.1. Perspektif Belirsizliği

Perspektif, üç boyutlu nesneleri ve uzamsal ilişkilerini iki boyutlu bir düzlemde grafiksel olarak tasvir etme yöntemi olarak tanımlanabilir. Bilinen birçok perspektif çeşidi olmakla birlikte, Yeniçağa özgü görme biçimi olarak ilk aşamada merkezi perspektif kullanılmıştır. Resim yüzeyinde neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen bu sanatsal yöntem sayesinde dünya ehlileşmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüşmektedir. Ehlileştirilen bu uzama, gözün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan “beden” de dahildir.⁹⁴

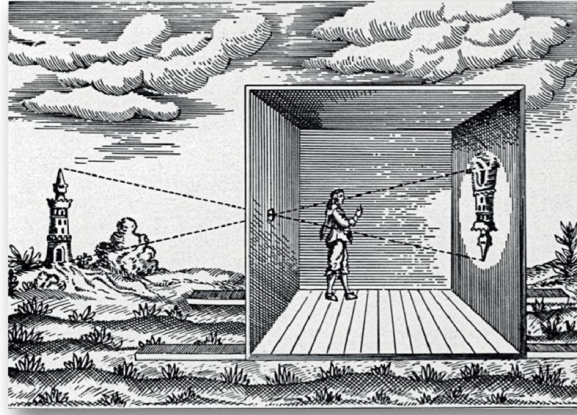
Türk Dil Kurumunun güncel Türkçe sözlüğüne göre biçim, “Bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü, şekil, eşkâl”⁹⁵ olarak tanımlanmış ve form ile eş anlamlı olduğu açıklanmış olsa da sanat terminolojisinde biçim iki boyutlu, form ise üç boyutlu nesneleri temsil eder.

Diğer yandan, merkezi perspektifin yanı sıra Yeniçağa özgü görme eylemini ve gözlemci ile dış dünya arasındaki ilişkiyi “camera obscura” kadar net simgeleyen ve üstelik henüz 1650 yılında taşınabilir hale gelen başka bir cihaz yoktur (Şekil 3.8). Küçük bir delikten karanlık ve yalıtılmış, kutu gibi bir mekâna düşen ışığın deliğin karşısında yer alan duvarda tersten görünen bir imge yarattığı iki bin yıldır bilinmektedir. Descartes dış dünyanın gerçek yani perspektifsel var oluşunun kanıtını şu sözlerle açıklar: “İnsanı tek bir delik hariç tamamen kapatılmış bir odaya koyun ve deliğin önüne bir mercekle yerleştirin. Ondaki belirli bir mesafe uzaklığından ışığın

⁹⁴ Pavel FLORENSKI, **Tersten Perspektif**, 10.

⁹⁵ <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 17.12.2022

yansıyacağı boş beyaz bir perde gerin. Delik, gözbebeğine dönüşür ve dışarıda var olan nesnelerin doğaya uygun, yani perspektifsel olarak yeniden elde edildiğini görürsünüz.”⁹⁶ Descartes’ın dış dünyanın var oluşunu perspektif ile kanıtlamaya çalışması yaklaşık iki bin yıldır çevre algımızdan perspektif ile anlamlı kılınmaya çalışıldığının göstergesidir.



Şekil 3.8: Camera Obscura

Perspektif, 15. yüzyıldan itibaren sanatçılar için de bir hayli önem kazanmıştır. Rönesansla birlikte taklit ve gerçekçiliğin zirve yaptığı sanat ortamında doğrusal perspektif gerçekçiliğe açılan bir kapı olmuştur. Rus filozof ve yazar Pavel Florenski perspektifin taklit ile ilişkisini şöyle açıklar:

“Gözlerimiz çevremize bakarken bizi merkeze koyan bir tablo yaratır. Uzaktaki şeyler küçülür, öndeki nesneler arkadakileri kapatır, uzaklaşan yatay çizgiler birbirine yaklaşır. Bu alışılmış bir algıdır. Her insanın böyle gördüğünü kendiliğimizden kabul ederiz. Sanat

⁹⁶ Pavel FLORENSKİ, **Tersten Perspektif**, 11.

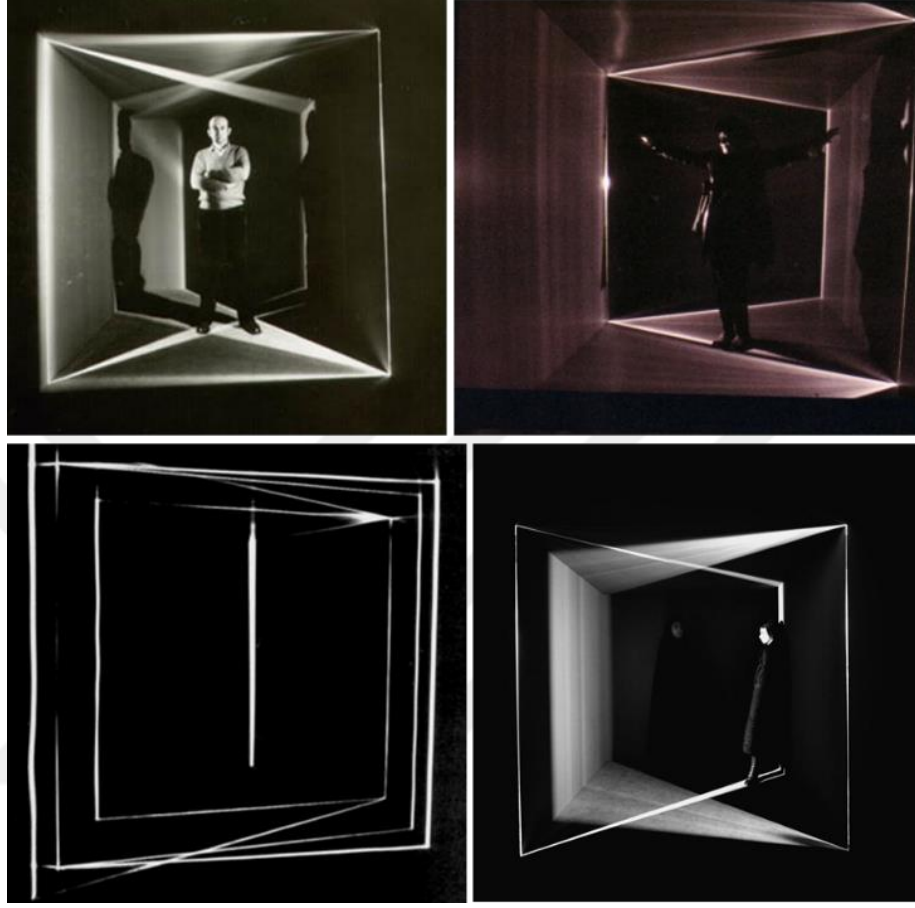
eserinden de bu algımızı taklit etmesi beklenir. Pek çok resim bu algımızı bir yasa gibi kullanarak, nesneleri ve mekânı perspektife uygun olarak temsil eder.”⁹⁷

Pavel Florenski’nin bu söylemi aslında perspektifin sanatta bir illüzyon olarak kullanıldığını vurgular. Modern sanat temsilcisi birçok sanatçı ise perspektifin yarattığı mekân algısı ve uzamsal ilişkileri kasten bozarak temsil edilen dünyayı soyutlaştırmaya çalışmışlardır. Bu açıdan bakıldığında perspektif, kurallarını iyi bilen sanatçılar için hem doğrudan aktarım sağlayan bir teknik, hem de dolaylı yoldan belirsizlik yaratan bir dil olmuştur.

Resim 3.17’de verilen örnekte olduğu gibi, izleyicinin alışık olduğu uzam algısı, galeri mekânının duvarlarındaki boşluklardan sızan ışıkların yarattığı iki paralel yüz tarafından bozulmaktadır. Değişken hız ve ritimde uzayıp büzülen ışık hüzmesi, yan duvarların hareket ediyormuş gibi görünmesine yani algısal deformasyona sebep olur. Uzamsal algının oluşumunda çevrenin üç boyutlu doğası ve içerdiği nesnelerin konumu, yönü, mesafesi, boyutu ile kişinin kendi bedeninin bu mekanla ilişkisi etkilidir.⁹⁸ Dolayısıyla Gabriele De Vecchi’nin bu çalışmasında algılamayı etkileyen manipülasyonu ile mekândaki derinlik, yükseklik ve uzunluk üzerinde belirsizlik yarattığı görülmektedir.

⁹⁷ A.g.k. 11.

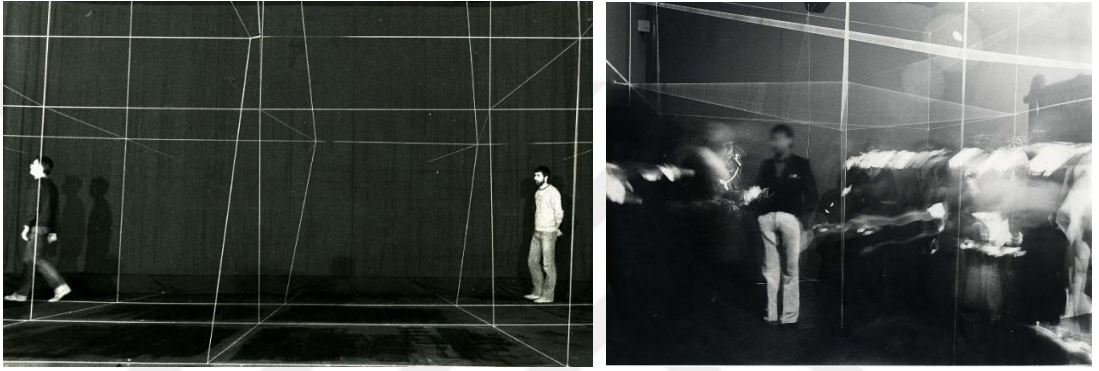
⁹⁸ <https://www.tipacilar.com/uzamsal-algi/> Erişim Tarihi: 02.06.2022



Resim 3.17: Gabriele De Vecchi, Ambiente a Linee Luminose (Parlak Çizgiler Ortamı), 1969

Kinetik sanatın İtalyan temsilcilerinden biri olan Gianni Colombo, Spazio Elastico (Elastik Boşluk) isimli eserinin ilk örneğini 1967 yılında Graz'daki Trigon 67 sergisi için üretmiştir (Resim 3.18). Bu eser kinetik olmasına rağmen mekân algısına yaptığı müdahale ile perspektif belirsizliği yaratmaktadır. Colombo'nun elastik halatlar kullanarak oluşturduğu kübik alan karanlıktır. Küpü oluşturan altı yüzey bu sayede görsel olarak bastırılarak izleyicinin tanımlayamayacağı bir mekân yaratılmıştır. Elastik halatlar bu alanı tavandan zemine ve bir duvardan diğerine dolaşarak kübik bir ızgara oluşturur. Tüm yapı, ortamın dışına kurulan motorların etkisiyle hareket eder. Motorlar ızgaranın çeşitli noktalarında farklı zaman döngüleriyle yavaş hareket eden gerilimler yaratır. Bu gerilimler, halatlar tarafından boşlukta oluşan küpleri sürekli olarak deforme eder. İzleyici bu örümcek ağını andıran

örgü arasında slalom yaparak yürüyebilir. İzleyici kübik hücrelerden özgürce geçerek kendi yoluna karar verebilse de bu örgü aynı zamanda bir tuzaktır ve izleyici sürekli değişen bir alana, bedeni ve davranışı etkileyen yönelim bozukluğuna ve dengesizliğe neden olan bir karmaşaya sürükler.⁹⁹ Bu davranış bozukluğunu doğuran şey ise mekânsal algıda yaratılan perspektif belirsizliğidir.

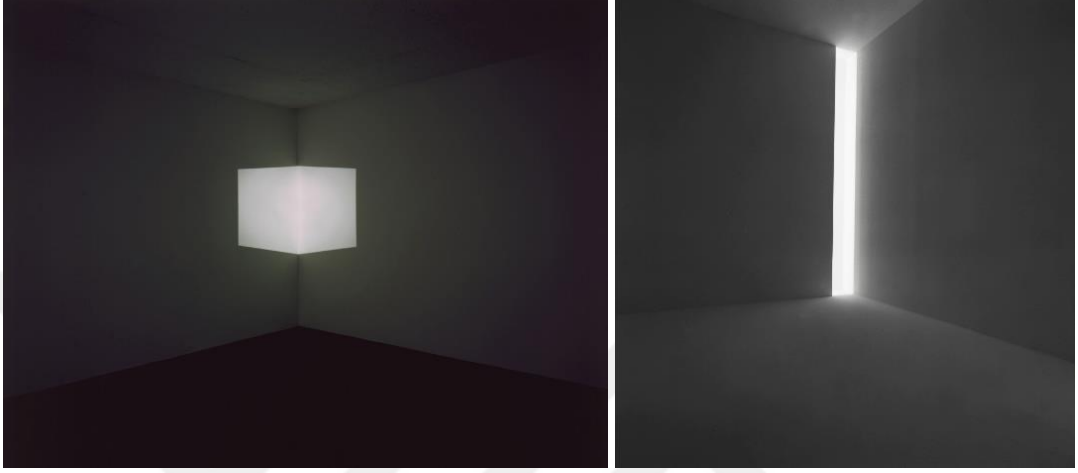


Resim 3.18: Gianni COLOMBO “Spazio Elastico” (Elastik Boşluk),1967

Mekânın uzamsal algısını bozarak kimi zaman belirsizlik kimi zaman da yanılsama yaratan bir diğer sanatçı da Amerikalı James Turrell’dir. Sergi mekânında sanal boyutlar oluşturan Turrell’in erken dönem projelerinden birisi olan “Corner Shallow Spaces” serisinden Afrum (White), bir materyal olarak kullanılan ışığın perspektif yaratacak şekilde bir köşeye yansıtılması sonucunda sanal bir form oluşturmaya dayanır. İzleyiciler, sergi mekânının köşesinde parlak bir küp hüzmeleriyle karşılaşır. İlk bakışta bir form olarak görülen küpün daha yakından bir

⁹⁹ <https://www.reprogrammed-art.cc/library/104/Spazio-elastico> Erişim Tarihi: 01.12.2022

incelemeyle basit bir ışık demeti olduğu anlaşılır (Resim 3.19).¹⁰⁰ Bu eser, mekânda yaratılan bir yanılsamadan ibarettir.



Resim 3.19: James Turrell, Afrum (White), 1967

Resim 3.20: James Turrell, Ronin, 1968

Diğer yandan Turrell, Ronin adlı eserinde ise, uzamı maddeden arındırmış gibidir. Duvarı görsel olarak yok eder ve ötesinde bilinmeyen bir uzama kapı açar (Resim 3.20). Işık, dikey bir mimari yarığın ardından fışkırır gibi görünürken, aynı zamanda karanlık duvarı da yok eder.¹⁰¹ Böylece nereye açıldığı bilinmeyen sanal bir kapı yaratmış olur. Bu kapı, Platon'un mağara alegorisinde bahsettiği gibi izleyici için bilinmeyen dünyaya açılan belirsiz bir kapıdır.

Işığa bağımlı bir materyal olan gölge de sanatta önemli bir yere sahiptir. Resmin icadının gölge ile ilişkili olduğunu söyleyen Romalı düşünür Gaius Plinius

¹⁰⁰ <http://web.guggenheim.org/exhibitions/turrell/#earlyworks> Erişim Tarihi: 17.12.2022

¹⁰¹ A.g.k. Erişim Tarihi: 17.12.2022

Secundus (diğer bilinen adıyla yaşlı Plinius), *Naturalis Historia* (Doğa Tarihi) isimli eserinde, resim sanatının doğuşu hakkında çok az şey bildiğimizi, kesin olan şeyin ise resmin ilk kez insanoğlunun gölgeleri çizgileriyle sınırladığı zaman doğduğunu ifade eder. Sanat tarihçisi Victor I. Stoichita'ya göre bu ifadenin altında yatan asıl önemli nokta, batılı resim sanatının 'negatiften' doğduğudur. Resim sanatı ilk kez ortaya çıktığında varlık/yokluk temasının (vücudun yokluğu, izdüşümünün varlığı) bir parçasıydı.¹⁰²

Yaşlı Plinius'un *Naturalis Historia*'da, resmi icat eden kişinin bir kadın olduğunu söyler. Yunanistan'da Korintli bir çömlekçi olan Butades'in kızı olan Kora, Milattan önce 7. yüzyılda, erkek arkadaşının askerlik hizmeti için şehirden gönderileceğini öğrenir. Kora, bir çömlekçinin kızı olarak, onu hatırlamak için dahice bir yol bulur. O uyurken, arkasındaki duvara gölgesini düşürmek için bir ışık yerleştirir ve o gölgenin ana hatlarını bir kömür parçasıyla çizer. Böylece Plinius'a göre ilk resim bir gölgenin sınırlarının çizilmesiyle icat edilmiş olur. Daha sonra Kora'nın babası çömlekçi Butades, duvardaki silüetin içini kil ile doldurarak ilk kabartma rölyefi yaratmış olur. Bu da plastik sanatların icadı olarak kabul edilir.¹⁰³ Elbette Plinius'un anlattığı hikâyenin gerçekliği tartışılır. Buna rağmen bu efsane bize gölgenin görsel sanatlar için önemli olduğunu vurgular.

Gölge, yüzeye düşer yani yüzey gölgenin yansıdığı alandır. Plinius'un hikayesindeki gibi düz bir duvarla ilişkilendirilse de ışığa bağlı olarak her yüzeyde belirebilir. Yüzeyin şekli ve özellikleri gölgenin şeklini etkilemektedir. Aynı gölge bir

¹⁰² I. Victor STOICHITA, *Gölgenin Kısa Tarihi*, 7.

¹⁰³ A.g.k. 12.

duvara veya bir küre formunun üzerine düştüğünde biçimsel olarak oldukça farklı sonuçlar doğacaktır. Bu değişkenlik, gölgenin nesne ve ışık ile olan bağlantısının yanı sıra mekân ile de ilişkili olduğunu göstermektedir.

Nesnelerin birçok özelliklerinin gizlenmiş olduğu karanlık uzantıları gibi görünen gölge, psikolojik açıdan değerlendirildiğinde, korku ve belirsizlik duygularıyla ilişkilendirilebilir. Ressam Birsen Giderer “Resim Sanatında Gölge” isimli makalesinde, gölgenin nesnelerin biçimsel özelliklerini gizlemesini şu sözlerle ifade eder:

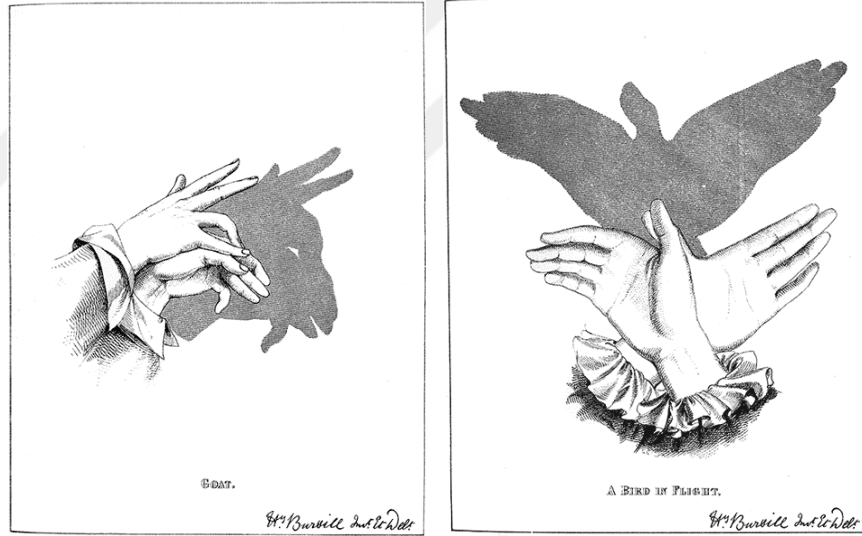
“Gölge nesnesine benzer fakat ayrıntılarını karanlığın içinde gizler. Bir nesnenin gölgesi onun karanlık benzeridir. Bu nedenle nesnesi bilinmeyen bir gölge varlığa işaret etmekte ama onun görüntüsüyle ilgili çoğu bilgiyi bizden saklamaktadır.”¹⁰⁴

Gölgenin nesnelere dair bilgi eksikliği yaratması çocuklar için oldukça ilgi çekicidir. Herhangi bir yüzeye düşen karanlık ve tanımsız şekiller belirsizlik yaratmaktadır. Çocuklar bunu kimi zaman korkutucu bulurken kimi zaman da gölgeyi gizemli bir oyun malzemesine dönüştürerek çeşitli hayvan figürlerine benzetmeye çalışmışlardır (Resim 3.21 ve Şekil 3.9).

¹⁰⁴ Birsen GİDERER, **Resim Sanatında Gölge**, 75.



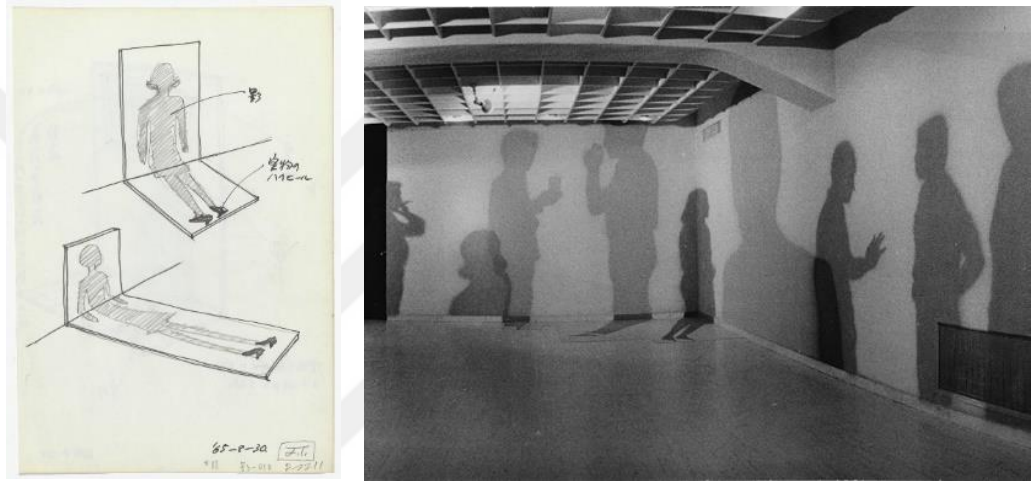
Resim 3.21: Lovis Corinth, Shadow Play (Gölge Oyunu), 1891



Şekil 3.9: Henri Bursill, Hand Shadows (El Gölge), 1858.

Gölge, batı resminde yanılsama yaratan bir öge olarak kullanılmıştır. Perspektifin icat edilmesinden sonra iki boyutlu yüzeylerde gerçekçi resimler yapmak mümkün olsa da nesneler gölgeleri ile perspektife uygun şekilde resmedildiğinde izleyici için gerçekçi sahne canlanmış olmaktadır. Diğer yandan bu ifadenin tersi düşünüldüğünde, yani nesnelerin uzantısı olan gölgeler bağlı oldukları formlardan ayrıştırıldığında ya da formların biçimsel özellikleriyle uyumsuz olduklarında gerçekçi bir sahne yerine mekânda yanılsama ve belirsizlik ortaya çıkmaktadır.

Japon sanatçı Jiro Takamatsu, Shadow (Gölge) serisinde algılama deneyimi ile mantık kuralları arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Gölge, ışığın kesintiye uğramasının neden olduğu fiziksel bir etkidir. Ancak Takamatsu onunla bir iz olarak değil, öz benliği olan bir nesne (thing-in-itself) olarak ilgilenmiştir. Tüm eserlerinde olduğu gibi hazır nesnelerin ve insanların silüetlerini gölge olarak kullanmıştır.¹⁰⁵



Resim 3.22: Jiro Takamatsu, Shadow (Gölge), 1965.

Shadow (Gölge) serisi, algısının sınırlarını zorlamak ve görünmeyeni vurgulamak için yaratılmıştır (Resim 3.22). Üç boyutlu bir cismin gölgesi duvara yansıtıldığında duvarda iki boyutlu olarak belirmektedir. Gölge, cisim ya da ışık kaynağı hareket ettirildiğinde ise gölgenin şekli değişmektedir. Bağlı oldukları formlardan ayrıştırılarak resmedilen gölgeler, izleyicileri nesnelerin formları hakkında varsayımsal tahmine zorlamaktadır. Bu yorum aynı zamanda Takamatsu'nun söylediği

¹⁰⁵ <https://www.henry-moore.org/whats-on/2017/07/13/jiro-takamatsu-the-temperature-of-sculpture#>
Erişim Tarihi: 19.05.2022

şu sözler ile de örtüşmektedir: “İnsan vücudunun ve nesnelerin detaylarına dokunmadan gölgenin varlığını bulmaya çalıştım. Tablonun insana verdiği bilgilerden olabildiğince kaçınarak varlığını izleyicinin hayal gücüne emanet ettim.”¹⁰⁶



Resim 3.23: Jiro Takamatsu, Shadow (Gölge), 1965.

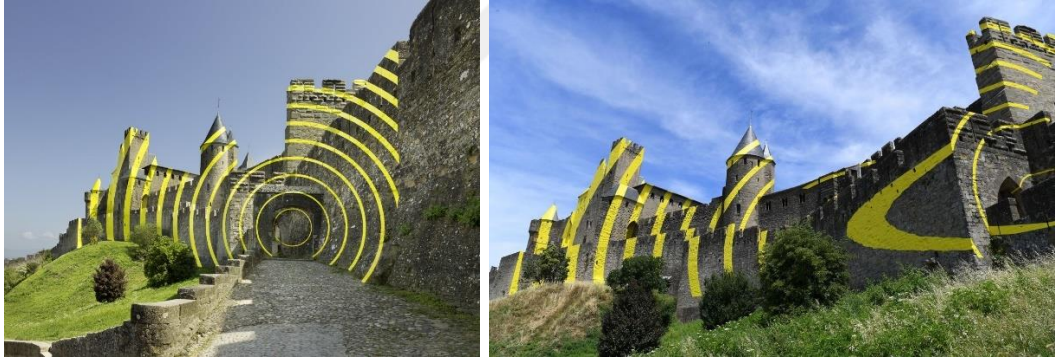
Takamatsu, yokluk teorisini kullanarak, aslında hiçbir yerde var olmayan görüntüleri izleyicinin hayal gücünde var etmek için gölgeyi resmetmiştir (Resim 3.23).¹⁰⁷ Ölçek, figür, karmaşıklık ve ışık kaynağı bakımından değişen bu resimler hem var olan hem de olmayan, izlenen ve hayal edilen bir nesneyi gösterir. Bunlar, çoktan gitmiş insanların ve nesnelerin gölgeleridir ve izleyicileri gerçek dışılığa veya üçüncü boyutun ötesindeki varoluşu düşünmeye sevk etmektedir.¹⁰⁸

¹⁰⁶ <https://www.christies.com/en/lot/lot-6377621> Erişim Tarihi: 20.05.2023

¹⁰⁷ Kenji KAJIYA, Jiro Takamatsu as Pre-Mono-ha, 78.

¹⁰⁸ Duncan WOOLDRIDGE, **Jiro Takamatsu: The Temperature of Sculpture**, 24.

Tıpkı binlerce yıl önce mağara duvarlarına resim yapan insanlar gibi, mekânı bir çizim alanına dönüştüren Anamorfik illüzyon yöntemi, mekânı sadece bir hacim olarak düşünmeyip, aynı zamanda tüm duyu organları ile algılanabilen, sınırlarının kullanıcılar tarafından oluşturulabildiği bir boşluk olarak değerlendirilmelidir.¹⁰⁹ Mekân ile ilişkisini doğrudan perspektif yöntemleriyle kuran Anamorfik yöntem, izleyicinin mekandaki pozisyonuna bağlı olarak anlam kazanır. Bu yöntemi etkili şekilde kullanan sanatçılardan birisi olan Felice Varini, belirli bir bakış açısıyla yerleştirilmiş resimlerini perspektif etkisiyle binalar, duvarlar ve sokaklar gibi mimari ve kentsel alanlar üzerinde resmeder. Genellikle daire, kare, çizgi gibi basit geometrik şekillerden oluşan resimleri izleyicinin tamamını görebileceği tek bir bakış açısı ile karakterize edilmiştir. Farklı bakış açılarından bakıldığında ise bozuk ve parçalanmış şekiller görünür (Resim 3.24).



Resim 3.24: Felice Varini, Concentric, Eccentric (Eş merkezli Eksantrik), 2018.

İzleyici Varini'nin bir eseriyle karşılaştığında, eserin ilk algılanan parçaları bakış açısında bir bozulma yaratır. Mekândaki düzenin bozulduğunu fark eden

¹⁰⁹ Yasemin ERKAN YAZICI, *Anamorfik İllüzyonun Mekân Algısına Etkilerinin Farklı Sanatçı Yaklaşımlarına Göre İrdelenmesi*, 145.

izleyici, yayılmış dağınık parçaları bir bütün haline getirerek anlam kazandırmak için birleştirmeye çalışır. Bunu yapması için mekânda hareket etmesi gerekmektedir. Çünkü geometrik desenler yalnızca belirli bir açıdan bakıldığında bütünlük kazanmaktadır. İzleyiciyi bütünlük arayışına sevk eden etmenlerden birisi de mekandaki lekelerin çok parçalı olmasıdır.

Aksonometrik perspektifte ise çizimler, bir nesnenin biçim ve mekânını üç doğru ölçüde gösterir. Aksonometrik çizimler plan, kesit ve görünüş üçlüsünü tek bir çizimde bir araya getirirken, derinlik etkisi ise plana üçüncü boyutun yani yüksekliğin eklenmesiyle sağlanır. Plan, yatay düzleme açılı olarak yerleştirilir ve yükseklik de aynı aks üzerinden çıkarılır.¹¹⁰ “Aksonometrik perspektif izleyicinin sabit bakış noktasını ortadan kaldırır ve aynı imgenin çeşitli okumalarını yaratır.”¹¹¹ Böylece nesnenin temsili gözün görüşünden kurtarılır ve nesneye özerklik tanınmış olur.

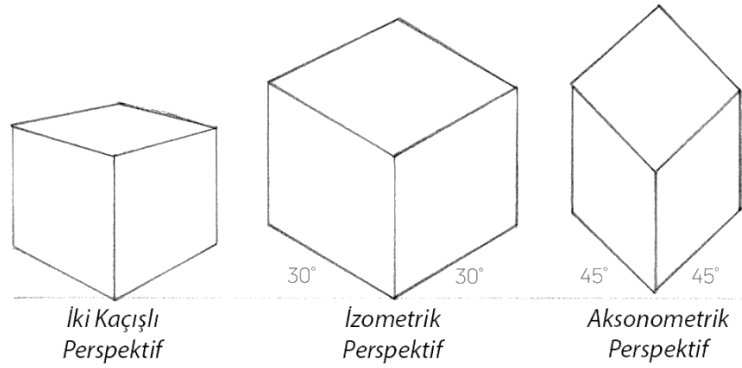
Aksonometrik çizimdeki bir nesne tanıdık görünmesine rağmen, gerçekte uyumsuz ve anormal görünür. Doğal olmayan bir sistem olduğu için nesnenin gerçek görüntüsünden farklıdır. Nesnenin oranları doğrudur ancak “duruşta” alışılmadık bir şey vardır. Gerçek hayatta gözlemci, çevresini sahne içindeki bir konumdan görür ve bu yüzden yakındaki nesneler uzaktakilerden daha büyük görünür. Aksonometrik perspektifte ise bakış açısı sahnenin dışındadır yani “soyuttur”. Resimdeki tüm nesneler aynı oranlara sahiptir ve izleyiciden eşit uzaklıktadır. Çizimin içindeki her

¹¹⁰ A.g.m. 56.

¹¹¹ A.g.k. 57.

şey eşit derecede görünürdür, yakındaki ve uzaktaki nesneler aynı ölçeğe, aynı değere sahiptir. Aksonometrik mekân derinliği aktarır ama mesafeyi aktarmaz.¹¹²

Aksonometri, izleyiciyi sahneden uzaklaştırarak doğal algıyla olan bağlantısını yitirir ama bir kontrol ve üstünlük duygusu sağlar. İzleyici her şeyi aynı anda görür, her şey ve ayrıntıları tek bir görüntüde eş zamanlı olarak görülebilir. Bu özellik, nesnenin boyutu arttıkça daha da dikkat çekici hale gelir. Tek bir bakışta küçük bir nesneye hâkim olmak yaygın bir algı iken, tek bir bakışta geniş bir alanın tamamını görmek güçlendiricidir. Aksonometri, gözlemciyi doğaüstü bir bakış açısıyla, doğada aksi mümkün olmayan bir konuma yerleştirir (Şekil 3.10).



Şekil 3.10: Bir Küpün Üç Farklı Perspektikteki Görüntüsü

Sanatçılar nesnelerin ve mekânın uzamsal ilişkilerini aksonometrik perspektifi kullanarak bozmuşlardır. “Aksonometri, Rönesans perspektifinin tersine görsel algılama kurallarını izlemez; bu kurallarla karşıtlık içerisindedir. Nesneler artık bu

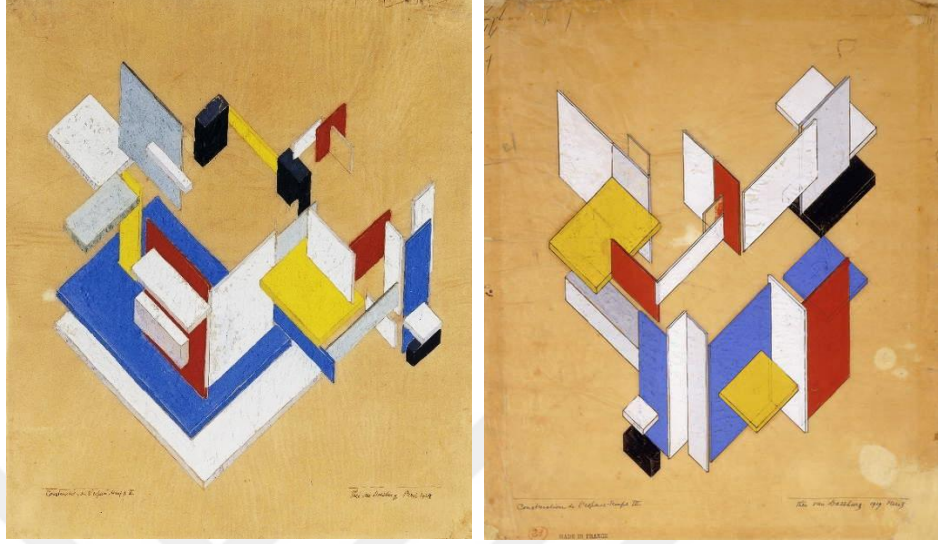
¹¹² Fabiano COCOZZA, *Axonometry: The Grip of Thought on Space -A Short Survey on the Relation between the Act of Planning and a Visionary Visualization Technique*, 2.

temsil biçiminde insanın gözüne göründükleri gibi görünmezler. Aksonometri, nesnenin bir yönünü betimlerken ne izleyiciden uzaklığı ne de izleyicinin gözüne görece nesnenin yüksekliğini gösterir. Aksonometrik temsiller nesnenin o anki görünüşlerine değil, hayal edilmiş düzenlemelerine dayanır.”¹¹³

Theo Van Doesburg’un yapıtlarında aksonometrik perspektifi kullanması Rus konstrüktivist El Lissitzky ile tanışmasına dayanır. Neo-Plastisizm gibi son derece katı kompozisyon kuralları olan bir hareketin öncüsü olmasına rağmen aksonometrik perspektifin yarattığı dinamizmden etkilenecek elementarizm manifestosunu yayınlamıştır. 1920’lerin başında mimariye ilgi duyarak kendisini mekânsal sorunları araştırmaya adanmış dönemde mimar Van Eesteren ile geliştirdiği aksonometrik perspektif ile çizilmiş bir dizi projeyi Paris’teki Galerie L’Effort Moderne’de sergilemiştir. Van Eesteren ile sergi için yaptıkları modeller ve aksonometrik projeksiyonlar arasındaki Space-Time II ve III (Uzay-Zaman II ve III) isimli yapıtlar, eşi Nelly ile Hans Arp ve Sophie Taeuber ile paylaşmayı planladıkları stüdyo ev tasarımının bir dizi eskiziydi (Resim 3.25 ve 3.26).¹¹⁴

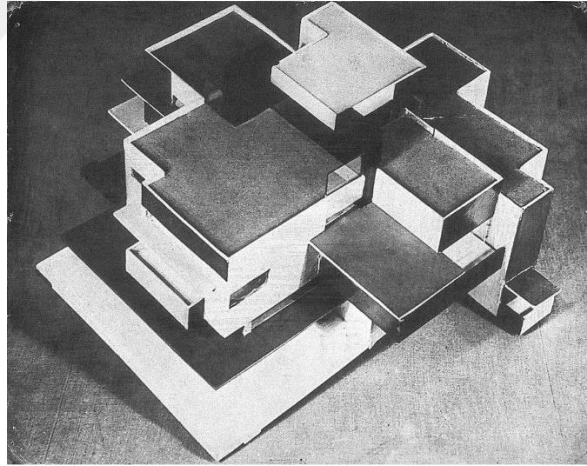
¹¹³ Tan Kâmil GÜNER, **Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi**, 60.

¹¹⁴ <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/doesburg-theo-van/construction-space-time-ii>
Erişim Tarihi: 14.10.2022



Resim 3.25: Theo van Doesburg, Construction in Space-Time II (Uzay-Zaman'da İnşa II), 1924

Resim 3.26: Theo van Doesburg, Construction in Space-Time III (Uzay-Zaman'da İnşa III), 1924



Resim 3.27: Theo van Doesburg. Model Maison Particulière. 1923

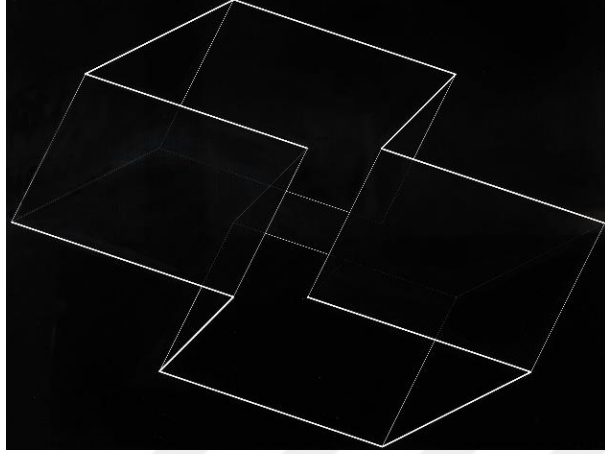
Construction in Space-Time II (Uzay-Zaman'da İnşa II), Theo van Doesburg'un elementarizm manifestosundaki fikirlerini gösteren aksonometrik bir kompozisyon temsilidir. Yapı, zamandan ve mekândan bağımsız olarak boşlukta yüzer gibi görünür. Yüksek ufuk çizgisi aynı anda birçok yönü görmemizi sağlarken önünü, yanlarını ya da arkasını veya içini ve dışını net bir şekilde anlayamayız. Yatay ve dikey düzlemler, bir merkezin etrafındaki asimetrik formlardan oluşan bir kompleksi

tanımlar.¹¹⁵ Aksonometrik perspektif, kompozisyonda her düzlem ve mekânın eşit değere sahip olduğu bilimsel bir nesnelliği amaçlayan bir araç haline gelir.

Öte yandan, plan, kesit ve yükseltiyi dikkat çekici özgünlükte bir resim sunacak şekilde her biri 60 derecelik açıyla birbirinden ayrılan basit bir altıgen örgü içinde birleştiren izometrik sistem, eğik izdüşümün özel bir örneğidir. On sekizinci yüzyıl ortalarında Sir William Farish tarafından Sanayi Devrimi'nin karmaşık çizimlerini daha anlaşılır hale getirmek üzere geliştirilen izometrik izdüşüm, her yüzeye ve bu üç enstrümanın üçüyle de alınan doğru çizim ölçümlerine uzanabilir. İzometrik perspektifle çizilen nesneler izleyiciye yaklaştıkça veya ondan uzaklaştıkça daha büyük veya daha küçük görünmezler. Bu özelliği ölçümleri doğrudan alınması gereken mimari çizimler için avantaj sağlasa da nesnenin bozuk algılanmasına sebep olmaktadır. Çünkü insan çevresini izometrik perspektiften daha farklı algılamaktadır. Derinliğin ve yüksekliğin ölçülmesinin zor olduğu durumlarla izometrik perspektif belirsizlik yaratır. Bu da Penrose merdivenleri gibi paradoksal veya imkânsız şekillerin ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır.¹¹⁶

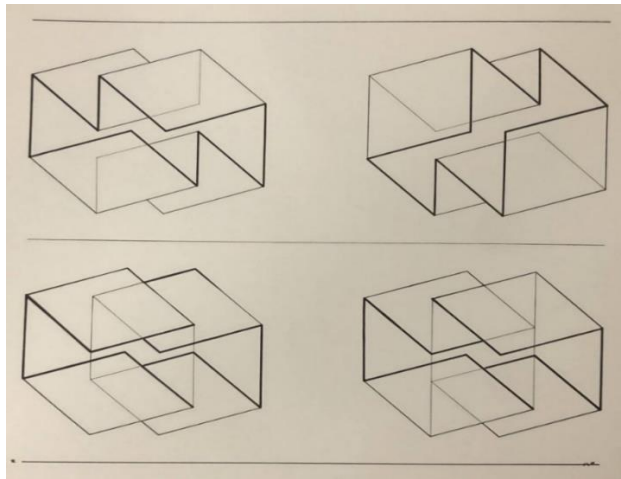
¹¹⁵ <https://www.moma.org/collection/works/232> Erişim Tarihi: 17.12.2022

¹¹⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Isometric_projection Erişim Tarihi: 20.05.2023



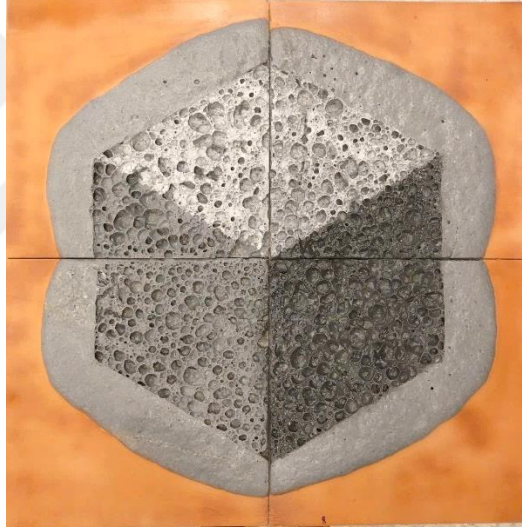
Resim 3.28: Josef Albers, Structural Constellation (Alpha) (Yapısal Takımyıldızları-Alfa), 1954

20. yüzyılın önemli sanatçılarından Josef Albers, izometrik perspektifin yanıltıcı olanaklarından faydalanarak “Structural Constellation” (Yapısal Takımyıldızı) ismini verdiği bir dizi eser üretmiştir (Resim 3.28 ve 3.29). Gerçek dünyada üç boyutlu olarak var olamayacak imkânsız şekiller yaratan Albers, Alpha isimli eserinde, iki farklı görüşü tek bir biçimde birleştirerek net bir şekilde algılanması imkânsız olan belirsiz geometrik biçimler ortaya çıkarmıştır.



Resim 3.29: Josef Albers, Structural Constellation (Yapısal Takımyıldızları), 1954

Josef Albers, Structural Constellation (Yapısal Takımyıldızları) serisinde daha önce bahsedilen “Penrose imkânsız merdiveni”nde de gördüğümüz izometrik perspektif aracılığıyla paradoks yaratma yöntemini uygulamıştır. Bu sayede izleyicinin alışık olduğu görsel dünyanın kurallarına uymayan çelişkili biçimler algısal belirsizlik yaratmaktadır. Diğer yandan izometrik perspektif, izleyicinin görsel dünyasında en basit hacim yaratma yöntemidir. Her yüzeyi eşit oranda resmedilen geometrik biçimler üç boyutlu gibi algılanırlar. Resim 3.30’da yer alan çalışmada da bu etkiden faydalanılarak kütlesi olmayan bir hacim elde etmek amaçlanmıştır.



Resim 3.30: Sinan Avinal, İzometrik Küp, 2020

Diğer yandan, porselenin ışık geçirgenliği özelliğini kullanarak ürettiği formlarıyla tanınan Ömür Tokgöz de izometrik perspektifi bir yüzey unsuru olarak ele alır (Resim 3.31). Porselenin ışık geçirgenliği sanatçının form yüzeyinde oluşturduğu geometrik biçimlerin hacim vurgusunu güçlendirmektedir.



Resim 3.31: Ömür Tokgöz, Cubic Series (Kübik Seri), Porselen, 2014

Nesnelerin perspektifine yönelik yapılan manipölasyonlar yalnızca belirli bir açıdan bakıldığında anlamlı görüntüler elde edilmesine yol açabilmektedir. Bu etkiyi kullanan sanatçılardan olan Seon-Ghi Bahk'ın Point of View (Bakış Açısı) adlı eseri, tek bir bakış açısı haricinde perspektifi kasten bozulmuş bir masanın temsildir (Resim 3.32). Bahk bunu bir oyun olarak görür ve bakış açısı aracılığıyla, dışarıdan aldığımız herhangi bir bilginin kaçınılmaz olarak maruz kaldığı bozulmayı vurgular. Böylece, anamorfik heykellerin perspektif oyunlarında olduğu gibi yalnızca belirli bir noktadan gözlemlendiğinde temsil edilen şeyin görünümünü alan ve mümkün olduğunca saf forma indirgenecek şekilde tekdüze renklendirilmiş nesneler dizisi oluşturmuştur. Bahk, izleyicileri eserlerine sadece bakmaya değil aynı zamanda onları farklı açıdan düşünmeye de yönlendirir.



Resim 3.32: Seon-Ghi Bahk, Point of View (Bakış Açısı), 2007

Diğer yandan, Seon-Ghi Bahk'ın uyguladığı nesnelerin perspektifine yönelik müdahale, Betty Woodman'ın, *The Summer House* (Yazlık Ev) adlı eserinde nesne-mekân ilişkisinin bozulması etkisiyle karşımıza çıkmaktadır. Nesneler çevresel koşullarıyla birlikte algılanırlar. Woodman da seramiklerini boyalı duvar görüntüleriyle zenginleştirir. Duvara, masa, ayaklı kaplar ve oda içlerini çarpık perspektif ile resmeder (Resim 3.33). Plaka formuna indirgediği seramiklerini bir raf üzerine yerleştirir ve duvar resmi ile ilişkilendirir. Hem seramik formları hem de temsil ettiği biçimler arasında geçiş yaparak izleyicileri şaşırtır. Woodman, seramik formları rafa yerleştirerek bir kolaj yapmışçasına duvar resmiyle bütünleştirir. Woodman'ın seramik formları bu sayede, genellikle boşlukta mekândan bağımsız şekilde yer alması amaçlanan bir heykelden çok, bir duvara asılan ve yalnızca önden görülen bir sergileme yönteminin temsilidir.



Resim 3.33: Betty Woodman, *The Summer House* (Yazlık Ev), 2015

Betty Woodman'ın silüete indirgediği seramik formları, duvarda gerçek dışı perspektif ile yarattığı sanal mekân ile etkileşime geçerek izleyicinin derinlik algısında belirsizlik yaratmaktadır. Zemin-şekil ilişkisine atıfta bulunurcasına mekân ile bütünleştirdiği eserdeki derinlik algısı kaçınılmazdır. Çünkü seramik formlar, duvarda yer alan perspektife uğramış masa resmi ile algılandığı anda izleyici tarafından nesnel dünya ile ilişki kurmakta ve beyin tarafından gerçekte olmayan bir mekânda yer aldığı varsayılmaktadır. Algılamanın doğası, nesneleri bağımsız olarak değil çevresiyle

birlikte, yani uzamda bir konuma yerleştirerek gerçekleşmektedir. Algılamanın bu özelliği nesnelere mekân kazandırmaktadır. Woodman'ın duvara çizdiği masanın bozuk perspektifi formlar arasında gerçekte olmayan bir ön-arka ilişkisi yaratır. Formlar, mekânla ilişkilendirilir ilişkilendirilmez, algısal olarak bir sıralanmaya tabi tutulur. Yani önde-arka ilişkisi ortaya çıkar. Ancak bozuk bir perspektif ile çizilen masa yüzünden seramik formların ön-arka ilişkisi, boyutları arasındaki ilişki ve aralarındaki mesafeler karmaşık ve belirsizdir.

3.2.Kinetik Belirsizlik

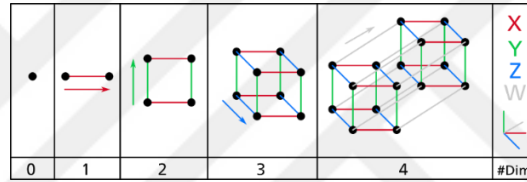
Kinetik belirsizlik konusunu açıklamadan önce hareket ve zaman kavramlarından bahsetmek gerekir. Euclid'in "Eclidean Elements" kitabında ileri sürdüğü gibi fiziksel olarak üç boyutlu bir dünyada yaşıyoruz. Euclid'e göre evren, uzayın üç boyutu ve dördüncü boyutu oluşturan zamandan oluşur. Euclid zamanı gözlemcinin hareket durumundan bağımsız olarak evrensel ve değişmez gibi kabul edip ele alır.¹¹⁷ Diğer yandan 19. yüzyıla kadar bu kabul görmüş bir çıkarım olsa da Alman fizikçi Albert Einstein tarafından ortaya atılan görelilik teorisine göre ise zaman, uzayın üç boyutundan ayrı olarak düşünülemez. "Zaman, mekân, hareket, birbirlerinden bağımsız değildirler. Aksine bunların hepsi birbirine bağlı, göreci olaylardır. Nesne zamanla, zaman nesneyle, mekân hareketle, hareket mekânla ve dolayısıyla hepsi birbiriyle bağımlıdır. Bunlardan hiçbirisi bağımsız değildir."¹¹⁸ Bu nedenle de evrensel değildir. Yani dördüncü boyut "zaman" ile ilişkilendirilse de uzay-

¹¹⁷ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Uzayzaman> Erişim Tarihi: 11.11.2022

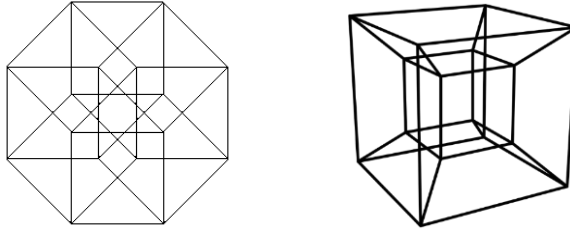
¹¹⁸ https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zel_g%C3%B6relilik Erişim Tarihi: 15.11.2022

zamanın dört boyutu daha ziyade bir gözlemcinin hareketine göre bilinen olaylardan oluşur.

Diğer yandan dördüncü boyutu mekânsal bir boyut olarak kabul eden matematik görüşü de mevcuttur. Bu görüşe göre bir küpün dört boyutlu analoguna “tesseract (hiperküp)” denir (Şekil 3.11). “Tesseract, küpün karelerden oluşması gibi, küplerden oluşan dört boyutlu şekildir. Küpün yüzeyi altı kare yüzden oluşurken, tesseractın hiper yüzeyi sekiz küp hücreden oluşur.”¹¹⁹



Şekil 3.11: Bir noktadan Tesseract Nasıl Oluşturulacağını Gösteren Bir Diyagram



Şekil 3.12: Bir Tesseractın İki Boyutlu Düzlemdeki Görüntüsü.

Şekil 3.13: Bir Tesseractın Üç Boyutlu Canlandırması.

¹¹⁹ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Tesseract> Erişim Tarihi: 14.11.2022

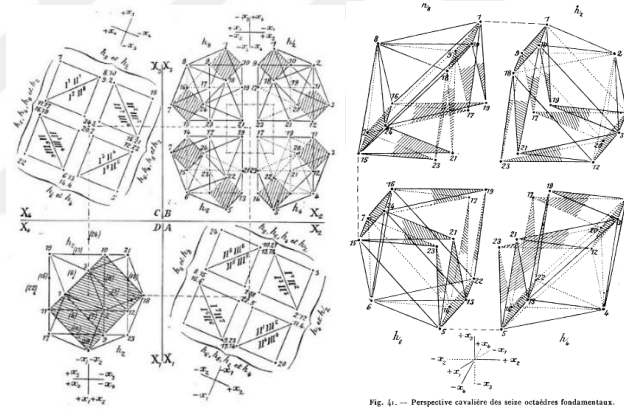
Dört boyutlu uzay kavramında zamanın varlığı, uzay-zaman ilişkisinin hareketi doğurması ve onu görselleştirmeye çalışmanın getirdiği zorluklar yirminci yüzyılın başında birçok sanatçıya ilham vermiştir. Erken kübistler, sürrealistler, fütüristler, soyut sanatçılar ve kinetik sanat sanatçılarının zaman ve hareketi dördüncü boyut olarak ele aldıkları görülmektedir. Özellikle “kübizm matematikçisi” olarak bilinen Fransız matematikçi Maurice Princet’in Pablo Picasso’yu Esprit Jouffret tarafından yazılan ve döneminin en önemli kaynaklarından birisi olan “*Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* (Dört boyutlu geometri üzerine temel inceleme, 1903) isimli kitap ile tanışırması sonucunda, dördüncü boyut ile ilişkilendirilen hiper küpler ve karmaşık çokyüzlü geometrik formların iki boyutlu yüzeyde görselleştirilmiş olması Picasso’nun sanatını da etkilemiştir (Resim 3.36.). Picasso’nun en önemli eserlerinden olan Daniel-Henry Kahnweiler’in Portresi ve Avignonlu Kadınlar’da Jouffret’in kitabında yer alan geometrik biçimler ile benzerlikler görmek mümkündür.¹²⁰ (Resim 3.34. ve 3.35.)

¹²⁰ Tony ROBBIN. *Shadows of Reality: The Fourth Dimension in Relativity, Cubism, and Modern Thought*. 28–30.



Resim 3.34: Pablo Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler'in Portresi, 1910

Resim 3.35: Pablo Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907



Resim 3.36: Esprit Jouffret, Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions (Dört boyutlu geometri üzerine temel inceleme), 1903

Bununla birlikte, bilimsel gelişmelerin etkisiyle sanayi devriminin yarattığı makineleşme toplumsal yaşantıyı hızla farklılaştırmıştır. Sanat tarihçisi Charlie Gere, on dokuzuncu yüzyıl boyunca giderek hızlanan toplumsal gelişmelere verilen sanatsal tepkilerin modern sanatın önemli bir unsuru olduğunu söylemiştir. Modernitenin yükselen ivmesi sanatçıların; hareket, zaman ve hız gibi kavramları keşfetmelerini

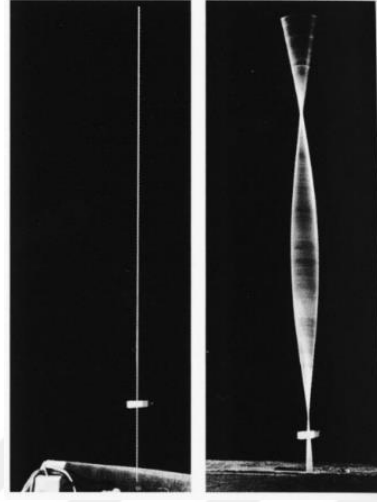
sağlamıştır.¹²¹ Kinetik (Kinesis) kelimesi ilk olarak fizikte hareketle ilgili olayları tanımlamak için tercih edilen bir terim olsa da modernitenin getirdiği yeni kavramları kapsadığı için güzel sanatlarda da ilk kez 1920’de Naum Gabo ve Antoine Pevsner tarafından yazılan Realistic Manifesto’da kullanmıştır.

Gabo ve Pevsner, Realistic Manifesto’da yeni sanat anlayışlarını sunarken, zaman ve mekân birlikteliğini vurgulayarak ve zamanın kinetik ile düşünülmesi gerektiğini şu sözler ile açıklamışlardır:

“Uzay ve zaman bugün bizim için yeniden doğuyor... Uzay ve zaman, hayatın üzerine inşa edildiği yegâne biçimlerdir ve dolayısıyla sanat da inşa edilmelidir. Dünyayı algılayışımızın zaman ve mekân biçiminde gerçekleşmesi resimsel ve plastik sanatımızın yegâne amacıdır... Bu sanatlarda, gerçek zaman algımızın temel biçimleri olarak kinetik ritimleri yeni bir unsur olarak onaylıyoruz.”¹²²

¹²¹ Christina CHAU, **Movement and Time in the Nexus between Technological Modes with Jean Tinguely’s Kineticism**, 394-406.

¹²² Naum GABO, Antoine PEVSNER, **Realistic Manifesto**, 1920



Resim 3.37: “Kinetic Construction (Standing Wave)” Hareketli Yapı (Duran Dalga), Naum Gabo, 1919-1920

Naum Gabo’nun Resim 3.37’de yer alan Kinetic Construction (Standing Wave) Hareketli Yapı (Duran Dalga) isimli eseri, küçük siyah ahşap bir tabandan yükselen düz bir çelik çubuktan oluşan mekanik bir heykeldir. Bir düğmeye basılarak etkinleştirildiğinde, makine çalışır ve tabanındaki gizli elektrik motorunun neden olduğu hızlı salınımlar kıvrımlı bir şekilde bükülen üç boyutlu form yanılsaması oluşturur. Ritmik olarak titreşen telin oluşturduğu form şeffaflığıyla, Gabo’nun doğa bilimleri ve mühendislik alanlarına ilgisinden dolayı aşına olduğu kavram olan “duran dalga” görüntüsüne benzer ve ismini de buradan almıştır.

Hareket halindeki nesnelerin anlık olarak görüntüsü çoğu zaman gerçeğinden farklı, tanımsız ve belirsiz olarak algılanabilir. Hareketten kaynaklanan bu biçimsel bozulma nesneleri flulaştırarak algısal belirsizliğin ortaya çıkmasına sebep olur (Resim 3.38).



Resim 3.38: Vangelis Paterakis, Shadow Life (Gölge Yaşamı), Fotoğraf, 2008

Kinetik kavramının sanattaki varlığını Gabo'nun Kinetic Construction (Standing Wave) (Hareketli Yapı- Duran Dalga) adlı eserinde olduğu gibi bir nesnenin hareketine bağlı olduğunu söylemek yanlış bir genelleme olacaktır. Nitekim gerçekte sabit ve durağan olsa bile izleyicisi tarafından hareket ediyormuş gibi görünen nesnelerde de kinetiğin varlığı kabul edilmektedir. İngiliz sanatçı Robert Dawson'ın Spin (Döndürme) adlı porselen eseri bu etkiyi izleyiciye sunarak oldukça yanıltıcı bir görsel yaratır. (Resim 3.39.)



Resim 3.39: Robert Dawson, Spin (Döndürme), Porselen Tabak Üzerine Baskı, 2010

Dawson, Spin (Döndürme) isimli altı porselen tabaktan oluşan eserinde mavi beyaz tabaklarda sıkça kullanılan bir desen olan söğüt motifini bilgisayar ortamında sanki dönme etkisindeymiş gibi bulanıklaştırıp görsel olarak bozduktan sonra tabaklara aktarmıştır. Gerçekte durağan olan tabakların adeta dönüyormuş gibi görünmesi, hız ve hareket etkisinin, tabakların üzerindeki motifleri gittikçe bulanıklaştırmasına ve son olarak da tam manasıyla tanımsız ve belirsiz motiflere dönüştürmesine yol açmaktadır. Böylece tabaklar aslında durağan olsa da bulanık motiflerin oluşturduğu hareket etkisi ile form yüzeyindeki motiflerin giderek anlamsızlaşmasına ve formda da algısal belirsizliğin oluşmasına neden olmaktadır.

Diğer yandan, dönüş hareketinin bir diğer etkisi ise görme duyusu üzerinde yarattığı yanılsamadır. İnsanların çoğu trafikte hareket halindeki bir aracın tekerleklerine bakarken ya da motoru çalışan bir uçağın pervanesine bakarken, dönüşün giderek yavaşladığını, durduğunu hatta ters yönde dönmeye başladığını algırlarlar. “vagon tekeri etkisi” (wagon-wheel effect) veya diğer adıyla “stroboskopik etki” olarak adlandırılan bu göz yanılsaması, insan gözünün bir saniyede algılayabildiği görüntü sayısı ile ilişkilidir. Dönüş halindeki herhangi bir nesnenin hızı, gözün algılama için ihtiyaç duyduğu süreden daha hızlı ise, göz nesneyi gerçekte olduğundan daha farklı algılamaktadır.¹²³

3.3. Yüzey-Form İlişkisinin Yarattığı Belirsizlik

Yüzey-form ilişkisi bağlamında ortaya çıkan belirsizlikler çoğunlukla formun bütün olarak veya kısmen algılanamaması sonucunda gerçekleşmektedir. Bu yönüyle

¹²³ https://en.wikipedia.org/wiki/Wagon-wheel_effect Erişim Tarihi: 26.04.2023

algısal belirsizlik yaratan eserlerin bir bölümü olağanüstü gerçekçi şekilde kopyalanmış taklit nesnelerdir. İlk çağlardan bu yana mimetik (taklitçi) sanat anlayışının önemli bir ifade yöntemi olması, güzelliği doğada arayan sanatçıların malzemenin ve üretim tekniğinin olanaklarını kullanarak taklit unsurunu olabildiğince gerçekçi seviyeye getirmelerini sağlamıştır. Gerçeğinden ayırt edilemeyecek düzeyde taklit edilerek üretilmiş bir nesne görsel algılamayı kolaylıkla yanıltabilmektedir. Hangi nesnenin gerçek, hangi nesnenin taklit olduğunu anlayamayan izleyici, nesnenin malzemesi hakkında da fikir yürütemeyebilir.

İzleyici taklit nesnesine bakarak onunla ilgili tüm bilgileri algılayamaz. Yalnızca bakarak tam olarak çözümleyemediği nesneye karşı ikincil önemli duyusu olan dokunma gereksinimi duyar. Çünkü dokunmak nesneye ait birçok özelliğin doğru şekilde algılanmasına yardımcı olur. Taklidin duyuları zorlayan bu yönü formda algısal belirsizliğin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

İzleyiciyi yanıltacak düzeyde taklitçi eserler Trompe l'oeil (tromplöy) tekniği ile sanatta yer bulmuştur. Kelime anlamı göz yanılsaması olan Trompe l'oeil tekniğinin temeli 15. yüzyılın başlarında Brunelleschi'nin doğrusal perspektifi kullanarak üç boyutlu dünyayı sadece iki boyutlu bir düzlemde canlandırabilmek için yaptığı deneyle başlamıştır.¹²⁴ Bu deneyin sonucunda ortaya çıkan buluş, resim sanatında aldatıcı bir mekân yaratarak, nesnelerin ve figürlerin üç boyutluymuş gibi

¹²⁴ J. SPENCER, **Baroque Perspectives: Looking into Samuel Van Hoogstraten's Perspective Box**, 8.

görünmesini sağlamıştır. Bu gelişme daha sonra hiperrealizm akımının da temellerini oluşturmuştur.¹²⁵

Trompe l'oeil tekniğinin üç boyutlu form olarak temsil edilmesinde seramik malzeme önemli rol oynamaktadır. Seramik malzemenin sağladığı plastiklik ve zengin renklendirme yöntemleri onu iyi bir taklit malzemesine dönüştürmüştür. Tromp l'oeil seramikleri, 18. yüzyılda Avrupa'daki sofrta kültürünün teatrallliğini somutlaştırmak amacıyla üretilen fantastik nesneler olarak tasarlanmıştır. Bu eserler mizah yoluyla detaylara dikkat çekerek izleyiciyi şaşırtmaktadır. Resim 3.42'de görünen Victoria & Albert Müzesi koleksiyonunda bulunan ve 1770-1800 tarihleri arasında üretildiği tahmin edilen sofrta takımı, çeşitli boyut ve şekillerde aldatıcı kaplardan oluşan etkileyici bir zenginliğe sahiptir. Kaplar çoğunlukla servis edilen çorbaların, sosların ve tatlıların doğasını gösterirken bazense sadece estetik ve eğlendirme amaçlıdır. İçerisi biber süslenmiş olan tabak gibi bazı parçalar işlevsellik göz ardı edilerek sadece eğlence amaçlı üretilirken, ikiye kesilmiş karnabahar görüntüsündeki kapaklı kap ve tavuğa benzeyen tencere gibi parçalar ise dekoratif etkilerinin yanı sıra işlevsel olarak da rol üstlenmişlerdir (Resim 3.40. ve 3.41.). Sofrada çatal, bıçak kullanımının da yaygınlaştığı bu dönemde sofrta kültürünün de geliştiği görülmektedir. Evlerinde misafir ağırlayan kişiler, kuşkonmaz şeklindeki bir kâsede kuşkonmaz çorbası sunarak mizahi bir yolla gönderme yapmışlardır. Viktoria & Albert Müzesi koleksiyonundaki sebzelerden hayvan figürlerine kadar çeşitli formlardaki seramik Trompe l'oeil örneklerinin çoğunluğu, kitlesel olarak büyüyen tüketim toplumunun zevklerini

¹²⁵ Seyhan YILMAZ, *Trompe L'oeil Tekniği ile Doğa Estetiğine Öykünen Seramik Ağaçlar*, 5.

karşılama yönelik olarak Chelsea, Bow, Worcester ve Longton Hall gibi İngiliz porselen fabrikaları tarafından üretilmiştir.¹²⁶



Resim 3.40: Biberli Tabak, Alcora, 1770-1800

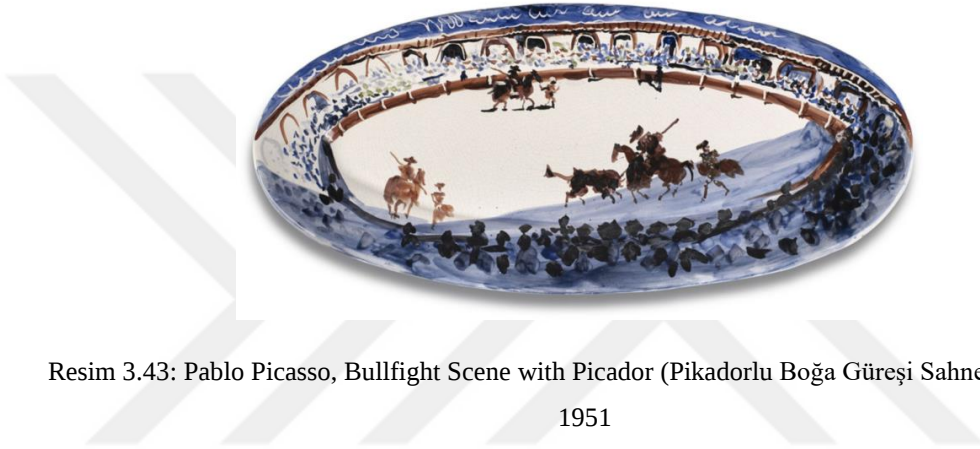
Resim 3.41: Karnabahar Formunda Kâse, 1770-1800



Resim 3.42: Trompe l'oeil Seramik Sofra Takımı, Alcora, 1770-1800

¹²⁶ <https://www.vam.ac.uk/articles/fooling-the-eye-trompe-loeil-ceramics> Erişim Tarihi: 06.12.2022

Trompe l'oeil tekniği yalnızca form taklidi ile sınırlı değildir. Aynı zamanda yüzey dekoru yöntemleriyle de yanılsamalar yaratmak mümkündür. Seramik çalışmalarında sıklıkla dekor yöntemlerini kullanan Pablo Picasso, 1951 yılında Trompe l'oeil tekniğini kullanarak ürettiği dekorlu tabaklarda perspektif yanılsaması yaratmıştır (Resim 3.43).



Resim 3.43: Pablo Picasso, Bullfight Scene with Picador (Pikadorlu Boğa Güreşi Sahnesi), Seramik, 1951

Pablo Picasso, La Corrida (Boğa Güreşleri) sahnelerinden oluşturduğu seramik tabak serisinde, İspanya’da tabak üzerine uygulanan tromp l’oeil tekniğini temsil eden “Platon Engaño” (Tabak Yanılsaması) stilinde boyamıştır. Tabağın kenarları boyunca uzanan gölgeler, görüntünün olmadığı yerde derinlik yaratır. Bu tabağı ilginç kılan şey perspektif derinliğinin yanılsamasıdır. Arenanın üzerindeki ufuk çizgisi, arenanın merkezini plakanın merkezinden kaydırır. Tabağın fonksiyonel formu aniden belirsizleşirken, arena üç boyutlu, ilgi çekici ve dinamik görünür.¹²⁷ Picasso tabağı akçini çamuruyla şekillendirdikten sonra yüzey dekorunu renk oksitleriyle yapmıştır.

¹²⁷ <https://picasso-ceramics.org/a-collectors-guide/> Erişim tarihi: 27.03.2023



Resim 3.44: Robert Dawson, In Perspective Willow 1 (Perspektifteki Söğüt Motifi 1) Porselen, 1996

Pablo Picasso'nun La Corrida (Boğa Güreşleri) isimli tabaklarında uyguladığı perspektif yanılsaması bu defa da Robert Dawson'ın eserinde karşımıza çıkmaktadır (Resim 3.44). Robert Dawson, dijital ortamda oluşturduğu görüntülerle, geleneksel mavi söğüt motifine çağdaş yorumlar katmasıyla tanınmaktadır. Dawson 1996 yılında ürettiği “Perspektifteki Söğüt Motifi 1 (In Perspective Willow 1)” adlı eserinde, geleneksel söğüt motifinin perspektifini bozar ve onu göz seviyesinde görülebilecek bir açıyla porselen tabağa aktarır. Tabağın formu ve üzerindeki açılı motif birbirine tezat oluşturarak belirsizlik yaratır. Dawson'ın hazır sırlı porselen tabaklar üzerine yaptığı; “nazik yıkımlar, genellikle topyekûn bir savaş gibi görünür, geleneksel dekoratif desenlerin kolay bilinirliklerine yapılmış bir saldırıdır... Bu yaklaşım, Dawson'ın web sitesinin adıyla özetlenebilir: estetik sabotaj”¹²⁸

¹²⁸ Reder TERKAOUİ, **Breaking the Mould: New Approaches to Ceramics**, 190.

Seramiğin olağanüstü taklit yeteneği, çok geniş çeşitlilikte malzeme ve nesneye öykünebilmesi, nesnelerin yeniden seramik ile üretmesi fikrini ortaya çıkartarak çağdaş sanat seramiklerinde bir ifade aracı olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır. Çağdaş sanat seramiğinin önemli temsilcilerinden olan Bertozzi&Casoni'nin seramik malzeme ve teknikleriyle şaşırtıcı bir gerçekçilikle ürettiği objelerden oluşan çalışmaları, izleyiciler için temsil edilen nesneler ile malzeme arasındaki ilişki bağlamında şaşkınlığa yol açmaktadır (Resim 3.45).



Resim 3.45: Bertozzi & Casoni, Uova (Yumurta), 2005.

Bertozzi&Casoni'nin seramiklerini gören izleyici “bu seramik mi?” sorusuna yanıt ararken belirsizlik duygusu ile baş etmek durumundadır. Seramik malzemenin taklit yeteneğinin ortaya çıkardığı belirsizlik duygusu, görsel algılamının kısıtlı veriler sunmasının sonucudur. Söz konusu olan belirsizlik, aslıyla olağanüstü benzerlik gösteren seramik nesnenin dokunsal duyu ile algılanmasıyla son bulur. İzleyici bu nesnelere eliyle dokunduğu anda seramik malzemenin kendine has özelliklerini algılayacak ve belirsizliği ortadan kaldıracaktır. Kısacası, Trompe l'oeil tekniği izleyicinin gerçekliği ve hayali ayırt etmesini zorlaştırarak belirsizlik hissi yaratmaktadır.

Diğer yandan Trompe l'oeil tekniğinin önemli temsilcilerinden olan Amerikalı sanatçı Paul Mathieu, özgün porselen tabakları çizilmiş imgelerle birleştirerek “sürekli boşluk” olarak adlandırdığı bir görüntü oluşturur (Resim 3.46 ve 3.47). Boşluk ve kütlenin, iki boyutlu yüzeylerde çizilmiş üç boyutlu imgeler veya boyanmış iki boyutlu imgelerle kamufle edildiği görülür. Gerçekçi iki ve üç boyutlu çizimlerin düz ve eğimli yüzeylerdeki temsil sorunları trompe l'oeil sanatçıları için her zaman endişe kaynağı olmuştur. Mathieu, tabakları destek olarak kullanırken, kupaları ve çaydanlıkları ise üç boyutlu formu ifade etmek için kullanır. Böylece form ve hacim seramikte bütün olarak gösterilir. Bütünlük, her katmanda birbirini takip eder şekilde uygulanmış dekor öğeleri tarafından oluşturulmuştur ve bu bir kolajı çağırıştır.¹²⁹



Resim 3.46: Paul Mathieu, The will to Forget (Unutma İsteği), Porselen, 1992

Resim 3.47: Paul Mathieu, The Fold on Difference (Farkı Katlamak), Porselen, 1989

¹²⁹ Gloria LESSER, *Getting to the Heart of the Matter*, 62.

Aygün Dinçer Kırca'ya göre; Mathieu “Çaydanlığı çizim gibi ele almış, aynı zamanda da imge, figür ve diğer elemanlar için de bir tuval gibi kullanmıştır. Mathieu, birbiri üstüne düşen katmanlı kâseler kullanmış, her işinin altına tam imgeyi resmetmiştir. Kaplar üst üste olduğu için resim daha heykelsi ve üç boyutlu bir hale gelmiştir.”¹³⁰

Öte yandan Mathieu, “The Arrows of Time (for swH) (Zamanın Okları, swH için)” adlı çaydanlık, fincan ve tabaktan oluşan eserini, fizikçi Stephen William Hawking’e adanmıştır (Resim 3.48). Bu eser, zaman ve uzayın teorik varsayımlarına odaklanır. Bir çaydanlığın göbek kısmına çizilmiş çaydanlık resmi, kendisini yansıtan bir öz farkındalık görüntüsü haline gelir. Boyanmış çaydanlık dökme işlevini tanımlar. Boyanmış eğik çaydanlığın emziği, sıvıyı bitişiğindeki çay fincanına döker ve fincanın içi bu akışı kabul eder. Fincan ve emzik, seramikteki kinetik ve dokunsal etkileşimi vurgularken, aynı anda dokunsal yanılsama yaratır. Mathieu, tipoloji ve işlevi vurgulamak için her zaman belirli şekiller kullanır.¹³¹

¹³⁰ Aygün DİNÇER KIRCA, *Pastiş ve Seramik Yapıtlara Yansıması*, 67-76.

¹³¹ Gloria LESSER, *Getting to the Heart of the Matter*, 64.



Resim 3.48: Paul Mathieu, The Arrow of Time (Zamanın Okları), Porselen, 1989

Tıpkı Paul Mathieu gibi Trompe l'oeil tekniğinin en önemli temsilcilerinden olan Richard Shaw, teneke kutular, oyun kartları ve çatal bıçak takımı gibi günlük nesnelerin porselen kopyalarını üretir. Diğer trompe l'oeil temsilcilerinin aksine ürettiği nesneleri bir arada kurgulayarak mizah ve ironi yaratmayı amaçlamaktadır (Resim 3.49). Shaw'ın eserleri de görsel duyu vasıtasıyla tam olarak çözümlenemez. Ancak görme duyusunun dokunsal duyuyla desteklenmesi sonucunda nesnenin gerçeklik bilgisine ulaşılabilir. Bu yönüyle algısal belirsizliğin varlığından söz edilebilir.



Resim 3.49: Richard Shaw, China Cove-Sculpture (Çin Koyu Heykeli), Porselen, 2000

20. yüzyılın ortalarında Amerika’da oldukça etkili olan Postmodernizm akımı sanatta çoğulculuğu ortaya çıkarmıştır. Sanatçılar diğer sanat dallarından ve mimariden beslenerek farklı anlatım stilleri geliştirmişlerdir. Seramiği resimsel bir dil ile yorumlayan Betty Woodman bu dönemin en önemli temsilcilerindendir. Woodman, yüzey ve üç boyutlu form ilişkisini görsel bir belirsizliğe taşımaktadır. Çok renkli eserlerinde, seramik formları boyalı yüzeyler ile yanıltıcı şekilde bir araya getirmektedir. İzleyici öncelikli olarak yüzey dekorunun ilgi çekici detaylarına odaklanmaktadır. Form ise yüzey dekoru tarafından baskılanarak geri planda kalmaktadır (Resim 3.50). Bu da yüzey-form ilişkisi bağlamında ortaya çıkan algısal belirsizliktir.



Resim 3.50: Betty Woodman, Tables and Vases (Masalar ve Vazolar), Sırlı Seramik, 2008.

Yüzey dekoru ile seramik formunun ilişkisi dekoru daha iyi anlamamızı sağlayabilir. Seramik nesnenin belli bir dış çizgisi ve belli bir kütlesi vardır. Formun üstündeki dekor seramiğin bu iki özelliğini göz ardı edemez. Dekor, seramiğin dış çizgisini yansıtacak, çizgisel ritmini tekrarlayacak ve devam ettirecek şekilde olmalıdır. Seramiğin kütlesini ortaya çıkarmalıdır.¹³² Sanatçıların çoğu dekoru, formun üstünde onu tamamlayıcı bir öge olarak kullanır. Ancak Betty Woodman ve diğer bazı sanatçılar yüzey dekorunu ön plana çıkararak formun geri planda kalmasını ve belirsizleşmesini sağlarlar. Bu durumda, sanatçının amacı, izleyicinin formu algılamasını zorlaştırmak ve bunun sonucunda formda algısal belirsiz yaratmaktır.

Betty Woodman'ın bazı eserlerinde form ve dekorun, şekil-zemin ilişkisi bağlamında kurgulandığını görmekteyiz. Orpheus adlı vazo çifti ve June in Italy (Haziran'da İtalya) isimli vazolarında yüzey dekoru, diğer eserlerine kıyasla formdan bağımsızdır (Resim 3.51 ve 3.52). Yüzey, tamamlayıcı olmaktan çok çelişki yaratır.

¹³² Sakine ÇİL, 20.Yüzyıl Seramik Sanatında Resim ve Kişisel Uygulama, 50.

Gestalt ilkelerinden şekil-zemin ilişkisi ile açıklanabilecek eserde form, kendi işlevinden vazgeçip yüzey dekorunun zemini olmuştur.



Resim 3.51: Betty Woodman, Orpheus, Sırlı Seramik, 1991.



Resim 3.52: Betty Woodman, June in Italy (Haziran'da İtalya), Sırlı Seramik, 2001.

Tıpkı Betty Woodman gibi form-dekor ilişkisinin yarattığı algısal belirsizlik etkisini Amerikalı sanatçı Rudy Autio'nun eserlerinde de görülmektedir. Rudy Autio, öncelikle seramik formu şekillendirmektedir. Daha sonra dekoru forma uygun şekilde anlık olarak tasarlayarak uygulamaktadır. Autio'nun eserlerinin dikkat çeken özelliklerinden biri, renkli sırlar kullanarak yüzeylere derinlik ve dokunsallık

katmasıdır. Eserlerinde zengin renkler, desenler ve dokular kullanarak görsel bir zenginlik yaratır. Formların üzerindeki yüzey dekoru, bombeli yüzeylerin ve girintilerin algılanmasını zorlaştırmaktadır (Resim 3.53 ve 3.54).



Resim 3.53: Rudy Autio, Listening to the East Wind (Doğu Rüzgarını Dinlemek), Sırlı Seramik, 1986

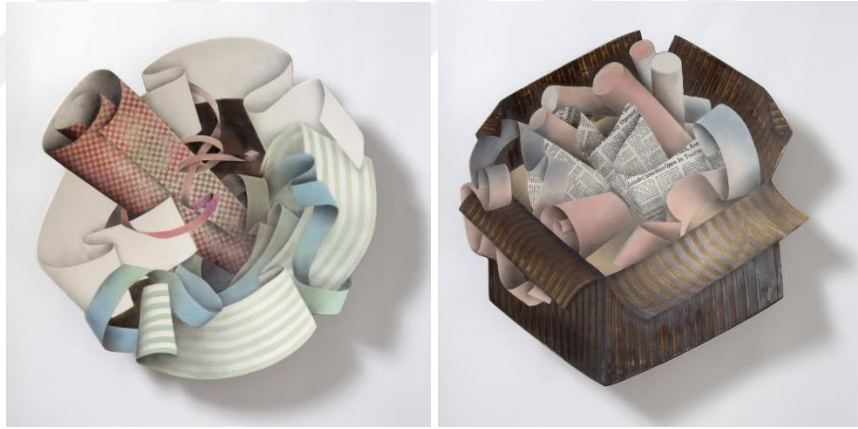
Resim 3.54: Rudy Autio, Bıg Mountain Vessel (Büyük Dağ Vazosu), Sırlı Seramik, 1988

Rudy Autio'nun formlarının yüzey dekoru unsuru nedeniyle maskelenmesi, Sırp sanatçı Velimir Vukicevic'in eserlerinde de görülmektedir. Vukicevic ile Autio'nun eserlerinin arasındaki temel fark, Vukicevic'in seramik formların yüzeylerinde tasvir ettiği desenleri ve uyguladığı boyama tekniği aracılığıyla form ve yüzey dekorunun algısal olarak bütünleşmesini sağlamasıdır. Vukicevic'in eserlerinde dekor öğeleri üç boyutlu forma tamamen nüfuz eder ve yanıltıcı görüntülerin ortaya çıkmasına sebep olur (Resim 3.55). Herhangi bir kavramsal içerik veya bir mesaj

taşıma endişesi olmaksızın üretebilmenin getirdiği özgürlükle hareket eden sanatçı, sanatsal öğeleri kendi üslubuyla birleştirerek yorumlamaktadır¹³³.



Resim 3.55: Velimir Vukicevic, Golden Day (Altın Gün), 2019



Resim 3.56: Velimir Vukicevic, Only Illusion (Sadece Yanılsama), 2019

Resim 3.57: Velimir Vukicevic, This is Not a Box Sculpture (Bu Bir Kutu Heykeli Değildir) 2019

¹³³ Yeşim Zümrüt, **Seramik Sanatçısı Velimir Vukicevic ve Çözumsuz Bulmacaları**, 39.

Vukicevic'in algı ve anlaşılmanın ötesinde görsel deneyimi ön plana taşıyan formlardan oluşan eserlerinde, renkli astarlar, sırüstü boyalar ve çıkartmalar kullanarak; kıvrılmış kurdeleler, rulo kağıtlar, gazete kupürleri, silindirler, iç içe geçmiş çizgiler, özenle belirlenmiş açık koyu alanlar ve perspektif yanılsamaları ile yaratılan derinliğin içinde uzay ve mekân algısını kaybederiz (Bkz. Resim 3.56 ve 3.57).¹³⁴

Transparanlık ve ışık geçirgenliği, katmanlı yüzeylerin iç boşluklarının da formla birlikte değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Kütle ve boşluk ilişkisi bağlamında Jesus Rafael Soto, eserlerinde genellikle form ve boşluğun ilişkisiyle oynar. “Evrenin belirsiz ve kararsız olduğuna inanıyorum. Aynısı benim eserlerim için de geçerli olmalı.” diyen Jesus Rafael Soto, gerçeklik ile yanılsama arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak izleme eylemini kasıtlı olarak rahatsız eder. İzleyici, pleksiden üretilmiş küpteki mavi çizgiler ile malzemenin sağladığı transparanlığın ortaya çıkardığı karmaşanın etkisiyle ön-arka ilişkisini tam olarak algılayamaz. Kütle ve hacim birbirine karışır böylece belirsizlik ortaya çıkar (Resim 3.58).

¹³⁴ A.g.m. 37.



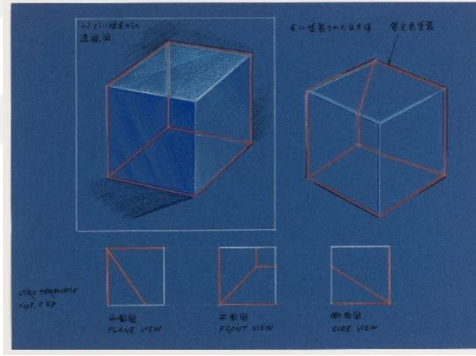
Resim 3.58: Jesus Rafael Soto, Cube with Ambiguous Space (Belirsiz Boşluklu Küp), Pleksiglas, 1981

Eksenler birer soyutlamadır. Eksenlerin bir araya gelişleri formun belirsiz fakat gerçek sınırlarını yaratır. İmge barındırmayan formların biçimsel yoğunluğunu simgeleyen telden yapılmış bir taslakla karşılaştığımızda, istesek de istemesek de onların hem varsayımsal hacimlerini algılarız hem de uzay boşluğundaki mekânın kendisini algılarız. Algılama sırasında doluluk kavramını ortaya çıkaran şey üç boyutlu bir dünyada yaşıyor olmamızdır. Üç boyutlu dünyada yaşayan insan için telden yapılmış nesne, beyin tarafından algılama sırasında alışık olduğu geometrik sistemin bir parçası olarak tanımlanarak tel hacmin bir form olarak algılamasını sağlayacaktır. İki boyutlu bir dünyada yaşayan kişi ise, Aristo'nun güzellik tanımında söylediği gibi, ölçülebilir ve matematiksel bağlantılarla kurgulanmış, eksenlerden oluşan bu taslağın matematiksel bir dizide var oluşunun yarattığı güzelliği sezebilirken, onu asla üç boyutlu bir form olarak algılayamaz. Bunun sebebi belleğindeki uzam algısında derinlik ekseninin olmayışıdır.

Üç boyutlu uzay; en, boy ve derinlik algılarının hepsinin birden var olduğu bir ortamdır. Cisimler uzunluk, genişlik ve derinliği ile gösterilebiliyorsa bu durumda üç boyuttan bahsedilebilir. Üç boyutlu uzay, bir noktanın konumunu belirlemek için üç değer gerekliliği olduğu geometrik bir düzenlemedir. Form üç boyutlu mekânı kaplamaktadır. Profiller karşıdan, arkadan, yukarıdan, aşağıdan, sağdan, soldan yani

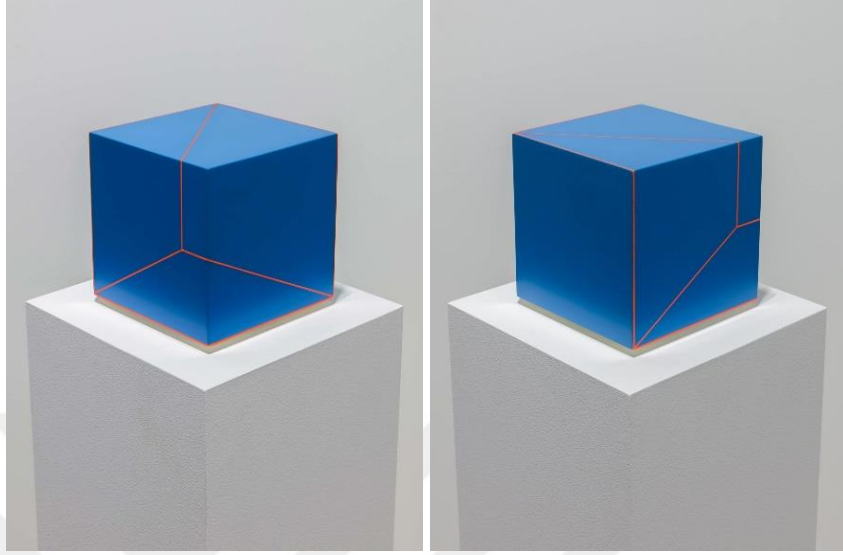
hangi açıdan inceleniyorsa o açıdan görülen silüetlerdir ve sonsuz çeşitlilik sunar, heykelin çevresinde dolaştıkça mekânı yüz farklı yoldan vurgularlar. Orantılar, parçalar arasındaki ilişkiyi nicel olarak tanımlar.¹³⁵

Formun sınırlarında yaratılan yanıltıcı çizgisel yorumlar, nihai formun algısına yapılan kasıtlı bir müdahaledir. Formun geometrisine ve perspektifine yapılan bu müdahale var olan form yerine yanıltıcı bir algılama sürecine sebep olur. Japon sanatçı Jiro Takamatsu bu etkiyi kullanarak belirli bir açıdan bakıldığında izleyici yanıltan geometrik formda eserler üretir (Resim 3.60).



Resim 3.59: Jiro Takamatsu, Perspective (Perspektif), 1968.

¹³⁵ Henri FOCILLON, **Biçimlerin Yaşamı**, 48.



Resim 3.60: Jiro Takamatsu, Cube of Perspective No.249 (Küpün Perspektifi No.249), 1969.

Jiro Takamatsu, Cube of Perspective No.249 (Küpün Perspektifi No.249) isimli çalışmasında küp formunun geometrisi ve perspektifiyle oynar. Üzerinde kırmızı çizgiler olan mavi küp aynı anda hem opak hem de saydam olduğu izlenimini vermektedir. Jiro Takamatsu, küpün içini yani var olmayanı ortaya çıkarır. Küpün aslında görünmeyen taban yüzeyi vasıtasıyla perspektifin optik yanılsamayı mümkün kılabileceğine vurgu yapar. Takamatsu, eğlenceli bir şekilde, izleyicilerden bildikleri bir form için ön yargılarını göz ardı etmelerini ve gördükleriyle meşgul olmalarını istemektedir.¹³⁶

¹³⁶ Anna Katherine BRODBECK, ed., **Two X Two X Twenty: Two Decades Supporting Contemporary Art** at the Dallas Museum of Art (Dallas: Dallas Museum of Art), 161.

Diğer yandan, Jiro Takamatsu'nun çağdaşlarından biri olan Japon seramikçi Yasuo Hayashi, soyut geometrik formlara uyguladığı algısal belirsizlik yaratan dekor yöntemiyle Takamatsu'nun estetik anlayışını akla getirir. (Resim 3.61)



Resim 3.61: Yasuo Hayashi, No Sound C (Sessiz C), Pekişmiş Çini (Stoneware), 1992.

Yasuo Hayashi de soyut geometrik seramikleri ile izleyicinin görsel algısını manipüle ederek algısal belirsizlik yaratır. “No Sound C” isimli eseri, ilk bakışta içerisinde çok sayıda boş alanların olduğu ya da farklı açılarda konumlandırılmış duvarların var olduğu algısını yaratan bir küp görünümündedir. Hayashi, formun üzerine uyguladığı ve gerçekte var olamayacak kadar çarpık perspektif ile oluşturduğu dekor vasıtasıyla, yarattığı formun algılanmasını kasten bozarak algısal belirsizlik yaratmıştır. Dekorda tercih ettiği gri renkteki ton değerleri ise ışık-gölge alanları oluşturarak form üzerindeki mekân ve ön-arka ilişkisi hissiyatını güçlendirir. Kendisinin dördüncü boyut arayışı olarak tanımladığı form-dekor ilişkisindeki dengesizlik, rasyonel dünyadan irrasyonel dünyaya geçişi vurgularken aynı zamanda da eskiz defterine yazdığı “Sanat sadece irrasyonel dünyada doğar” cümlesine atıfta bulunur.



Resim 3.62: Yasuo Hayashi, Prelude '96-B (Başlangıç '96-B), Pekişmiş Çini (Stoneware), 1996.

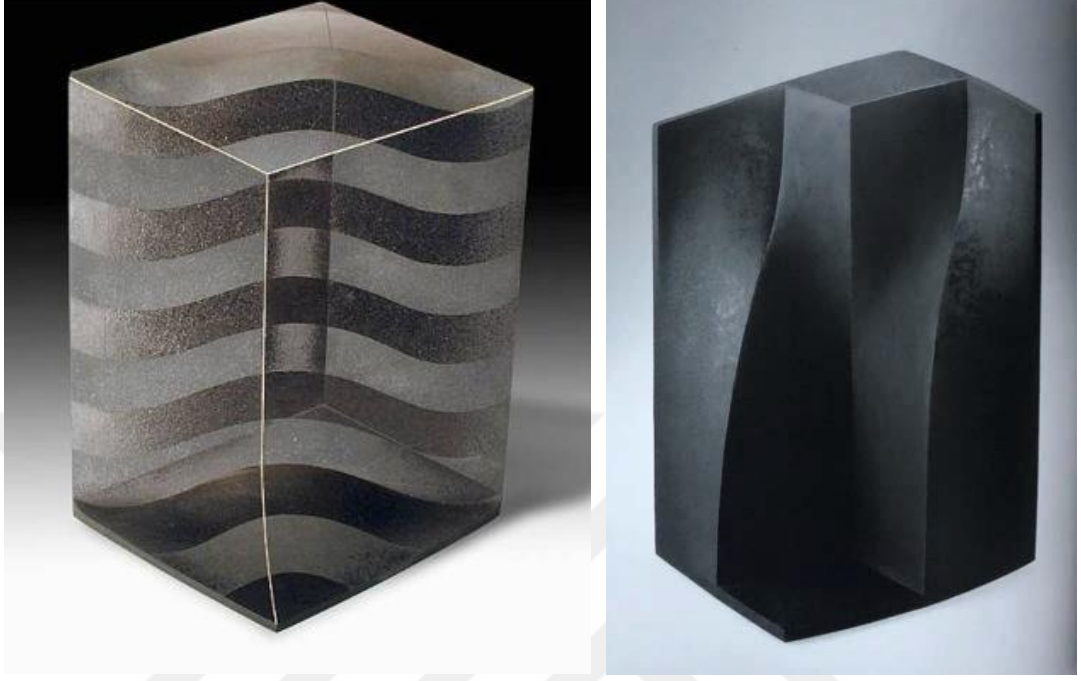
Resim 3.63: Yasuo Hayashi, Focus 84-5 (Odak 84-5), Pekişmiş Çini (Stoneware), 1984.

Hayashi'nin sanat pratiği Neo-Plastizm hareketinin öncüsü Piet Mondrian'dan oldukça etkilenmiştir. Hayashi'nin sanatını kare ve küpler ile ifade etmesinin sebebi budur. Diğer yandan, göz önünde bulundurulması gereken önemli bir husus da Hayashi'nin soyut formlarını yaratırken seramik malzemeye olan yaklaşımıdır. Hayashi seramiği bir çömlekçi olarak değil, çamurla çalışan bir heykeltıraş olarak ele almaktadır. Her eserine taslak oluşturacak bir dizi eskizle başlar. Eserleri bitmiş halleriyle son derecede detaylı tasarlanmış gibi görünse de Hayashi matematiksel hesaplamalar yapmadan sezgisel hislerin yardımıyla üretim yapar. Formlarını fitil yöntemiyle elleri ile şekillendirir. Bu yöntem Hayashi'nin planladığı ideal düz yüzeyleri ya da hafif kavisli yüzeyleri yaratmasına olanak sağlar. Başka bir deyişle geleneksel Japon seramiklerinde kullanılan torna ile şekillendirme yöntemine kıyasla temel geometrik unsurları özgürce ortaya koymasına olanak tanır. Hayashi formlarındaki çizgileri kazıma yaparak oluşturduğu alanları beyaz astarla doldurarak

üretir. Yüzeyde bulunan diğer dekor öğelerini ise çoğunlukla maskeleyerek veya şablon kullanarak yaratır.¹³⁷

Form üzerindeki renklerin ve ton değerlerinin insanların algılama sürecinde etkiler yaratması, bu iki ögenin sanatçılar tarafından bir ifade aracı olarak tercih edilmesine olanak sağlar. Sanat eserinin formu ya da belirli bir biçimin nitelikleri renk ve/veya ton değeri kullanılarak manipüle edilebilir, izleyicilerin algıları bu yöntemle değiştirebilir. Ortaya çıkan bu etki ile eser üzerinde algısal belirsizlik yaratmak mümkündür. Yasuo Hayashi tam olarak bunu yapmıştır. Resim 3.64'te ve 3.65'te görünen eserler, formları bakımında dikdörtgen prizmalar gibi algılansa da yüzey dekorlarındaki renk ve ton değerleri farklı algılanır. Bu noktada Focus (Odak)'un üzerindeki yatay gri şeritler düz bir yüzey etkisi oluşturmaya karşın, formun beyaz kenar çizgileri kütle etkisini vurgulayarak izleyiciyi ikilemde bırakır. Bu çelişki algısal belirsizlik sonucunda ortaya çıkar. Oblique Square Pillar (Eğik Kare Sütun) da ise ton değeri vasıtasıyla gerçekte olmayan yüzeyler yaratılmıştır. Bu sanal yüzeyler formun alt kısmında ve üst kısmında birbiriyle çelişen boşluk-doluluk etkisi yaratır. İzleyici bu yüzden formu net olarak algılayamaz ve algısal belirsizlik oluşur. Hayashi, formun bütününe algılanabilmesi için izleyiciyi formun etrafında dolaşmaya yönlendirir. İzleyiciyi kendi yarattığı dördüncü boyuta çekerken sadece mekânı değil zaman unsurunu da işin içine katmış olur.

¹³⁷ Mina T. BRENNEMAN, in **Pursuit of the Fourth Dimension: Hayashi Yasuo's Presence in Art History and the Art Market**, 53-55.



Resim 3.64: Yasuo Hayashi, Focus (Odak), Pekişmiş Çini (Stoneware), 1988

Resim 3.65: Yasuo Hayashi, Oblique Square Pillar (Eğik Kare Sütun), Pekişmiş Çini (Stoneware), 1982

Geleneksel Japon çömlekçileri için anagama fırındaki ateşin eserlerin üzerindeki öngörülemeyen etkileri (yohen) son derece değerlidir. Hayashi ise bu etkilere karşı çıkmıştır. Çünkü onun için fırından çıkan nihai eserin üretim sürecinin en başındaki niyetiyle mümkün olduğunca birebir örtüşmesi gerekmektedir. Niyet ve nihai ürün arasında böyle bir eşleşmeyi odun fırınında elde etmek imkânsızdır. Hayashi bu yüzden pişirim için gazlı veya elektrikli fırını tercih eder.¹³⁸

¹³⁸ A.g.k. 55.

Algısal belirsizlik yaratan unsurların seramik malzeme ile nasıl ele alındığı örnekler üzerinden açıklanmıştır. Bu kapsamda yapılan tespitler ve gözlemler sonuç başlığı altında detaylıca aktarılmıştır.



4. SONUÇ

Bu tez çalışmasında algısal belirsizlik kavramı incelenmiş ve algısal belirsizliği yaratan temel konuların ne olduğunu tespit ederek, seramik malzeme özelinde nasıl ele alındığı araştırılmıştır. İlk olarak algılama eyleminin ortaya çıkışı fizyolojik ve psikolojik açıdan değerlendirilmiştir. Sanat eserlerinin beş temel duyu aracılığıyla nasıl algılandığı ve bunun sonucunda nasıl yorumlandığı ayrı ayrı ele alınarak incelenmiştir. Tarihsel sürece baktığımızda sanat eserindeki şans ve öngörülemezliğe dayanan rastlantısal belirsizliğin indeterminizm felsefesinin etkisiyle sanatta yer edindiği gözlemlenmiştir.

Seramik malzeme özelinde ise şekillendirme aşamasının en başından, pişirim sonrasında fırının kapağının açıldığı son ana değin seramiğin sürprizlerle dolu olması malzemenin ne denli “belirsiz” olduğunu göstermektedir. Sanatçıların yüzleşmek zorunda olduğu birtakım sınırlılıkların olması ve malzemenin kendisinin belirsizliklerle dolu oluşu, Sam Bakewell ve Rafa Perez gibi bazı sanatçılar için ifade biçimine dönüşmüştür. Bu sanatçıların eserleri incelendiğinde seramiğin, kendisine hâkim olan ve teknolojisini bilen sanatçılar için rastlantısal ve deneysel eserlerin üretimine son derece uygun olduğu tespit edilmiştir.

Yapılan araştırmalarda, “belirsizlik” kavramının aslında insanın dünyayı anlamlı kılmak için üstesinden gelmek zorunda olduğu temel kavramlardan biri olduğu görülmektedir. İnsanlar tarih öncesi dönemden itibaren doğanın belirsizliklerini yok etmek adına nicel ölçü sistemlerini geliştirerek “az, çok” ya da “yakın-uzak” gibi göreceli kavramları mümkün olduğunca aza indirgemeye çalışmıştır. Buradaki amaç doğanın belirsizliklerini azaltarak onu daha anlaşılır kılmaya çalışmaktır. Bilimin ve teknolojik gelişimin başlangıcı sayılabilecek bu evrede insan, belirsizliğin zihninde uyandırdığı merak duygusundan beslenmiştir. Bu açıdan bakıldığında ilk görüş olarak

olumsuz anlamıyla akla gelen belirsizlik, insan için yaratıcılık ve keşfetmenin kaynağı olarak olumlu işlevinin de var olduğunu göstermiştir.

Belirsizlik, sanatçıların farklı yaratıcı ifade biçimleri geliştirmesine ve yeni fikirler keşfetmesine olanak tanımaktadır. Belirsizlik, sanatçılara özgün bir şekilde düşünceleri için bir fırsat sunmakta ve onları alışılmışın dışında düşünmeye teşvik etmektedir. Böylece sanatçıların daha özgür bir şekilde yaratıcı süreçlerini deneyimlemelerine ve sınırları zorlamalarına olanak sağlamaktadır.

Algılama eylemine sanat perspektifinden baktığımızda, bir nesneyi estetik olarak değerlendirmek için öncelikle onun varlığının fark edilmesi birincil gereksinimdir. İzleyici, tıpkı içinde yaşadığı dünyada yaptığı gibi eseri de beş duyu organı vasıtasıyla algılayarak sanatçının aktarmak istediği mesajı veya duyguları hissetmeye çalışır. Eserin izleyici tarafından deneyimlenmesi hem nesneye hem de çevreye ait tüm verilerin bütünleşerek algılanması sonucunda oluşur. Yani eser bağımsız bir nesne olarak değil, çevresi ve mekânıyla birlikte algılanmaktadır. Bunun sonucunda izleyicinin algısı etkilenebilmektedir. Diğer yandan algılama kişiden kişiye değişerek ortaya çıkmaktadır. İnsanın geçmiş deneyimleri, inançları ve diğer psikolojik birikimleri nesnelerin algılamasını doğrudan etkilemektedir. Yukarıda bahsedildiği gibi hem çevresel faktörlerin hem de kişisel deneyimlerin algılamayı etkilemesi insan için bir kişisel kimlik oluşturarak onu diğerlerinden farklılaştırmaktadır. Yani algılamanın göreceli oluşu, insanı tıpkı parmak izlerinin biricik oluşu gibi bireyselleştirmektedir. Bu özelliği ile algılama, insanı farklılaştıran bir işlev ile var olmaktadır.

Algısal belirsizlik kavramı seramik malzeme özelinde araştırılmıştır. Elde edilen veriler ışığında; perspektif belirsizliği, yüzey-form ilişkisinin ortaya çıkardığı belirsizlik ve hareketten kaynaklanan algısal belirsizlik konu başlıkları ile sınıflandırılmıştır. Perspektif belirsizliğinin, seramik sanatında algısal belirsizliği etkileyen önemli bir faktör olduğu tespit edilmiştir. Sanatçılar, nesnelerin mekânsal

derinliklerini yansıtmak için perspektifi kullanırken, bazen de nesnelerin perspektifini kasıtlı olarak bozarak izleyicilerin algılama sırasında belirsizlik yaşamalarını amaçlamaktadırlar. İzometrik ve aksonometrik sistemlerin perspektif belirsizliğini destekleyerek yanıltıcı ve imkânsız figürlerin üretilmesinde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Seramik malzeme özellikleri bakımından hem form yaratımında hem de yüzey dekoru tasarımında perspektifin ortaya çıkardığı algısal belirsizliklerin oluşturulmasına olanak sağlamaktadır.

Yüzey-dekor ilişkisi, seramik sanatında algısal belirsizlik yaratan bir diğer konudur. Betty Woodman, Velimir Vukicevic, Rudy Autio gibi bazı sanatçılar, formların yüzeyine uyguladıkları dekor yöntemleri aracılığıyla algısal belirsizlik yaratma yoluna gitmişlerdir. Bu eserlerin yüzey dekorlarının formun okunmasını zorlaştırdığı görülmüştür. Yüzey-form ilişkisinin ortaya çıkardığı algısal belirsizlik, izleyiciye karmaşık bir estetik deneyim sunarken aynı zamanda izleyiciyi eserin etrafında dolaşmaya yönlendirmektedir. Seramiğin güçlü plastik kabiliyeti ve yüzeyini zenginleştiren çeşitli dekor yöntemlerinin var oluşu, yüzey-form ilişkisi bağlamında avantajlar ortaya çıkarmaktadır. Seramik eğitiminde sıklıkla telaffuz edilen “Dekor, form ile birlikte tasarlanmalıdır.” Fikrinin aksine, yüzey ve form ilişkisinin bilinçli olarak bozulduğu örnekler gözlenmiştir. Diğer yandan algısal belirsizlik yaratan bir diğer konu da seramiğin taklit malzemesi olarak kullanılmasıdır. Gerçekçi üretimin sonucunda izleyicinin malzemenin ne olduğu konusunda ikilemde kalması algısal belirsizlik olarak yorumlanmıştır. Bu gibi gerçekçi taklit nesneleri izleyicileri esere dokunmaya yönlendirmektedir. Beyin belirsizliği görme duyusuyla çözümleyemediği için ikincil destek olarak dokunma duyusunun yardımıyla çözümleme eğilimindedir.

Hareket, seramik sanatında algısal belirsizlik yaratan bir diğer önemli etkidir. Seramik eserler genellikle durağan olarak düşünülse de Cecil Kemperink gibi bazı sanatçılar hareketi yakalamak için formları birimler ile üretmişlerdir. Robert Dawson gibi sanatçılar ise form üzerindeki bilindik desenleri hareket ve dönüş etkisindeymiş gibi tasarlayarak formların hareket halinde olduğu izlenimi vermişlerdir. Hareketli

desenin yarattığı bulanıklığın izleyicinin algısal deneyimini etkileyerek nesnenin okunmasını zorlaştırdığı ve böylece algısal belirsizlik yarattığı tespit edilmiştir.

Sonuç olarak seramik sanatında algısal belirsizlik, sanatçılar için ifade özgürlüğü sağlayan ve izleyicilerin sanat eserleriyle etkileşimini arttırarak izleyici deneyimini zenginleştirdiği önemli bir kavram olarak ifade edilebilir. Bu çalışmanın ana mesajlarından birisi belirsizliğin sadece üstesinden gelinmesi veya yönetilmesi gereken bir sorun olmadığı, aynı zamanda yeni fırsatlar ve keşifler yaratmak için gereken yaratıcı gücü harekete geçiren önemli bir kaynak olduğudur. Günümüzde hızla gerçekleşen teknolojik gelişmeler, sanatta alternatif üretim yöntemleri olarak yaratıcı kodlama ve yapay zekânın baş rol oynadığını sanat pratiklerini ön plana çıkarmaktadır. Bilgisayar destekli yaratım sürecinin de devreye girmesiyle algısal belirsizlik konusunun ele alınabileceği ve gelecek için yeni olanaklar sağlayabileceği düşünülmektedir.

5. SÖZLÜK

- **Aperion:** Antik Yunancada "sınırlı olmayan" anlamına gelir. Sözcüğün başındaki "a" eki olumsuzluk ekidir. Etimolojik olarak "sınırlı olmayan" anlamına gelse de apeiron ifadesi sadece niceliksel bir anlam taşımaz; aynı zamanda "belirlenemez olan" anlamında da anlaşılmalıdır.
- **Arkhe:** Antik Yunan felsefesinde ilk olan, kaynak, ilk neden ya da her şeyin kendisinden varlığa geldiği ilk töz, maddi neden ya da ilke anlamına gelmektedir.
- **Haptik:** Dokunma duyusu ile ilgili, temas hissine ait. Yunanca “Hapt (Dokunma)” kökünden türemiştir.
- **Hidrofon:** Su altı akustiğini kaydetmeye yarayan su altı mikrofonu.
- **İdea:** Platon'a göre, ezeli-edebi doğa, ya da öz, doğru ve kesin bilginin nesnesi, Tanrı'nın zihnindeki içerik; duyularımızla algıladığımız şeylerin, nesnelerin yetkin ilk örneği anlamına gelen terim.
- **Logos:** Antik Yunan düşüncesinde; anlam, bir şeyin her ne ise o olmasını sağlayan nedenler, fenomenleri açıklamak amacıyla kullanılan yöntem ve ilkeler; bir şeyi bizim için anlamlı kılan temel, dayanak anlamına gelen sözcük.
- **Mimetik:** Taklide ilişkin.
- **Olfactory:** Koku alma ile ilgili.
- **Tesseract (Hiperküp):** Geometride küpün dört boyutlu analogudur. Küpün karelerden oluşması gibi, küplerden oluşan dört boyutlu şekildir.

6. KAYNAKLAR

a) Kitaplar

ARISTÒTİL (1941), **The Basic Works of Aristotle**, Ed. Richard Peter McKeon, 2, Random House, New York.

ARP, Jean (1972), “**Arp on Arp: Poems, Essays, Memories**”, Ed. Marcel Jean, The Viking Press, New York.

BRODBECK, A. Katherine (2018), **Two X Two X Twenty: Two Decades Supporting Contemporary Art At The Dallas Museum Of Art**, Dallas Museum of Art, Dallas.

BUCHLOH H. D. Benjamin (2009), “**Refuse and Refuge, in October Files: Gabriel Orozco**”, Ed. Yve- Alain Bois, The MIT Press, Cambridge.

CEVİZCİ, Ahmet (2013), **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul

CLAUSEWİTZ, Carl von (2007), “**What is War?**”, Oxford University Press, Suffolk.

DANVERS, John (2006), “**Picturing Mind Paradox, Indeterminacy and Consciousness in Art & Poetry**”, Rodopi, Amsterdam.

DEWEY, John (2021), “**Deneyim Olarak Sanat**”, Çev. Nur Küçük, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul.

E. H. GOMBRICH, “**Sanat ve Yanılsama Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi**”, Çev. Ahmet Cemal, xviii, Remzi Kitabevi, İstanbul.

EAGLEMAN, David (2016), “**Beyin-Senin Hikayen**”, Çev. Zeynep Arık Tozar, 7. Baskı, Domingo Yayın Evi, İstanbul.

ERNST, Bruno (1992), “**The Eye Beguiled: Optical Illusions**”, Tashen, Munich.

FLORENSKİ, Pavel (2021), “**Tersten Perspektif**”, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul.

FOCİLLON, Henri (2015), “**Biçimlerin Yaşamı**”, Çev. Alp Tümertekin, Janus Yayıncılık, İstanbul.

GRISHIN, Sacha (2008). “**Uncertainty and Risk Multidisciplinary Perspectives**”, Ed. Gabriele Bammer-Michael Smithson, Earthscan Publishers, London.

İNCEOĞLU, Metin (2011), “**Tutum, Algı, İletişim**”, Siyasal Kitabevi. Ankara.

KÖHLER, Wolfgang (1947). “**Gestalt Psychology**”, 2nd base, Liveright Publishing Corporation, New York.

KRUGLANSKI, Arie W.- HIGGINS, E. Tory (2007), “**Social Psychology: Handbook of Basic Principles**”, 2nd ed., Guilford Press, New York.

LE GUIN, K. Ursula (2022), “**Karanlığın Sol Eli**”, Çev. Ümit Altuğ, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.

LEJEUNE, Denis (2012), “**The Radical Use of Chance in 20th Century Art**”, Ropodi, Amsterdam.

MACCUDY, Edward (1938), “**The Notebooks of Leonardo da Vinci**”, Vol. 2, Jonathan Cape, London.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2017), “**Algının Önceliği**”, Çev. Yusuf Yıldırım, Alfa Yayınları, İstanbul.

MOLES, Abraham (2018), **Belirsizin Bilimleri – İnsan Bilimleri İçin Yeni Bir Epistemoloji**, Çev. Nuri Bilgin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

RICHTER, Hans (1997), “**Dada, Art and Anti-Art**”, Thames and Hudson, London.

ROBBİN, Tony (2006), “**Shadows of Reality: The Fourth Dimension in Relativity, Cubism, and Modern Thought**”, New Haven: Yale University Press, London.

SCHACTER, Daniel (2011). “**Psychology**”, 2, Worth Publishers, New York.

STEINBERG, Dave S. (1995). “**Introduction to Communication Course Book 1: The Basics**”, Ed. Trudie du Plooy, Juta & Co Ltd., Cape Town.

STERNBERG, R. J.- STERNBERG, K (2012). “**Cognitive Psychology**”, 6th ed., Wadsworth Cengage Learning, Belmont.

STOICHITA, I. Victor (2006), “**Gölgenin Kısa Tarihi**”, Çev. Bilge Aydın, Dost Yayınevi, Ankara.

TERKAOUI, Reder (2007), “**Breaking the Mould: New Approaches to Ceramics**”, London : Black Dog, London.

YOSHIMOTO, Midori (2005), “**Into Performance: Japanese Women Artists in New York**”, Rutgers University Press, New Jersey.

b) Makaleler

BUDNER, S. (1962). “Intolerance of ambiguity as a personality variable”, **Journal of Personality**, 30: 29–50.

CHAU Cristina (2014), “Movement and Time in the Nexus between Technological Modes with Jean Tinguely’s Kineticism”, **Arts**, 3, December: 394-406

COCOZZA, F. (2017). “Axonometry: The Grip of Thought on Space—A Short Survey on the Relation between the Act of Planning and a Visionary Visualization Technique”. **Proceedings of the International and Interdisciplinary Conference IMMAGINI?** Brixen, Italy, 27–28 November 2017.

CRAMER, C. A. (2009), “Alexander Cozens's New Method: The Blot and General Nature”, **College Art Association**, 79, March:112-129.

D’AMORE, Bruno (2005), “Oscar Reutersvärd”, **Relime**, Vol 8, Num 3, Noviembre: 379-382.

DEGENAAR, M.-LOKHORST, G.J. (2021) "Molyneux's Problem", **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, Ed. Edward N. Zalta, October. URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/molyneux-problem/>>.

DİNÇER KIRCA, A. (2016), “Pastiş ve Seramik Yapıtlara Yansıması”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, 15: 67-76.

DİNÇER KIRCA, A.-DİNÇ ÜSTÜNDAĞ D. (2020), “Mimari Bağlamı Değişen Seramik Panoların İncelenmesi”, **Journals of Art**, III, 4, Haziran: 291-312.

ESENYEL, Zeynep Z. (2014), “Presokratik Filozoflarda Arkhe Sorununun Kozmolojik ve Ontolojik Bağlamda İncelenmesi”, **Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Sayı 22, Bahar:1-25.

GABO, N.- PEVSNER, A. (1920), “Realistic Manifesto”, **Second State Printing House**, August.

GİDERER, Birsen (2017), “Resim Sanatında Gölge”, **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi**, VI, Sayı 8, Aralık: 73-92.

GREIST-BOUSQUET, S.-SCHIFFMAN H. R. (1981), “The Poggendorff Illusion: an Illusion of Linear Extent?”, **Perception**, Vol 10, (2) 10, April:155-164.

GÜNER, Çiğdem (2000), “Gürültünün Sağlık Üzerine Etkileri”, **Sted Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi**, Temmuz: 251.

İKİNCİ A. Özlem (2012), “Farkında Olmadığımız Vazgeçilmezimiz Koku Duyumuz”, **TÜBİTAK Bilim ve Teknik Dergisi**, Şubat:68-71.

KAJIYA, Kenji (2008). "Mono-ha Öncesi Olarak Jiro Takamatsu." Trans. Yoko Nara. **Daiwa Press Viewing Room**, No 8, December: 78–81.

KELEŞOĞLU B.- UYGUNGÖZ, M. (2016), “Sanat ve Tasarımda Anamorfik Görüntüler”, **Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi**, 7, Mayıs: 1-18.

KOÇ, Çağlar (2020), “Duyular, Dokunma ve Vücut Bilinci”, **FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)**, 30, Güz: 97-114.

KÜÇÜKAY, Alper (2018), “Karar Vermenin Psikolojisi”, **Türkiye Adalet Akademisi Dergisi**, 34, Nisan: 607-640.

KÜÇÜKKÖMÜRLER, Sanem (2017), “Belirsizliğin Psikolojik Etkileri”, **Nesne Psikoloji Dergisi (NPD)**, V, 10: 329-344.

LESSER, Gloria (1993), "Getting to the Heart of the Matter", **Ceramics: Art and Perception**, No. 12, 61-67.

MARTINEZ-CONDE, S.- MACKNIK S. L. (2015), "Warped Perceptions", **Scientific American Mind**, Vol. 26, No. 2, March/April:23-25.

ÖZGÜR, Alparslan (2013), "Yenidoğan Yoğun Bakım Hastalarında Duyusal Algılamada Bozulma", **Yoğun Bakım Hemşireliği Dergisi**, 17: 59-67.

RAMACHANDRAN, V.S.-HUBBARD, E.M. (2001), "Synaesthesia: A Window into Perception, Thought and Language", **Journal of Consciousness Studies**. 8, 12: 3-34.

ROSEN, N.- KNAUPER, O. et al. (2006). "Do Individual Differences in Intolerance of Uncertainty Affect Health Monitoring?", **Psychology and Health**, 22, 4, August: 413-430.

SCHATTSCHEIDER, Doris (2010), "The Mathematical Side of M. C. Escher", **Notices of The American Mathematical Society**, Vol 57, 6, June-July, 706-718.

SILK, Gerald (1993), "Myths and Meanings in Manzoni's Merda D'artista", **Art Journal**, Volume 52, Issue 3: Scatological Art, May: 65-75.

SPENCE C.-Kim Ngo M. (2012), "Assessing the Shape Symbolism of the Taste, Flavour, and Texture of Foods and Beverages", **Flavour**, I, 12, July: 1-13.

TAŞKIN, Süleyman (2020), "Spinoza'nın Determinizm Anlayışı ve Tanrı/Töz Düşüncesine Yansıması", **Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 16, Aralık: 370-382.

TEKİN, A.-ÇETİN Y. (2019), "Sanat Eserinin Varlığında Zamansal Etkiler", **Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi**, 2, Haziran: 1-13.

ÜNAY SELÇUK, Seniha (2018), "Görsel Sanat Yapıtlarında Bellek Üzerine Okumalar", **İdil**, VII, 49, 1051-1056.

WOOLDRIDGE, Duncan (2017), "Jiro Takamatsu: The Temperature of Sculpture." **Art Monthly**, 409, September: 24-24.

YAZICI, Yasemin Erkan (2015), "Anamorfik İllüzyonun Mekân Algısına Etkilerinin Farklı Sanatçı Yaklaşımlarına Göre İrdelenmesi", **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı 15, Haziran: 139-148.

YILMAZ, Seyhan (2022), “Trompe L’oeil Tekniği ile Doğa Estetiğine Öykünen Seramik Ağaclar”, **Sanat Tarihi Dergisi**, 31/1, Nisan|April:1-21.

ZÜMRÜT, Yeşim (2015), “Seramik Sanatçısı Velimir Vukicevic ve Çözumsuz Bulmacaları”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Sayı 13, Kış: 33-40.

c) Tezler

AVİNAL, Sinan (2018), “**Gözlem-Çözüm İlkeli Yeni Biçime Geçiş Yönteminin Seramik Eğitiminde Değerlendirilmesi**”, Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

BAŞKIRKAN, Hasan (2010), “**Dumanlı Pişirim Teknikleri**”, Sanatta Yeterlik Tezi, MSGSÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

BRENNEMAN, T. Mina (2019), “**In Pursuit of the Fourth Dimension: Hayashi Yasuo’s Presence in Art History and the Art Market**”, Yüksek Lisans Tezi, S.U.N.Y. Fashion Institute of Technology, New York.

ÇİL, Sakine (1995), “**20.Yüzyıl Seramik Sanatında Resim ve Kişisel Uygulama**”, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ERDAL, İ. Tahir (2006), “**Gestalt Kuramının Grafik Tasarıma Etkilerinin İncelenmesi**”, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

GÜRER, Tan Kâmil (2004), “**Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi**”, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

SPENCER, Justina (2008), “**Baroque Perspectives: Looking into Samuel Van Hoogstraten’s Perspective Box**”, Yüksek Lisans Tezi, Department of Art History and Communication Studies McGill University, Montreal.

d) Diğer Kaynaklar

KARAKAŞ, Sirel (2017), “**Prof. Dr. Sirel Karakaş Psikoloji Sözlüğü: Bilgisayar Programı ve Veritabanı**”, www.psikolojisozlugu.com (sürüm: 5.1.0/2021). (05.12.2021)

<http://web.guggenheim.org/exhibitions/turrell/#earlyworks> (17.12.2022)

<https://cfileonline.org/feature-cecil-kemperinks-kinetic-ceramics-in-motion/> (11.12.2022)

<https://contemporaryartsociety.org/wordpress/news/artist-to-watch/sam-bakewell/>
<https://dictionary.apa.org/memory> (11.05.2023)

<https://dictionary.apa.org/memory> (04.12.2021)

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/gestalt?q=Gestalt> (31.05.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Isometric_projection (20.15.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Wagon-wheel_effect (26.04.2023)

<https://fdag.com.br/en/exhibitions/materialist/> (01.06.2022)

<https://mathworld.wolfram.com/Dimension.html> (20.09.2022)

<https://microphonesandloudspeakers.com/2019/07/03/hydrophone-synthesiser-tomoko-sauvage/> (22.11.2021)

<https://picasso-ceramics.org/a-collectors-guide/> (27.03.2023)

<https://sozluk.gov.tr/> (17.12.2022)

https://tr.wikibooks.org/wiki/Gestalt_kuramı (22.04.2023)

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zel_g%C3%B6relilik (15.11.2022)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Tesseract> (14.11.2022)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Uzayzaman> (11.11.2022)

<https://www.artic.edu/artworks/152961/untitled-portrait-of-ross-in-l-a> (01.04.2023)

<https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/85531/priere-de-toucher> (05.05.2023)

<https://www.christies.com/en/lot/lot-6377621> (20.05.2023)

<https://www.e-skop.com/skopbulten/bakis-acisi-perspektif-ve-oznenin-olusumu-ulus-baker-okumalari/4348> (10.04.2022)

https://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941#_ednref13 (30.05.2023)

<https://www.felicityaylieff.com/sense-and-perception> (01.04.2023)

<https://www.henry-moore.org/whats-on/2017/07/13/jiro-takamatsu-the-temperature-of-sculpture#> (19.05.2022)

<https://www.koeniggalerie.com/blogs/online-magazine/alicja-kwade-jose-davila-intersecting-practices> (19.05.2023)

<https://www.lacostekeane.com/exhibitions/rafa-perez-momentos-de-tierra/selected-works?view=thumbnails> (13.05.2023)

<https://www.moma.org/collection/works/232> (17.12.2022)

<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/doesburg-theo-van/construction-space-time-ii> (14.10.2022)

https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Impossible_cube (17.05.2023)

<https://www.ngv.vic.gov.au/essay/celeste-boursier-mougenot-clinamen/> (01.04.2023)

<https://www.reprogrammed-art.cc/library/104/Spazio-elastico> (01.12.2022)

<https://www.tipacilar.com/uzamsal-algi/> (02.06.2022)

<https://www.toledomuseum.org/education/visual-literacy/art-seeing-art> (14.12.2021)

<https://www.vam.ac.uk/articles/fooling-the-eye-trompe-loeil-ceramics> (06.12.2022)

<https://www.vbenzeri.com/tasarim/yemenin-cok-duyulu-hali> (29.05.2022)

<https://yoonilkwon.squarespace.com/work#/memory/> (07.04.2022)

7. ÖZGEÇMİŞ

Sinan Avinal, 2005 Yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü'nde lisans eğitimine başladı. 2010 Yılında lisans eğitimini tamamlayan Avinal, 2011 yılında yurtiçinde iki adet ödül kazanmıştır. 2018 yılında aynı kurumda “Gözlem-Çözüm İlkeli Yeni Biçime Geçiş Yönteminin Seramik Eğitiminde Değerlendirilmesi” başlıklı tezi ile Yüksek Lisans eğitimini tamamladıktan sonra, 2019 yılında yine aynı kurumda Sanatta Yeterlik eğitimine başlamıştır.

2013-2016 yılları arasında Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmıştır. 2016 yılından itibaren ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya devam etmektedir.