

POINTİLİST BAKIŞ AÇISININ TEMELLERİ VE GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI

Ezgi TOKDİL

Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, ezgi.tokdil@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2701-0842

Tokdil, Ezgi. "Pointilist Bakış Açısının Temelleri ve Günümüz Sanatına Yansımaları". idil, 79 (2021 Mart): s. 519-537. doi: 10.7816/idil-10-79-12

ÖZ

Araştırmada öncelikle 20. yüzyıl başlarında bir biçimlendirme anlayışı olarak noktacı resim anlayışının temelleri, yönelimin nedenleri, biçimlendirme anlayışının dönemin sanatına yansımaları, İzlenimcilerle başlayan süreçte renk ve ışık üzerine yapılan incelemeler, sanat ve bilim arasında renk ve ışık yoluyla kurulan köprü sanat (renk bilgisi), bilim (gözün görme biçimleri ve zaman-mekan ilişkisi), psikoloji (geşalt teorisi) ve felsefe (fenomenolojik yaklaşım) alanından örneklerle incelenmektedir. Ardından bilgisayarların çalışma prensibi ile sanatın biçimlendirme yöntemi arasında ilişki kurularak, noktacıların bir araya gelmesi yoluyla rengin oluşması ile kodların bir araya gelmesi yoluyla görüntü ve eylemin ortaya çıkması arasındaki karşılıklı ilişki analiz edilmektedir. Sanat ve bilim arasında incelenen köprü modern ve postmodern sanat kapsamında değerlendirilerek yeni medya sanatlarının çalışma prensibi ve estetik söylemi Pointilist bakış açısından yorumlanmaktadır. Bu kapsamda araştırmanın örneklemini Pointilist yaklaşımın doğrudan kullanıldığı örnekler (rengi oluşturmak için noktacıklardan yararlanma) ve Pointilist yaklaşımın dolaylı kullanımı (biçimi oluşturmak için parçaların bir araya gelmesi) oluşturmaktadır. İncelemeler sonucunda sanat, bilim ve felsefe arasında sürekli bir ilişkinin olduğu, bu ilişkinin sınırlarının kimi tarihsel dönemde incelirken kimisinde arttığı, modernist yaklaşımın bir ifade biçimi olan noktacı biçimlendirme anlayışının anlam, amaç ve biçim değiştirerek günümüz teknoloji çağında yeni medya sanatlarının temelinde yer aldığı, ancak yine de nesnel gerçekliğin öznel dönüşümünde (esere yansımada) aynı temelde konumlandığı görülmektedir. Bununla birlikte günümüz sanatında noktacı yaklaşımlar incelendiğinde teknolojik olanakların gelişimine paralel daha geniş kapsamlı öznelliklerin ortaya çıktığı, hem renk hem biçimin oluşturulmasının yanında yazılımsal teknik sınırların gündeminde yeni sanat alanlarının yaratıldığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Pointilizm, Noktacılık, Yeni-İzlenimcilik, renk teorileri, Polka Dot, Ben-Day Dots, piksel dili, yazılım kodları

Makale Bilgisi:

Geliş: 19 Aralık 2020

Düzeltilme: 15 Ocak 2021

Kabul: 22 Şubat 2021

Giriş

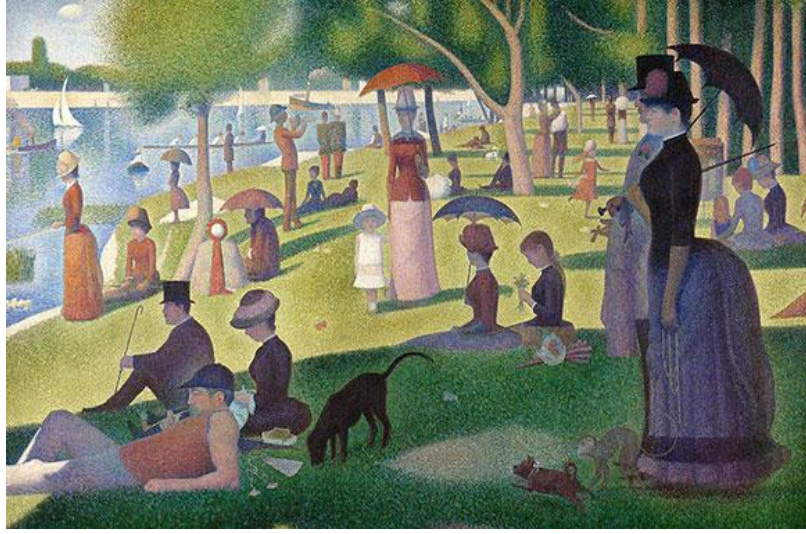
Araştırma kapsamında öncelikle Fransız Yeni-İzlenimci sanatın bakış açısından noktacı biçimlendirme anlayışının modernizm, postmodernizm ve çağdaş sanat kapsamında değişen anlamı ve noktanın kullanım amacı sorgulanmaktadır. Bu kapsamda 19. yüzyıl sonlarında modernist düşünce kapsamında noktacı yaklaşımın bilimsel düşüncenin ve renk teorilerinin etkisinde gözün görme biçimleri ile duyum ve algılam arasındaki ilişkiye odaklandığı (Seurat, Signac, Edmund Cross vd.), resim düzleminde yan yana kullanılan saf renklerin bir araya gelmesi ile biçimin ve renk tonlarının ortaya çıktığı görülmektedir. 20. yüzyılın başlarında noktanın kendisinin salt bir figür ya da desen olarak resmin konusu haline geldiği (Kandinsky, Malevich vd.), aynı yüzyılın ikinci yarısında nokta kullanımının bilindik baskı tekniklerinin resme uygulanması ile yeniden resmin renk ilişkilerini belirlemeye yönelik uygulandığı (Lichtenstein, Polke vd.), devam eden tarihsel sürecin ise noktaya ilişkin çok çeşitli yaklaşımları bir arada sunduğu analiz edilmektedir. Bu dönem kimi sanatçılar simetrik ve tonal değerlerle nokta formunu resimlerinin odağına yerleştirirken, kimi sanatçılar kültürel kodların temsili olarak noktadan yararlanmışlardır. Bazı dönemlerde psikolojik anlamıyla obsesif düşüncenin temsili haline gelirken, kimi zaman optik yanılsamanın kaynağı olarak kullanılmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren noktanın yeni medya sanatları kapsamında kullanımına bakıldığında ise incelenen sanatçıların renk ve biçimi oluştururken noktacıklardan yararlanması gibi bu dönem sanatçılarının da nokta yerine yazılım kodlarıyla çalışmalar ürettiği, görüntü, ses ve eylemi görünür algıya taşıdıkları görülmektedir. Bu dönemde kodlar ve pikseller pointilistlerin noktacıklarının yerini almış ve ekrandan yansıyan her çalışmanın temelinde belirli bir kod ve karakter dizilimi biçimi ve rengi oluşturmuştur. Bu kapsamda üretilen çalışmalar incelendiğinde bilimsel düşüncenin ve teknolojinin ortaya konulan çalışmanın teknik dilini oluşturduğu görülür, ancak anlam ve içerik alımlayıcının duyum ve algılam düzeyleri ile ilişkilidir. Bu doğrultuda genel bir değerlendirme ile bilimsel düşüncenin, düşün süreçlerinin, teknolojinin ve tarihselliğin birbirleri ile sürekli bir ilişki içinde olduğu ve bu ilişki yoluyla sanatın aynı imgeden yola çıksa da her dönemde farklı izdüşümlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu ilişki ve değişen koşullar ile estetik dil arasındaki ilişkinin nokta imgesi üzerinden analiz edilmesi doğrudan ve dolaylı olarak sanatın değişim sürecini de ortaya çıkarmaktadır.

Fransız Yeni- İzlenimcilik Akımı ve Pointilist Bakış Açısının Temelleri

19. yüzyılın sonlarında bir grup Fransız sanatçının kullandığı teknikle karakterize olan Yeni İzlenimcilik ya da Pointilizm akımı kendinden önceki biçimlendirme anlayışlarının aksine gerçekliği renklere ve rengin algılanma süreçlerine indirgedi. Pointilistler (yeni-izlenimciler), kübistlerin form ve mekan üzerinde yaptıklarını -üçüncü boyutun ikinci boyuta indirgenmesi- renk ve ışık üzerinde denemişlerdir. Pointilist resim anlayışında bu kez yüzeyler değil renk alanları fırça darbelerine indirgendi ve noktacıların bir araya gelmesiyle renk geçişleri ve içerik motiflerinin algılanması sağlandı. Bu yaklaşım da bir anlamda boyut kavramının ortadan kaldırılmasını ve resmin yalnız renk ve duysal ilişkiler bütününe dönüşmesini sağladı. Özünde parçadan bütüne giden tümevarımsal bir yaklaşım söz konusudur ve bu yaklaşımın izdüşümleri hemen hemen her dönemde sanatın temel yaratım biçimlerinden biri olmuştur. Bununla birlikte bu dönem sanatçıların bilimsel gerçekliğin renk ve optik üzerine kuramlarını analiz ettikleri, ışık ve renk üzerindeki parlaklık derecelerini dikkate alarak çalışmalar ürettikleri bilinmektedir. Yeni-İzlenimci resmin en önemli sanatçılarından olan Seurat, boyanın tuval üzerine palette karıştırılmadan, çiğ olarak ve karşıt renkleri bir araya getirilerek küçük noktacıklar (fırça vuruşları) halinde kullanıldığı pointilizm anlayışını divizyonizm (kromoluminarizm) tekniğini inceleyerek geliştirmiştir. Tekniğin geliştirilmesinde Fransız kimyacı Michel E. Chevreul, Ogden Rood, Charles Blanc gibi bilim adamlarının renk teorilerinin de önemli bir etkisi olmuştur. Bunlar arasından özellikle Rood'un 1879 tarihli *Modern Kromatik* isimli kitabında yer alan optik karışım teorisinin Seurat'ı özellikle etkilediği bilinmektedir. Bu teoriye göre insan gözü uzak mesafeden zihinde düz renk alanları algısını yaratmak için renkleri karıştırır, böylece zihin gerçekte var olandan daha parlak ve canlı olarak rengi algılar. Seurat'ın da resim düzleminde ulaşmak istediği budur; belirli bir mesafeden bakıldığında renklerin izleyicinin gözünde karışması ve önceden karıştırılmış renklerden daha parlak ve canlı renkleri duyumsamasını sağlamak.

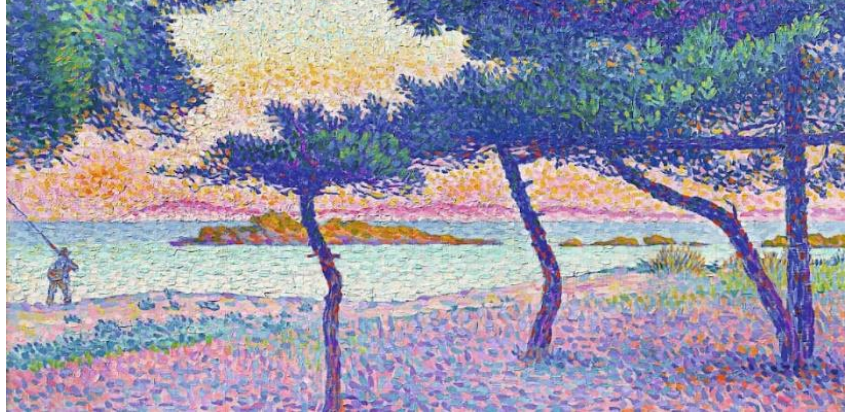
Seurat'ın *La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası* isimli çalışması (Görsel 1), Yeni İzlenimcilik akımının ilk ve en önemli çalışmalarından kabul edilmektedir ve hem biçim hem içerik bakımından

pek çok anlamda öncü sayılır. Yakından bakıldığında -tıpkı ofset baskıda olduğu gibi- farklı renklerde noktacıkların bir araya gelmesinden ibaret olan renk alanları resmin bütünü incelendiğinde farklı renkleri ve renk tonlarını oluşturarak uzak-yakın ilişkisi ile soğuk-sıcak dengesini ortaya çıkarmaktadır. Yılmaz'a göre bu resimde ve pointilist yaklaşımı benimseyen diğer resimlerde "renkler gözde karışıyordu" ve bu "gözün palet olması demekti" (2013: 38). Lynton, Seurat'ın resimlerinin "her bakımdan düşünce ve bilgiye dayanan bir denetim altında yapıldığını, resimlerindeki temel öğelerin düzenlenişi ve bölünmesi için kullanılan klasik oranlama sistemleri bilgisinin de bunların arasında" olduğunu ifade eder (1991: 22). Bununla birlikte Seurat ve diğer akım sanatçıların kullandığı tekniğin bir mozaik etkisi yarattığı ve resme konu olan unsurların algılanışını da zorlaştırdığı görülmektedir. Bu resimlerde biçim neredeyse yarım yüzyıl sonra ortaya çıkan soyut sanatın nesne üzerinde yaptığı indirgeme gibi bir biçim bozulmasına uğruyor ve yalnızca çok renkli noktalardan oluşan bir yüzeye dönüşüyordu. Gombrich'e göre; "Seurat'ın dikey ve yatay çizgileri vurgulama yönteminde Mısırlı sanatçıları andıran bir şeyler vardır. Bu vurgulama yöntemi onu, aslına bağlı verilmiş doğal görünümünden uzaklaştırmış, belirli bir ifade taşıyan ilginç desenler üzerinde araştırma yapmaya yönlendirmiştir" (2007: 544).



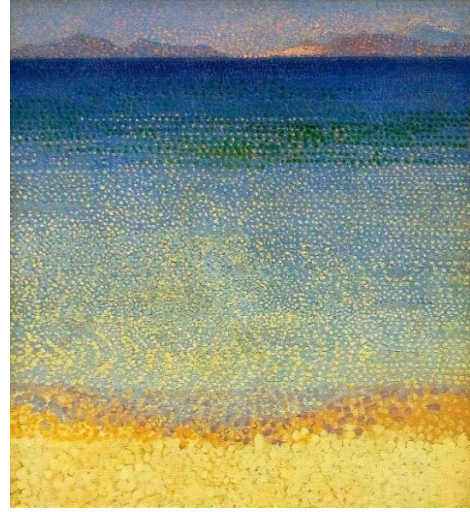
Görsel 1. George Seurat, La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1885

Bununla birlikte gerek Seurat'ın resimlerinde gerekse Signac, Cross, Lemmen ve diğer akım sanatçıların çalışmalarında yer alan duyum ve algılam arasındaki ilişki (figür ya da nesnenin algılanmasındaki zihinsel süreç) ve bulanıklılık izlenimi, yaklaşık olarak aynı dönemde (1910'larda) Max Wertheimer, Kurt Koffka ve Wolfgang Köhler tarafından bir bilim dalı olarak ortaya çıkarılan algısal psikolojinin örgütlenme ilkeleri (gestalt teorisi) ile de benzerlik taşır. Gestalt algı psikolojisi, "bütün plastik sanatları etkilemiş ve insan algılarının duyum parçacıklarının birikmesi ve birleşmesi sonucunda oluştuğunu kabul ederek bütünün algılanmasının parçaların algılanmasından daha önce oluştuğunu savunmuştur" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 673; Yağmur, 2014: 152).



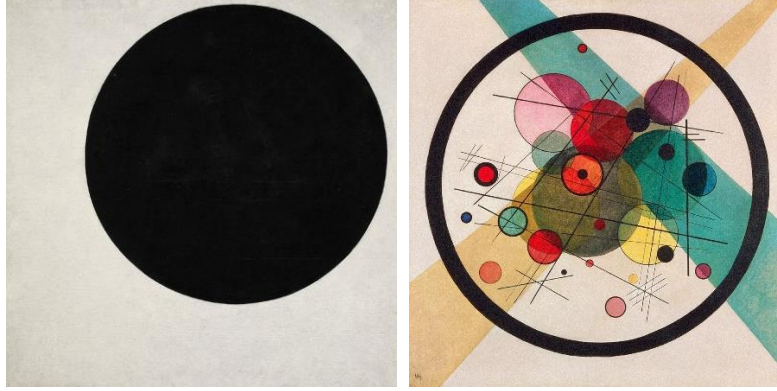
Görsel 2. Henri-Edmond Cross, *The Beach of Saint-Clair* (Saint-Clair Plajı), 1896

Pointilist anlayışın resim sanatında sunmak istediği gerçekliğin gestalt psikolojisinin algısal örgütlenme ilkelerinden yakınlık ilişkisi ile birebir örtüştüğü görülür; buna göre birbirine yakın duran/olan uyaranlar insan zihninde bir bütün olarak algılanır. Zaman ve mekan açısından bir ilişkiselliğin sonucudur bu ve noktacı resim anlayışının “görme biçimlerimizde” yarattığı etkinin kendisidir. Resim yüzeyi küçük noktacıklar olarak algılanır ve sonrasında zihinde birleştirilir, ki bu gözün retina tabakasında gerçekleşen görme sürecinin de temelidir. Parça-bütün ilişkisi ve Pointilist biçimlendirme anlayışı Henri-Edmond Cross resimlerinde de belirgin olarak gözlemlenmektedir. *The Beach of Saint-Clair* çalışmasında (Görsel 2) resmi oluşturan noktacıkların Seurat’ın çalışmasına göre daha belirgin ve dağınık kullanıldığı ancak renk alanları ve biçimin oluşturulmasında aynı teknikten yararlandığı görülür. Resmin ana konusunu daha sonra Cezanne, Signac ve Matisse’in de sıklıkla kullandığı çam ağaçları oluşturur ve bu ağaçlar karşıt-sıcak renklerin kullanımları yoluyla arka plandan ayrılarak boyutlandırılır. Zeminde ise renk geçişlerini ve ışık oyunlarını yansıtmak için soğuk renkler, saf ama yumuşak, beyazla karıştırılmış tonlar kullanılmıştır. Signac’a göre Cross’un resimleri; “natüralizmin problemleri ile hayal gücünün özgürlüğü arasında ortaya çıkan çatışmanın” ürünüdür (Solana, 2021: 1). Bu çatışma aslında resim sanatında İzlenimcilerle başlayan süreci kapsar. Krausse’e göre (2005: 76); “özerklik, yani nesneden bağımsızlaşma eğilimi noktacılar tarafından daha da ileri götürülmüş ve radikal bir biçimde uygulanmıştır”. Georges Lemmen’in *The Beach at Heist* isimli çalışmasında da (Görsel 3) nesneden bağımsızlaşmanın resim düzlemini kaplayan noktacıklar yoluyla gerçekleştirildiği bir biçimlendirme anlayışı söz konusudur. Bir günbatımının gökyüzü ve deniz üzerine yansıyan renk tonları (kırmızı, turuncu, mor renkler) karşıt renkleri bir arada kullanılarak elde edilen renk değerleri ile görsel algıya taşınmıştır. Resmin üçte ikilik kısmını oluşturan üst tarafında yer alan mor rengin, dikkatli bakıldığında kırmızı ve mavi renk fırça vuruşlarının bir araya gelmesiyle oluşturulduğu görülür. Benzer şekilde yeşil tonlar mavi ve sarı noktacıklardan oluşmuştur. Owens (2009)’a göre bu resim sanatçının eserlerindeki yeni-izlenimci (noktacı) anlayışın etkisini vurgularken aynı zamanda gökyüzünü kaplayan bulutun doğal olmayan şekli, geri planda zıt renklerin kullanımı, buna karşın durağan bir sahnenin betimlenmesi ve terk edilmiş bir teknenin ıssız kumsalda dinlenen görüntüsü gibi içerikler bakımından pek çok karşıtlığı bir arada barındırır. Bu nedenle de Owens’a göre tüm bu karmaşıklık ve inorganik yapı sanatçının Art Nouveau estetiğine yöneliminin ilk işaretlerine de sahiptir ve doğrudan onunla ilişkilendirilebilecek -kıvrımlı, parmak benzeri, dalgalı formlar gibi- inorganik formlara sahiptir.



Görsele 3. Georges Lemmen, *The Beach at Heist (Heist'te Plaj)*, 1891–92
Görsele 4. Henri-Edmund Cross, *Golden Islands (Altın Adalar)*, 1891

Lemmen'in resimlerinde noktacık kullanımına çok benzer bir etkide Cross'un aynı yıllarda resmettiği beş resimden oluşan seride nesne görüntüsü tamamen ortadan kaldırılmış ve yalnızca renk ve ışık oyunları resmin ana konusu haline gelmiştir (Görsele 4). Ufuk çizgisinin resmin üst tarafına yerleştirildiği çalışmada ışığın renk üzerindeki etkilerine odaklanılmış ve tüm pitoresk unsurlar çerçeve dışında bırakılmıştır. Resmin konusunu yalnızca renk alanları oluşturur, bu renk alanları gökyüzü, kum ve denizi sembolize eder. Cross'un tüm bu indirgemeci yaklaşımı, sade ve stilist tavrı d'Orsay Müzesi'nin açıklamalarında "Japon baskıları"ndan etkilendiğinin bir kanıtı olarak sunulur (Anonim, 2021). Natüralist yaklaşımı yeni-izlenimci biçimlendirme anlayışı ile bir araya getiren sanatçının hem resmi konu aldığı gerçeklik hem de onu oluşturma biçimi şüphesiz döneminin çok ötesinde ve cesur bir girişimdi. İzlenimciliğin doğaya yönelen bakışı ile soyut sanatın içe yönelen duyumu bir araya gelmiştir ve *Golden Islands* (Görsele 4) bu anlamda dönemin en etkili çalışmalardan biri olarak görülebilir. Krausse'ye göre bu dönem ressamların çalışmaları; "(...) resimleri gözle görülen saf imaja yaklaşmak için yapılmış bilimsel deneyleri andırır. Motifin onlar için artık pek fazla önemi kalmamış gibidir" (Krausse, 2005: 80). Motifin peşinde olmayan tarihsel sürecin devamında Kandinsky ve Malevich gibi sanatçıların çalışmalarında yer alan geometrik oluşumların noktanın farklı bir versiyonu olarak resim kapsamına dahil edildikleri ve tıpkı pointilistlerin nesnelliği oluştururken noktalardan yararlanması gibi bu sanatçıların da dış dünyayı basit geometrik formlara indirgerken noktayı yeniden boyutlandırdıklarını belirtmek yanlış bir yaklaşım olmayacaktır. Her ne olursa olsun 20. yüzyılın başlarında noktayı kullanan Yeni-İzlenimcilik akımının çağdaşları ve devamında günümüz sanatına kadar olan süreçte tüm sanatçılar bu tekniği ya da yalnızca noktanın kendisini geleneksel yöntemlerle harmanlayarak tamamlayıcı bir unsur olarak kullanmışlardır.



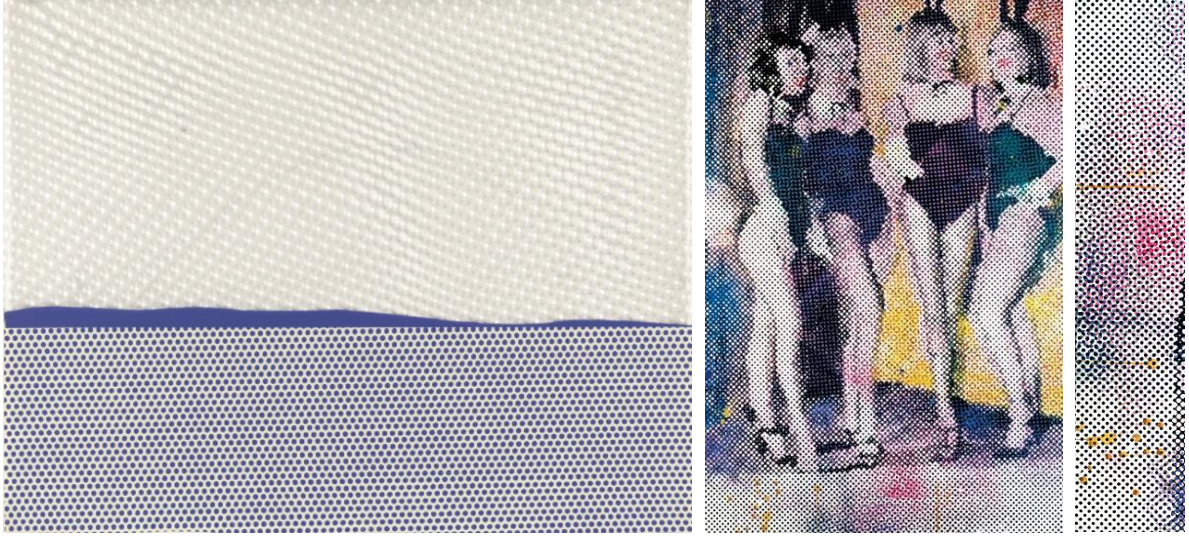
Görsel 5. Kazimir Malevich, Black Circle, 1923
Görsel 6. Wassily Kandinsky, Circles in a Circle, 1923

20. yüzyılın ikinci yarısında resim düzleminde noktacık kullanımı incelendiğinde figürün yeniden resim düzleminde kendini gösterdiği Pointilist biçimlendirme anlayışından farklı olarak sınırları belirli bir bölgenin renk tonlarını ortaya çıkarmak için noktacıklardan yararlanıldığı yeni bir tekniğin kullanılmaya başlandığı görülmektedir (en azından resim sanatında 1960'larda ilk kez kullanılmıştır). Bu dönem sanatında renk ve ışık üzerine yapılan denemeler yerine, gestalt kuramının ilişkisellik yöntemi kapsamında çözümlenebilecek eserler ortaya çıkmıştır. Bu dönem modern sanat ile postmodern sanat arasında kurulan bir köprü olarak yorumlanabilirken, dönemin en önemli çalışmaları 1960 sonrası özellikle Amerika'da popüler kültür etkisinde ortaya çıkan baskı tekniğinde ortaya konulan özgün tasarımlardır. Noktanın tasarım üzerinde kullanımı ve ortaya çıkan etki elbette Seurat ve diğerlerinin noktacı anlayışından farklıdır ancak mikro-makro gerçeklik arasındaki ilişkinin keşfedilip uygulanması bakımından ortak bir yönelim söz konusudur. Bununla birlikte bu sanatçılar Seurat gibi yeninin peşinde oldukları için de öncü konumundadır. Noktacık tekniğini kullanan sanatçılar arasında özellikle Roy Lichtenstein'in çalışmaları araştırma kapsamında önem taşır; 1961'de çizgi romanlarla popüler kültür imgelerini bir araya getirirken -sonradan ismiyle özdeşleşecek olan- Ben-Day noktacıklarını kullanarak resimlerini renklendirmeye başlamış ve giderek bu noktacıklar büyüyerek eserlerinin estetik bir bileşeni haline almıştır.

Bu noktada araştırmanın sürekliliği bakımından tanımlanması gereken bir diğer nokta Ban-Day noktacıklarının keşfedilmesinin tarihsel açıdan Seurat ve Yeni-İzlenimcilerden de öncesine dayanıyor olmasıdır. 1879'da Benjamin Day Jr. isimli bir illüstratör ve matbaacı tarafından keşfedilen teknik aynı boyutta noktaları kullanarak basılı bir görüntüde gölgelemeyi sağlamak için denenmişti. Bununla birlikte Bracio (2016) tekniğin kullanımını ve hatta Seurat ve diğerlerinin çalışmalarındaki noktacı anlayışı deneysel bir yaklaşımla 1835 civarında Çek Cumhuriyeti'nde bir halk dansı olarak ortaya çıkan Polka ile ilişkilendirmiştir. Ona göre (Bracio, 2016: 1);

(...) müzik literatüründe polka dansının ritmi, bir dizi eşit aralıklı, tek vuruşlu notalar olarak ifade edilir, notalar simetrik nokta desenlerine benzer. Polka'nın Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılmasından sonraki birkaç on yıl içinde, puantiye deseni de tekstil ve giyimde görülmeye başlanmış ve 1870'lerde tüm dünyaya yayılmıştır.

Yeni-izlenimciler ve devamında ortaya çıkan soyut sanatın geometrik formları ile Polka dansı arasında herhangi bir ilişki ya da esinlenme olup olmadığı araştırmaya açıktır ancak kesin olan noktacık yaklaşımının Seurat'ın da öncesine dayanıyor olmasıdır (Ben-Day noktacıkları olarak). Lichtenstein yalnızca var olan bir tekniği kendi çalışmalarına uyarlamıştır ancak Bracio'nun da ifade ettiği gibi (2016: 1) bu teknik sanatçının resimlerinde renk ve gölge açısından değil kendinden önceki sanat eğiliminden ayrılarak modern teknoloji ve popüler kültüre yaptığı gönderme nedeniyle önemlidir. Bununla birlikte Lichtenstein çalışmalarını Seurat ve diğer Pointilist sanatçıların çalışmalarından ayıran en önemli özellik, kontur çizgilerinin resimden çıkarılmaması sınırları belirlenmiş alanlar içerisindeki renk alanlarını tanımlamak için noktacıklardan yararlanılmasıdır. Sanatçının *Seascape* isimli çalışması (Görsel 7) ile Cross'un *Golden Island* çalışması (Görsel 4) arasındaki kompozisyon benzerliği de dikkat çekicidir. Her iki çalışmada da ufuk çizgisiyle ayrılmış sahil ve gökyüzü görüntüsü yer alır ve her iki çalışma da noktacı bir anlayışla resmedilmiştir. Cross, gözün görme biçimleri ile renk ilişkisini noktacık yoluyla vurgularken, Lichtenstein yalnızca renkli yüzeyler oluşturmak adına benek (Ben-Day Dots) tekniğini kullanmıştır.



Görsel 7. Roy Lichtenstein, Seascape, 1964

Görsel 8. Sigmar Polke, Tavşanlar (Bunnies), 1966

Lichtenstein'in Ben-Day noktacılarını kullanmasının ardından 1963'te Sigmar Polke'nin çalışmalarında da Raster noktacıları adı verilen dört renkli ticari baskının renk örüntülerinin resmin biçimlendirme yöntemi olarak kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Fineberg'in aktarımıyla Polke'ye göre bu örüntüler; "benliğin ticari görsellik içinde ayrışmasını temsil ediyordu" (2014: 354). Sanatçının *Bunnies* isimli çalışmasında (Görsel 8) -Seurat resimlerinde var olan etki gibi- izleyici resme ne kadar yaklaşırsa o kadar az şey algılıyor, uzaklaştıkça noktalar anlamlı örüntüler halini alıyordu. Fineberg'e göre; "Half-ton resimler sağlayan mekanik işleminden kaynaklanan yazıcının noktaları arasında ifadedeki fark ve resim konusunun klişe cinselliği, provokatif bir biçimde çözümlenemeyen bir karşılıklı anlam oyunu yaratır" (Fineberg, 2014: 354). Bu anlam oyunu resmin konusu ile biçimlendirme anlayışı arasındaki karşılıklı tezatlıktan doğar ve daha derin bir inceleme ile Polke'nin bu görsel stratejisi Hentschel'e göre; "görüntünün erkek arzu çağrışımlarını ve buna bağlı olarak kadın bedeninin erkek bakışına hizmet eden bir meta olarak statüsünü etkisiz hale getirme eğilimindedir" (Hentschel, 1996: 48). Bununla birlikte Polke resimlerinde Lichtenstein'dan farklı olarak çizgiselliğin -Seurat resimlerinde olduğu gibi- tamamen ortadan kaldırıldığı ve noktacıların renk alanları ile figür ve nesnelerin duyumsandığı görülmektedir -ki bu aynı zamanda Pointilist resmin temelinde yatan estetik sürecin bilimsel yaklaşımıyla da örtüşmektedir.

Resimde Nokta Kullanımının Kültürel, Psikolojik, Politik Anlamları

Modernizmin yeni anlayışının temelinde yatan ve pointilistlerin ve özellikle Seurat'ın asıl mirası Braccio'ya göre (2016) "sanatı yeni olana yöneltme" gücüdür. Ancak daha önce de tanımlandığı gibi her sanatçı farklı boyutta ve farklı yönde bu değişim düşüncesinden etkilenmiş ya da nokta biçimini kullanmıştır. Yeni-izlenimcilik akımı sayısız noktanın birliğinden yararlanırken soyut sanat tek bir nokta formunu farklı niteliklerde kullanmıştır. 1960'larda gölgelendirme tekniği olarak nokta kullanılırken Damien Hirst noktayı soyut resimlerinin temel malzemesi haline getirmiştir. Yayoi Kusama noktaları puantiyeler olarak tüm çalışmalarının takıntılı gerçekliğine yerleştirip onlara metafizik bir anlam kazandırırken, Tracey Adams soyut kompozisyonlarında denge ve simetri sağlamak için noktalardan yararlanmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısı ve 21. yüzyılda ise nokta dijital ortamda yazılım kodlarının diline çevrilerek görüntünün piksel dili haline gelir. Kimi sanatçılar doğrudan Seurat ve diğerlerinin etkisinde parça bütün ilişkisini kurmak adına noktayı kullanmış, kimi nokta imgesinin farklı izdüşümlerinden yararlanmış, kimi sanatçılar ise teknolojik açımlarını sanatın merkezine yerleştirmişlerdir.



Görsel 8. Damien Hirst, Row, 1988
Görsel 9. Tracey Adams, (R)evolutions, 2014

Damien Hirst, tıpkı Malevich, Kandinsky ve diğer soyut ve süprematist sanatçılar gibi noktanın şekil olarak kendisiyle, renk ve kompozisyon bakımından kullanımın algıyı nasıl etkilediğiyle ilgilendi. Bracio'ya göre Hirst (2016: 1); "renği keşfetmenin bir yolu olarak noktayı kullanıyordu ve nokta resimlerinin diğer endişelerden uzak renk kontrastları ve kombinasyonlarıyla etkileşim kurma fırsatı sunduğunu söylüyordu". Onun resimlerindeki noktalar özünde saflığı iletme için kullanılmaktadır. Benzer bir kullanım şekline Tracey Adams resimlerinde de rastlanmaktadır. Noktaların aydınlatıcı ve açıklayıcı olduğunu savunan Adams, içeriği ve anlamı gizlemek için nokta kullanan bir kısım sanatçıdan bu nedenle ayrılmaktadır. Her ne olursa olsun sanatçının resimlerinde gözün ve zihnin görsel dünyadaki kalıplarla ilişki kurma şekli ön plana çıkmaktadır. İçeriğin ve anlamın noktalar yoluyla gizlendiği resimlerin en önemlileri Avustralyalı Aborjin sanatçıların çalışmalarıdır. Bu sanatçılar ilk kez 1970'lerde ruhani görüntülerini kuma değil tuvale yapmaya başladıklarında, gizli ritüellerin anlaşılması endişesiyle kutsal imgeler noktalardan oluşan benzersiz bir estetik dilin arkasına gizlenmiştir (Bracio, 2016). Özellikle Emily Kame Knqwarreye'e ait olan resimlerde kullanılan noktacık tekniği ile Seurat resimlerindeki noktaların kullanım sıklığı arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.



Görsel 10. Emily Kame Knqwarreye, Endunga, 1989
Görsel 11. Emily Kame Knqwarreye, Emu Woman, 1988-89

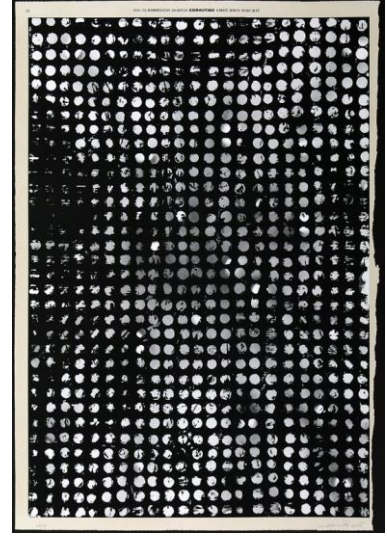
Bununla birlikte Damien Hirst'ün 2018 yılında yarattığı bir dizi resim olan *Spot Painting* ve *Veil Paintings* serileri kısmen Seurat ve Pierre Bonnard'ın göz ve renk ilişkisi denemelerinden esinlenmiş olsa da Knqwarreye'nin resimlerindeki soyut ve ızgara biçimli noktacık kullanımıyla da birebir örtüşmektedir. Ancak Seurat resimlerinde

noktanın kullanımının bilimsel gerçekliğin yansıması olduğu bu sanatçılarda ise başka başka idealler için noktanın estetik düzleme taşındığı unutulmamalıdır. Vasarely, Bridget Riley gibi sanatçılar noktayı optik sanatın illüzyonist etkisini ortaya çıkarmak için tercih etmiş, noktanın uzak-yakın ilişkilerini yanılsama yaratmak için kullanmışlardır (ki bu bilinçli müdahale Seurat'ın bilimsel yaklaşımını anımsatır), Ross Bleckner baskılarının geçişken yapısını nokta imgesiyle vurgulamıştır. 1980'lerde performans sanatçısı Leigh Bowery puantiyeli giysiler ve şapkalarla ön plana çıkarken Japon sanatçı Yayoi Kusama yaşamın ve canlılığın, enerji ve değişimin sembolü olarak noktacıları yerleştirmelerinin ve obje temelli çalışmalarının merkezine yerleştirmiştir.

Kusama, *Manhattan Suicide Addict* (2005) isimli kitabında noktaların anlamını tanımlarken; "bir nokta (benek) tüm dünyanın enerjisinin ve yaşanan hayatın sembolü olan güneş formuna ve ayın sakın formuna sahiptir. Yuvarlak, yumuşak, renkli, anlamsız ve habersiz, puantiyeler harekete dönüşür. Polka noktaları sonsuzluğa giden yoldur" ifadelerini kullanmıştır (Kelleher, 2018: 1). Noktacık (benek) kullanımı başlangıcından çağdaş sanat kapsamına değin farklı farklı nedenlerle ve farklı idealler için seçilmiştir. Bunlar bilimsel ideallerin sanatsal ifadelerini oluşturmaktan çocukluğa sahip çıkmaya, kadınlığı tanımlama ya da yetişkinliği iddia etmenin bir yolu olarak nokta kullanımdan göz önünde saklanan marjinal gruplara işaret etmeye kadar çok farklı perspektiften incelenebilir. Kimi zaman puantiye paylaşılan bir müzik zevkine ve estetiğine katılmanın bir yolu olarak görülürken, kimi zaman kadın cinselliğinin geleneksel ifadelerine işaret etmenin bir yolu olarak anlaşılmaktadır (Kelleher, 2018: 1). Her ne şekilde kullanılırsa kullanılsın ya da hangi anlama gelirse gelsin gerçekliği yeniden kurgulamada nokta hemen her dönem ve kültürel kodlarda bilinçli olarak takip edilen bir unsur olmuştur. Kimi zaman boyut anlamında öne çıkmış (büyük-küçük ilişkileri), kimi zaman sembolik anlamlar taşımış, kimi zaman psikolojik anlam örüntülerini görsel duyuya taşımış ya da politik anlamlar barındırmıştır.



Görsel 12. Yayoi Kusama, *Eternity of Eternal Eternity*, 2012

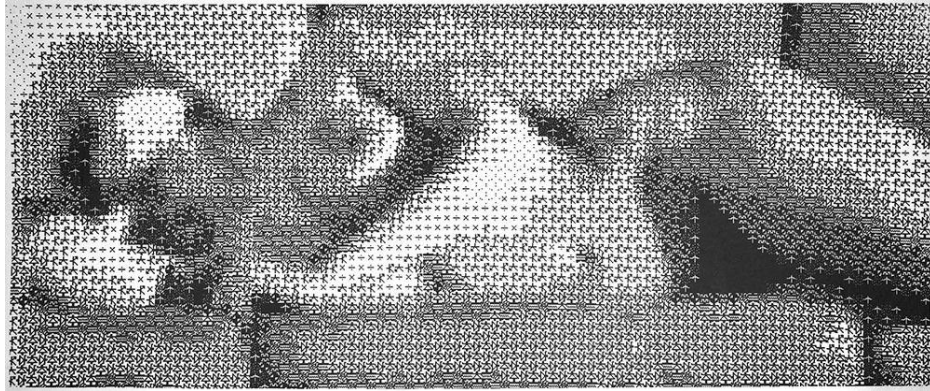


Görsel 13. Ross Bleckner, *Untitled*, 2016

Tarihsel süreç enformasyon çağında noktanın yazılımsal kimliğinin de örneklerini sunmuş ve sanat-bilim arasında kurulan köprünün devamında yazılım kodlarının bir araya gelmesi ile postmodern sanat ve yeni medya kapsamında nokta farklı bir bağlamda yeniden ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda şimdiye kadar incelenen çalışmalar değerlendirildiğinde Pointilist yaklaşımın biçimlendirme yöntemi olarak doğrudan ve dolaylı olarak sanata yansıdığı görülür. Doğrudan kullanım rengi oluşturmak için noktacı kullanımı kapsarken -Seurat ve diğer akım sanatçıları bu kapsamda değerlendirilebilir, dolaylı kullanım, biçimi oluşturmak için parçaların bir araya gelmesi ile ilişkilendirilebilir -gene Pointilist sanatçılar bu kapsama dahil edilebilir ancak daha soyut bağlamda nokta kullanımına yönelik diğer sanatçıları da kapsamına alır. 1960 sonrası sanatın piksel dili her iki tekniği de bir arada kullanmış, nokta bilinen somut anlamından uzaklaşarak piksel ya da kod halini almıştır.

1960 Sonrası Sanatın Piksel Dili ve Pointilizm İlişkisi

Bu noktada her şeyin büyük-küçük ilişkileriyle ilgili olduğu, daha küçük parçaların daha büyük nesneleri (ya da anlam örüntülerini) görünüşe getirdiği düşüncesinin sanat tarihinde olduğu kadar felsefede ve bilimsel düşüncede de antik çağlardan beri var olduğu hatırlanmalıdır. En küçük parçacık düşüncesinin farklı alanlar ve farklı söylem biçimlerinde anlam ve amacı değişmiş ama parça-bütün ilişkisi hep var olmuştur. Örneğin Antik Yunan düşün dünyasında Demokritos'un hocası Leukippos'tan aldığı atom öğretisine göre evren bütünlüğünü onu oluşturan sonsuz sayıda atoma borçludur. Her bir cisim birden çok parçadan oluşmuştur ve artık bölünemeyecek kadar küçük olan son parça atomdur. Atom hakkında ilk bilimsel yaklaşım John Dalton tarafından ortaya atılmıştır ve atomun içi dolu ve bölünemez olduğunu savunur ancak tarihsel süreç J. J. Thompson, Ernest Rutherford, James Chadwick gibi bilim adamlarının çalışmaları yoluyla atom-altı parçacıkların varlığını ortaya çıkarmıştır ve modern bilim kuantum alan teorisi ile birlikte sicim teorisi gibi yeni olasılıkların da varlığını kanıtlama yolundadır. Sanat alanında ise atomistik yaklaşımın temelleri incelendiği gibi İzlenimcilik sonrası Pointilistler tarafından atılmıştır denilebilir. Bu sanatçıların yüzeyleri oluşturmak için noktacıları bir araya getirmesi, devamında Kandinsky ve diğerlerinin belirli anlam, biçim ve sesi ortaya çıkarmak için işaretler ve geometrik formlardan yararlanması gibi Manovich'e göre bilgisayar ekranlarındaki dijital görüntü de benzer bir yapıya sahiptir (atomik yapı), her bir görüntü geometrik biçimler, çokgenler ya da vokseller gibi elemanların birer algoritmalarıdır (2002: 4; Tokdil, 2018: 172). Öyleyse Kordic'in her şeyin kodlarla ilgili olduğunu tanımlaması, Shanken'in dijital görüntünün pikseller örüntüsü olduğunu savunması, Manovich'in sanal görüntünün basit algoritmalar olduğunu belirtmesi gibi dış dünya gerçekliğinin de atomistik bir düzene sahip olduğu söylenebilir. Bu düzen gözün görme biçimlerinde, algılama basamaklarında, duyum boyutunda farklı frekanslara sahiptir ve farklı alanlarda yansımaları da farklı düzeylerde olur. Her ne olursa olsun dış dünyaya ilişkin tüm gerçeklik günümüz bilgisayar ekranlarında birer kod haline dönüştürüldüğünde medya bağlamında gelenekselin artık yeni olana evrildiği söylenebilir. Manovich'e göre (2001: 25); "grafikler, hareketli görüntüler, sesler, renkler, şekiller, metin ve tüm bunları kapsayan mekanlar bilgisayar ortamına taşındığında ve her biri bir veri (kod) halini aldığı zaman ve mekandan bağımsız bir gerçekliğe dönüşürler" (Tokdil, 2018: 172). Bu yeni gerçeklik sanat alanında da incelendiği gibi yeni bir bakış sunmuş ve yeni yaratma yollarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu yaratım biçimleri de internet sanatından, multimedya sanatına, dijital sanattan interaktif sanata kadar çoklu bir zeminde giderek özgürleşmiştir. 1960'larda başlayan ve 80'lerde yoğunlaşan bu dönemde çok farklı alandan sanatçı; ressam, grafikçi, fotoğrafçı, mimar ya da film yapımcısı bu yeni bilgisayar programlama tekniklerini denemeye başlamıştır. Türker'e göre (2011: 153); "Bu dönemde sayısal sanat, nesne odaklı çalışmalardan, dinamik ve etkileşimli ortamlar oluşturan işlem odaklı sanal nesne çalışmaları gibi farklı alanlara yönelmiştir".

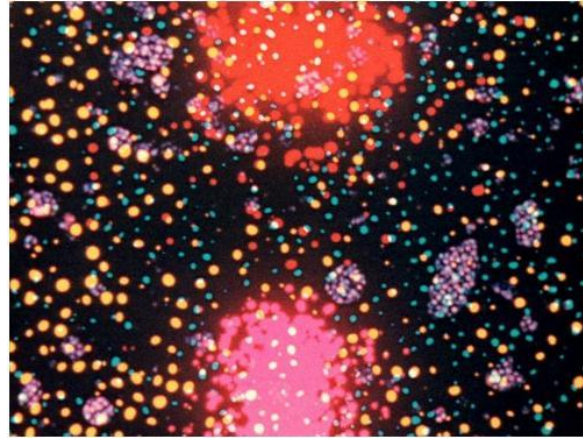


Görsel 14. Kenneth Knowlton ve Leon Harmon, *Studies in Perception 1*, 1966

Resim sanatında noktacılar, fırça vuruşları, geometrik formlar ya da puantiyeler olarak incelenen nokta kullanımı yeni medya sanatlarına bakıldığında tanımlandığı gibi kodlar ve pikseller olarak yeniden ortaya çıkmıştır.

Kenneth Knowlton ve Leon Harmon'un ortak çalışması olan *Studies in Perception* serisi (Görsel 14) görüntünün piksel benzeri noktacılarla aktarıldığı Polke çalışmasında (Görsel 8) olduğu gibi gözlemcinin ekrandan uzaklaşması ile nesne ve figürün ortaya çıktığı bir düzene sahiptir. Shanken'in aktarımıyla sanatçılar; "aktarılan resimleri tipo-piktografik bir tasarımla yeniden formüle eden bir tarama teknolojisi geliştirmişlerdir" (2012: 81). Böylelikle "orijinal resmin bir çok tonal değeri saptanıyor, bu değerlerin her biri otomatik olarak onu temsil eden, antik mozaik tekniklerine çok benzer bir mikro-modele ya da karakter setine yükleniyordu" (Shanken, 2012: 81). Bu karakterlerin yakınlık ve büyüklükleri görüntünün açık-koyu değerlerini oluşturuyor, böylelikle çizginin olmadığı bir tasarım sürecinde içerik ön plana çıkıyordu. Daha sık ve büyük karakterler koyu alanları, seyrek noktalar açık yüzeyleri oluştururken, elde edilen baskıda da pikseli ve noktacıkları görüntü elde ediliyordu. Shanken'e göre; "Bu deneyler düşüncenin gücünü yansıtmakta ve insanın benzer modeller bulma eğilimini örneklemektedir. Empresyonist ya da noktacı bir resmin alımlanışındaki gibi, zihin, anlaşılabilir kareler yığınına hemen tanınabilir bir resme dönüştürmektedir (...)" (2012: 81). Bu kapsamda pointilizmin bilgisayar ekranlarında ve yazılım teknolojilerinde yeniden canlandığı, yeni bir görünüme büründüğü ve yeni işlevler üstlendiği görülmektedir.

Sinema tarihinde de pointilizmin yansımaları farklı bir bakışla analiz edilebilir. Montaj tekniğinin kullanıldığı ilk deneysel filmler "iki farklı görüntünün yan yana yerleştirildiğinde izleyicinin bu parçaların kaçınılmaz olarak ilişkili olduğu sonucunu çıkardığı teorisine dayanır" (Joyce, 2003: 394). Bu da gestalt teorisinin ilişkisellik özelliği ile birebir örtüşen bir düşünce biçimidir ve bu avangard filmlerde görüntüler ayrı ayrı çekilerek arka arkaya yerleştirilen fotoğraf karelerinden oluşur. 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren montaj tekniği Bordwell'e göre (1972: 9); "bir anlatı (yapay bir zaman ve mekan oluşturarak veya izleyicinin dikkatini bir anlatı noktasından diğerine yönlendirerek), ritmi kontrol etmek, metafor yaratmak ve retorik noktaları oluşturmak için kullanılmıştır". Viking Eggeling, Tristian Tzara, Hans Richter, Marcel Duchamp gibi sanatçılar bu teknikle önemli deneysel yapımlar yaratmışlardır ancak araştırma kapsamında Oscar Fischenger tarafından 1936 yılında ortaya konulan ve bir dizi geometrik formun ritmik tekrarından oluşan deneysel film yeni medya kapsamında önem taşımaktadır. Fischenger'in çalışması kullanılan grafiksel anlatım ve müziğin etkileşimli dili ile günümüz bilgisayar animasyonlarının en erken örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. Fischenger'in ortaya koyduğu film estetiği günümüz teknoloji toplumlarında yerini yeni kültür formlarına bırakmış, bilgisayar teknolojisinin üç boyutlu sanal gerçekliği Refik Anadol ve Candaş Şişman gibi sanatçıların video-enstalasyonlarını 1990'ların yeni avangardı olarak piyasaya sunmuştur.



Görsel 15. James Whitney, *Yantra*, 1950-47, 16 mm renkli film, 8 dakika

James Whitney'in 1950 tarihli yapımları *Yantra* ise (Görsel 15), deneysel sinemanın ve bilgisayarların sanatın yeni teknik dili haline almasının en önemli örneklerindendir. Shanken'e göre (2012: 80); "Elektronikle değil de görece geleneksel malzemeler ve tekniklerle tasarlanmış olmasına rağmen *Yantra*, 1960'lı ve 70'li yılların formel ve deneyimsel psikodelik ışık gösterileri özelliklerini, elektronik video geri beslemeyi ve bilgisayar animasyonunu önceleyip etkileyen bir çalışmaydı". Video boyunca Whitney karmaşık, yanıp sönen renk ve ışık oyunlarına yer

vermiş ve noktacılar ekrandan yansıyan ışık yoluyla izleyiciye aktarılmıştır. Bu noktacılar kimi zaman yaklaşık uzaklaşarak ya da büyüp küçülerek ekran boyunca hareket ederken dinamik ve akışkan görüntünün arkasında ses efektlerinin ritmik tekrarı da tüm dinamizmi destekleyen bir unsur olarak filmde yer aldı. Bununla birlikte çalışmanın ismi olan Yantra; “geometrik tanrı temsillerinin en üst tinsel öz haznesi olarak görselleştirildiği Tantrit resimler için kullanılan Sanskritçe bir terimdir” (Shanken, 2012: 80). Bu kapsamda Whitney’in yaratımındaki asıl amaç Shanken’e göre (2012: 80); “yoga pratiğinin sağladığı bilinç genişlemesine ulaşmaktır”. Ancak araştırma kapsamında asıl önemli olan bu genişlemenin, görme ve işitme ile bilince taşınma sürecinin noktacı yoluyla yaratılmış olmasıdır.

Yeni medya sanatları kapsamında noktacı biçimlendirme anlayışının yeni bir versiyonu olarak kabul edilebilecek bir diğer çalışma bilgisayar yazılımcısı Kennet Knowlton’un bilgisayar animasyonları için tasarlamış olduğu programlama dilini (BEFLIX) kullanarak *Poam Field No 2*’yi yaratan Stan Vanderbeek’in çalışmasıdır (Görsel 16). Shanken’in aktarımıyla *Poam Field No 2*; “tamamen bilgisayar programlamasıyla yaratılmıştı ve saniye başına sayısız dizilimle işleyen, görünüşte sonsuz bir dijital mikro-örüntüler dizilerinden oluşuyordu” (2012: 82). Bu mikro örüntüler yoluyla ekrana yansıyan görüntü anlamlı bir dizi imgeye dönüşüyor ve renk ve ışık unsurlarını ortaya çıkarıyordu. Vanderbeek’e göre; “yanıp sönen binlerce ışık noktasının birleşmesi, insan gözünün işleyişini andırırmaktaydı: bilgiyi kesintisiz bir görsel imgede birleştiren, sayısız çubuklar ve konilerden oluşan bir mozaik” (Shanken, 2012: 82).

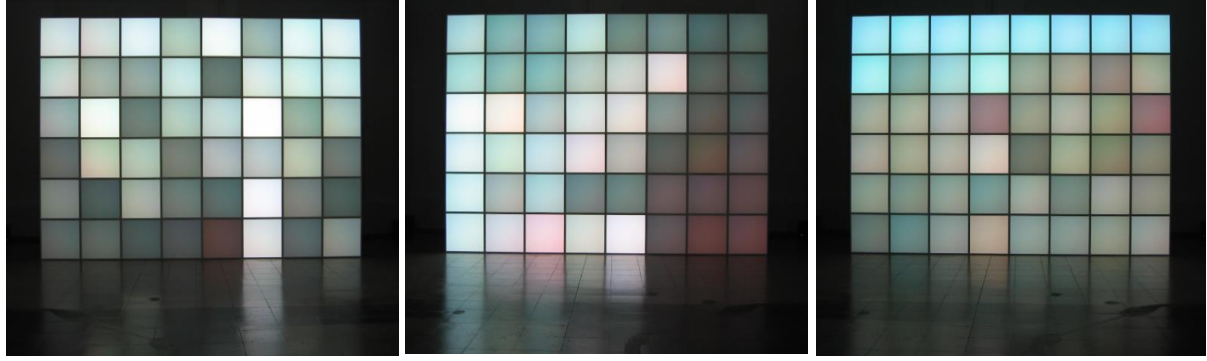


Görsel 16. Stan Vanderbeek ve Kenneth Knowlton, *Poam Field No 2: Life Like*, 1967

Perret’in aktarımıyla Robert Smithson, 1971 yılında yayınlanan *Sinematik Atopya* başlıklı metninde sinemanın “bilgisayarlar tarafından kontrol edilen sağır edici soluk bir soyutlamaya” dönüşeceği yakın bir gelecek hayal etmişti. Bugün yalnızca sinemanın değil tüm sanatların bilgisayarların ve matematiğin mekanik dilinin yoğun etkisi altında yaratımların odağında olduğu görülmektedir. Artun’un aktarımıyla Jonathan Crary; “dijital imge üretim teknolojilerinin, gözü ve görme edimini, optik olarak alınılan ‘gerçek’ dış dünyadan kopardığını söyler” (2015: 44; Crary, 1992: 2). Gerçeklik algısının değiştiği ve gözün görme biçimlerinde yeni olasılıklar yarattığı şüphesizdir ancak, bu değişimin dış dünyadan bir kopma olarak yorumlanması tartışılmalıdır. Görme biçimlerimizle birlikte dış dünyanın da değişimi paralel ilerlediği sürece (ki 1980’lerden itibaren sanat ve teknoloji ortak bir zeminde birleşmiştir) algılanan ya da özünde var olan da aynıdır, yalnızca farklı dönemler ve tarihsel süreçler de farklı görüntü niteliklerine sahiptir. Crary’e göre; “dijital imgelerin eğer birtakım referansları varsa, bunlar olsa olsa milyonlarca bit elektronik matematik datadır. Giderek görsellik, soyut görsel ve dilsel öğelerin iç içe geçtiği ve küresel olarak tüketilip dolaşıma girdiği sibernetik ve elektromanyetik bir alana oturacaktır” (1992: 2; Artun, 2015: 44). Bu elektronik alan medya ile sanatın iç içe geçtiği, sanatın ve dijital kültürün birlikteliğini simgeleyen yeni medya sanatının tüm karakterini vurgular. Bununla birlikte modern sanatın söylem dili ile bilgisayar teknolojileri arasında da belirgin bir benzerlik söz konusudur. Her ikisi de gözün görme biçimleriyle ilişkilidir; İzlenimcilerle başlayan ve Pointilistlerle devam eden süreç rengi onu oluşturan alt renklere ayırarak ya da renk alanlarını farklı renk birliktelikleriyle kurarak temsil etmiştir. Benzer şekilde bilgisayarların dilinde de renk ve ışık aynı yolla elde edilir. Shanken’in de tanımladığı gibi “dijital resim bir pikseller örüntüsüdür” (2012: 91). Angela Bulloch bu söz konusu piksel örüntülerini farklı bir yöntemle denemiş, noktacı mantığını yazılımsal kodlar yoluyla hem bilgisayar

dilinde hem de görsel olarak tasarlanan küpler yoluyla izleyiciye aktarmıştır.

Bullock'un *Kunsthau Glarus*'ta yer alan *Z Point* isimli çalışması (Görsel 17) *Piksel Küpleri* olarak tanımlanan bir dizi yerleştirmeden oluşur ve farklı malzemelerden (cam, ahşap, plastik vb.) üretilen her bir küp içerisinde üç floresan lamba yer alır. Bu floresanlar yazılım yoluyla sonsuz çeşitlilikte renk varyasyonlarının yaratılmasını sağlar ve bu renk modülleri standart bilgisayar ve televizyon ekranlarındaki renk modülleriyle eşit sayıdadır (Perret, 2002: 1). Öyleyse bilgisayarların dilinde her bir pikselin 16,7 milyon renk alabilmesi gibi Bullock'un yerleştirmesinde yer alan ekranlardan yansıyan ışık çeşitliliği de bu doğrultuda değişir ve renk değerleri görme biçimlerine göre açılır. Farklı renk değerleri rastgele yan yana geldiğinde renk alanları oluşur ve daha büyük resmin noktacı yapısı gibi bir etki uyandırır; bu da İzlenimcilik sonrası Pointilistlerin resim düzleminde uyguladıkları teknikle aynı yöntemi tanımlar. Aradaki tek fark görüntünün boya ve fırça ile değil bilgisayar teknolojilerinin temel dijital kodları ve piksel diliyle yaratılmış olmasıdır. Anlam açısından incelendiğinde Bullock'un *Piksel Küpleri* (farklı mekanlarda üst üste, yan yana ya da ekran boyunca yerleştirilen) çözülme ve bulanıklılık gibi kavramları yansıtır. Dış dünya hakkında deneyim yoluyla bilinenler ve görüntüler bilinçli olarak devre dışı kalır ve nesne ya da imgeye ilişkin tanımlamalar bulanıklaşır. Ekrandan yansıyan renk alanları daha büyük bir bütünün parçasıdır ancak izleyicinin algılama boyutunun dışında bir gerçekliktir bu. Perret'e göre Bullock'un çalışmalarını Sol Lewitt gibi sanatçılardan ayıran fark; "nesne ve anlam arasındaki ilişkiyi, tıpkı yaşamın kendisinde olduğu gibi, kasıtlı olarak açık bırakmasından" kaynaklanır (2002: 1). Kordic'e göre Bullock için "her şey, kalıplar, sistemler, kurallar ve farklı estetiklerle ortaya çıkan, yaşamı ve sanatı yeniden yaratan kodlarla ilgili"dir (2016: 1).



Görsel 17. Angela Bullock, *Z Point*, 2004

Çağdaş Sanatta Yeni-Pointilist Düzenlemeler ve Parça-Bütün İlişkisi

İncelemeler sonucunda noktacı biçimlendirme anlayışının farklı dönemlerde farklı görüntü özellikleri ile varlığını sürdürdüğü, kimi zamanda ilk anlamına yakınlaşırken, kimi zaman bilimsel gerçekliğe vurgusunu güçlendirdiği görüldü. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatın teknoloji ile ortaklığında noktanın da medya içerisinde farklı bir boyuta taşındığı, kimi yaratımlarda görüntüyü oluşturan kodlar ve görüntünün bilince taşınmasında rol oynayan pikseller yoluyla alımlayıcıya aktarıldığı kimi çalışmalarda ise dönemin iki boyutlu çalışmalarında olduğu gibi nokta formunun video sanat ya da interaktif sanat gibi oluşumlarda doğrudan kullanıldığı analiz edilmektedir. 21. yüzyıla gelindiğinde ise noktanın doğrudan/ belirgin olarak resim/tasarım sürecine dahil olmadığı ancak Pointilist biçimlendirme anlayışının ve Seurat, Signac, Cross gibi sanatçıların peşinde oldukları duyum ve algılam süreçlerinin gözün görme biçimleriyle olan ilişkisinde olduğu gibi nesnelliğin aktarımında parça-bütün ilişkisinden yararlandığı çalışmalar ön plana çıkmaktadır. Bunlar bir anlamda Seurat gibi sanatçıların sanatı bilimsel gerçeklikle bir araya getirmeleri ve rengi ya da biçimi tuvalde yan yana gelen noktacılar yoluyla elde etmeleri gibi bir estetik dile sahiptir. Bu çalışmalarda da aktarılmak istenen mesaj ya da asıl içerik parçaların ait olduğu bütünün algılanması ve yorumlanması ile ilişkilidir, parçaların kendisi bütün olmadan herhangi bir mesaj iletmez ya da anlamlı bir içerik sunmaz. Ancak Seurat resimlerinde sarı ve mavi renkli noktacıların bir araya gelerek yeşil olarak algılanması ya da denizi, çimleri, figürleri ortaya çıkarması gibi bu yerleştirmelerde de her bir bütünün parçası bir araya gelerek tasarımın özünü ortaya çıkarır. Bu anlamda çağdaş sanatın yeni Pointilist yaklaşımı olarak kabul edilebilir ya da belki de yalnızca Seurat gibi yeni gerçekliğe yöneldikleri için öncü sayılabilir

ve Seurat'ın (ya da noktacı biçimlendirme anlayışının) çağdaşları kabul edilebilirler.

Bu kapsamda örnekleme alınabilecek en önemli çalışmalardan olan Christian Boltanski'nin *Storage Memory* isimli yerleştirmesi (Görsel 18), kimliği belirsiz bir dizi kadın, erkek ve çocuk fotoğrafından oluşur. Bu fotoğraflar siyah beyaz olarak bir galerinin duvarlarına yerleştirilmiş ve yukarıdan yansıtılan spot ışıklarla aydınlatılmıştır. Boltanski'nin kişisel yaşamında duyumsadığı gerçeklik ve deneyimlerin (etnografik geçmişinin) sanatına yansıdığı da hem biyografisinden hem de ortaya koyduğu çalışmaların içeriğinden anlaşılmaktadır ki Hristiyan bir anne ile Yahudi bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelen Boltanski'nin II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan karamsar ortama tanıklık ettiği ve Yahudi soykırımından sağ kurtulmuş insanlarla çevrili olarak büyüdüğü bilinmektedir. Bu çalışmasında sanatçı birbirine belki de tamamen yabancı bütün bu insanların fotoğraflarını bir araya getirerek soykırım olgusuna gönderme yaparken aynı zamanda izleyiciyi de "ölüm ve yaşanan trajedi üzerine düşünmeye, sorgulamaya yönlendirmektedir. Kullanılan ışık, çoğunlukla insanlar üzerindeki odaklanma hissini artırırken, birbirine bağlı spotlar kişiler arasındaki ilişkiye ve evrensel bir dile gönderme yapmaktadır" (Aytekin ve Tokdil, 2017: 77-78). Bununla birlikte parça-bütün ilişkisi bağlamında çalışmaya yaklaşıldığında içeriğin tam-anlaşılması ve alımlayıcının duyumsaması için tek bir fotoğraf değil tüm fotoğrafların aynı anda okunması ve deneyimlenmesi gerekmektedir. Boltanski'nin aktarmak/ duyumsatmak istediği duyguyu deneyimlemek için izleyici, Seurat'ın noktacılarında, bilgisayar ekranlarının piksellerinde olduğu gibi mozaik benzeri oluşturulmuş tüm bir duvarı görebilmelidir, yaşanan acının büyüklüğüne böylelikle tanıklık edilebilir. Ya da en azından Kelleher'in ifade ettiği gibi; "insan cinsiyeti, kimliği ve benliğinin sonsuz çeşitlilikteki ifadelerini anlamaya başlamak için" bir yol bulabilir (2018: 1).

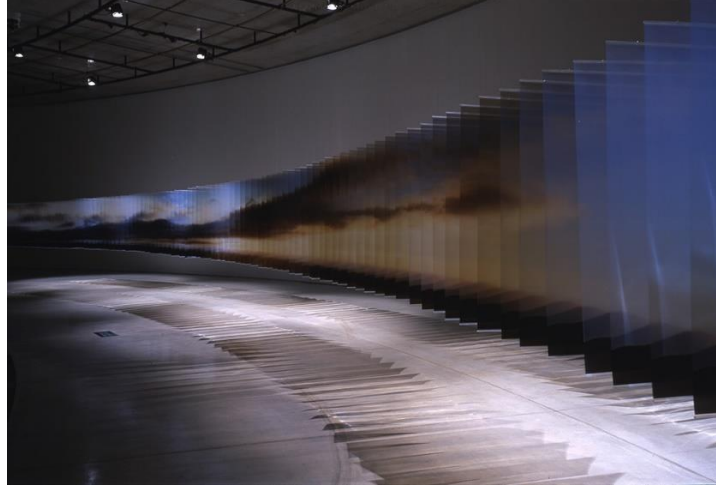


Görsel 18. Christian Boltanski, Humans in "Storage Memory", 2018

Görsel 19. Gülsün Karamustafa, Fragment in Fragments, 1999

Benzer şekilde Gülsün Karamustafa'nın *Fragment in Fragments* çalışmasında da (Görsel 19) görünenin arkasındaki tüm gerçekliğin okunabilmesi ve anlaşılması için parçalar tek tek bir anlam ifade etmezler ancak bütün olarak incelendiğinde bir sürekliliğin fragmanlarına ulaşılabilir. Sanatçı çalışmasını tanımlarken bir karşı-bakış halini ifade eder ve çıkış noktasının Filistinli-Amerikalı yazar ve edebiyat eleştirmeni Edward Said'in *Oryantalizm* eseri olduğunu, Batı'nın Doğu'ya yaklaşımının "kendi görmeyi arzu ettiği fragmanlar çerçevesinde baktığı" görüşünden yola çıkarak oryantalist resimleri fragmanlara ayırdığını ve batılı/ataerkil bir bakış açısını vurgulamayı amaçladığını ifade etmiştir (Karamustafa, 2018: 35). Bu anlamda çalışmanın kapsamını oluşturan her bir fragman Pointilist sanatın noktacıları olarak kabul edilebilir, nasıl bu noktacılar tek başına yalnızca birer fırça vuruşundan öteye gitmiyorsa Karamustafa'nın çalışmalarındaki her bir fotoğraf da yalnızca Batı'nın Doğu'ya bakışının yanlış ve eksik bir yansımasını verir. Bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleriyle ilişkilendirildiğinde bu parçalar bir resmi ortaya çıkarır ancak yine de bu resim gerçekliğin yansıması değildir, örtülü gerçekliğe bir eleştiri niteliği

taşıır.



Görsel 20. Nobuhiro Nakanishi, *Layer Drawings*, 2011

Nobuhiro Nakanishi'nin *Layer Drawings* isimli bir dizi yerleştirmesi de (Görsel 20) parça- bütün ilişkisi kapsamına dahil edilebilir. Boltanski ve Karamustafa çalışmalarında olduğu gibi bu yerleştirmede de tek tek parçalar bütüne ilişkin bir anlam ifade etmezler, ancak yan yana geldiklerinde akışkan bir gerçekliğin fragmanlarına dönüşürler. Tıpkı bilgisayar ekranlarından yansıyan görüntüleri oluşturan yazılım kodlarının tek başlarına bir anlam ifade etmemesi ve bir araya geldiklerinde hareket ve görüntüyü ortaya çıkarmaları gibi Nakanishi'nin çalışmalarında yer alan her bir panel görüntüsü bir diğeriyle kurduğu ilişki sonucunda var olur ve anlam kazanır ya da görüntünün tamamını görünür kılar. Sanatçı nesnel ve öznel zaman çelişkisini çalışmalarına yansıtırken noktacı biçimlendirme anlayışının ve özellikle Seurat'ın peşinde olduğu gözün görme ve algılam biçimlerini de sanatının merkezine yerleştirmiştir. Nakaniski yerleştirmede yer alan çalışmaları tanımlarken;

Zamanın kendisinin bir şekli veya sınırı yoktur ve sabitlenemez veya kavranamaz. Bu heykellerdeki fotoğraflara baktığımızda, tek tek görüntüler arasındaki boşlukları doldurmaya çalışıyoruz. Fiziksel deneyimlerimizden hem geçici hem de belirsiz zaman ve mekanı doldurmak için yararlanıyoruz

ifadesini kullanmıştır (Sierzputowski, 2017: 1).

Öyleyse çalışma hem boşlukların alımlayıcı tarafından doldurulması yaklaşımı ile hem de bütüne ilişkin anlamın parçaların birlikteliğinden doğması ile Pointilist bakış açısının çağdaş sanat kapsamında yeniden yorumlanması olarak tanımlanabilir.

Sonuç

Son olarak İzlenimcilik sonrası özellikle Fransız sanatçılar tarafından benimsenen bir üslup olan noktacı biçimlendirme anlayışı, bir resimleme yöntemi olmasının çok daha ötesinde pek çok dinamiği içinde barındırmakla birlikte bu sanatçıların gerçekliğe yaklaşım biçimleri kendilerinden sonraki sanatçıları da pek çok açıdan etkilemiştir denilebilir. Bu etkilenmelerin bir kısmı doğrudan teknik olarak noktacılığı kendi dönemlerinin yenilik peşinde koşan sanatlarına uyarlamış, bir kısmı yalnızca form olarak noktanın döngüsel, esnek ve dinamik etkisinden yararlanmış, bir kısım sanatçı ise noktayla ilgisi olmayan şekilde akımın ilerlemeci yaklaşımından etkilenmiştir. Her ne olursa olsun bu sanatçılar, gözün ve insan zihninin gerçek dünyadaki kalıplarla ilişki kurma şeklini keşfetmiş ve bu anlamda kullandıkları teknik pek çok biçimlendirme anlayışına ve döneme ilham olmuştur. Ve belki de Kelleher'in de ifade ettiği gibi (2018), bilinmeyene ulaşan tüm çağdaş sanatçılar Seurat ve pointilistlerin soyundandır, çünkü yeniyi keşfetmek için nasıl çabalayabileceğimizi sorgulamışlardır. Her sanatçı kendi döneminin teknik bilgi ve olanaklarıyla yenilik düşüncesini daha da ileri götürmüş, gerçekliği betimleme yolları değişmiş

ancak görme biçimlerimiz, duyumsama ve algılama süreçlerimiz aynı kalmıştır.

Kaynaklar

- Artun, Ali. Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015
- Aytekin, Cemile Arzu ve Tokdil, Ezgi. "Antroposofik Bağlamda Çağdaş Sanatta Otoetnografik Yöntem ve Otobiografik Olgular". *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*. (Ekim 2017), 5 (9): 67-87.
- Bordwell, David. "The Idea of Montage in Soviet Art and Film". *Cinema Journal*. (1972), 11 (2): 9-17.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer – On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Crary, Jonathan. *Gözlemcinin Teknikleri – On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine* (Çev. Elif Daldeniz), 2. Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Fineberg, Jonathan. 1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri. İzmir Karakalem Yayınları, 2014.
- Gombrich, Ernst H. *Sanatın Öyküsü* (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.
- Hentschel, Martin. "Plotting Polke's Showcase Piece: Irony and Parody as Vehicles of Criticism and Artistic Freedom", *Sigmar Polke: Back to Postmodernity* (Ed. Thistlewood, D.) Liverpool University Press, 1996.
- Joyce, Mark. "Form: Montage" (Chapter 11), *An Introduction to Film Studies* (Ed. Jill Nelmes) New York: Routledge, 2003.
- Karamustafa, Gülsün. "Gülsün Karamustafa Röportajı", *Parça Bütün Sergi Kataloğu* içinde. Art on İstanbul. İstanbul: Saner Matbaacılık, 2018.
- Krausse, Anna Carola. *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Almanya: Literatür Yayıncılık, 2005.
- Lynton, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- Shanken, Edward A. *Sanat ve Elektronik Medya*. İstanbul: Akbank Sanat, 2012.
- Tokdil, Ezgi. "Yeni Medya, Temel Bileşenleri ve Sanatın Değişen Estetik Dili". *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. (2018) 47: 167-190.
- Türker, İbrahim Halil. "Tuvalden Sayısala". *Sanat ve Tasarım Dergisi* (2011) 1(1): 145-167.
- Yağmur, Önder. "Minimal Sanatta Dan Flavin'i Gestalt Algı Kuramıyla Anlamlandırma". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (2014) 33: 149-161.
- Yılmaz, Mehmet. *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları, 2013.

İnternet Kaynakları

- Anonim. "Henri-Edmond Cross- The Golden Islands" <https://artsandculture.google.com/asset/beach-at-vignasse-the-golden-isles-henri-edmond-cross/OwGbpAIVkARkvQ> (2021) Erişim tarihi: 2 Ocak 2021.
- Bracio, Phillip. "Is Dot Painting the Remnant of Pointilism?", <https://www.ideelart.com/magazine/dot-painting> (2 Kasım 2016) Erişim tarihi: 20 Ocak 2020.
- Kelleher, Katy. "The History of the Polka Dot, from Minnie Mouse to Yayoi Kusama", <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-history-polka-dot-minnie-mouse-yayoi-kusama> (3 Nisan 2018) Erişim tarihi: 29 Ocak 2020.
- Kordic, Angie. "Angela Bulloch and Maria Zeres Present Entropic Visions at Sharjah Art Museum" <https://www.widewalls.ch/magazine/angela-bulloch-maria-zeres-sharjah-art-museum> (12 Mart 2016) Erişim tarihi: 26 Ocak 2020.

Manovich, Lev. "Avant-garde as Software", University of California.

<http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/manovich1002/manovich1002.pdf> (2002) Erişim tarihi: 26 Ocak 2020.

Owens, Emilie. "Masterpieces from Paris: Van Gogh, Cezanne, Gauguin and beyond Post-Impressionism from the Musee d'Orsay" exhibition book, National Gallery of Australia, Canberra.

<https://nga.gov.au/exhibition/masterpiecesfromparis/default.cfm> (2009) Erişim tarihi: 29 Ocak 2020.

Perret, Mai-Thu. "Angela Bulloch", *Frieze*, Issue 65 (March 2002) <https://www.frieze.com/article/angela-bulloch> (4 Mart 2002) Erişim tarihi: 26 Ocak 2020.

Sierzputowski, Kate. "Three- Dimensional Landscapes Formed with Layered Acrylic Photographs by Nobuhiro Nakanishi", <https://www.thisiscolossal.com/2017/06/layer-drawings/> (6 Haziran 2017) Erişim tarihi: 30 Ocak 2020.

Solana, Guillermo. "Henri Edmund Cross", <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/cross-henri-edmond/beach-evening-effect> (2021) Erişim tarihi: 27 Ocak 2020.

Görsel Kaynakları

Görsel 1. George Seurat, *La Grande Jatte* Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1885, <https://birzasanat.com/2019/05/10/la-grande-jatte-adasinda-pazar-ogleden-sonra/> (e.20.01.2020).

Görsel 2. Henri-Edmund Cross, *The Beach of Saint-Clair*, 1896 <https://www.wikiart.org/en/henri-edmond-cross/an-incoming-storm-1908> (e.20.12.2020).

Görsel 3. Georges Lemmen, *The Beach at Heist*, 1891–92 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Plage_%C3%A0_Heist.jpg (e.20.12.2020).

Görsel 4. Henri-Edmund Cross, *Golden Islands*, 1891 <https://www.wikiart.org/en/henri-edmond-cross/an-incoming-storm-1908> (e.20.12.2020).

Görsel 5. Kazimir Malevich, *Black Circle*, 1923 https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Circle (e.20.12.2020).

Görsel 6. Wassily Kandinsky, *Circles in a Circle*, 1923 <https://www.sartle.com/artwork/circles-in-a-circle-wassily-kandinski> (e.20.12.2020).

Görsel 7. Roy Lichtenstein, *Seascape*, 1964 <https://www.moma.org/collection/works/70506> (e.20.12.2020).

Görsel 8. Sigmar Polke, *Bunnies*, 1966 <https://www.wikiart.org/en/sigmar-polke/bunnies-1966> (e.20.12.2020).

Görsel 9. Damien Hirst, *Row*, 1988 <http://www.damienhirst.com/edge> (e.20.12.2020).

Görsel 10. Tracey Adams, *(R)evolutions*, 2014 https://www.pkf-imagecollection.org/artist/Tracey_Adams/works/8949 (e.20.12.2020).

Görsel 11. Emily Kame Kngwarreye, *Endunga*, 1989 <https://www.tate.org.uk/art/artists/emily-kame-kngwarreye-28210> (e.20.12.2020).

Görsel 12. Emily Kame Kngwarreye, *Emu Woman*, 1988/89 <https://www.aboriginalartdirectory.com/news/feature/emily-kame-kngwarreye-in-osaka.php> (e.20.12.2020).

Görsel 13. Yayoi Kusama, *Eternity of Eternal Eternity*, 2012 <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/yayoi-kusama/> (e.20.12.2020).

Görsel 14. Ross Bleckner, *Untitled*, 2016 <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/45481/Ross-Bleckner-A-Brain-in-the-Room> (e.20.12.2020).

Görsel 15. Kenneth Knowlton ve Leon Harmon, *Studies in Perception 1*, 1966 <https://www.albrightknox.org/artworks/p20142-computer-nude-studies-perception-i> (e.20.12.2020).

Görsel 16. James Whitney, *Yantra*, 1950-47 <http://le-corpus.com/atlas/atlas-whitney-films.html> (e.20.12.2020).

Görsel 17. Stan Vanderbeek ve Kenneth Knowlton, *Poam Field No 2: Life Like*, 1967 <https://lux.org.uk/new-restorations-from-the-stan-vanderbeek-archive> (e.20.12.2020).

Görsel 18. Angela Bulloch, *Z Point*, 2004 <https://www.1301pe.com/angela-bulloch-1> (e.20.12.2020).

Görsel 19. Christian Boltanski, *Storage Memory*, 2018 <https://tr.pinterest.com/pin/111745634481972718/> (e.20.12.2020).

Görsel 20. Gülsün Karamustafa, *Fragment in Fragments*, 1999 <https://saltonline.org/en/2007/gulsun-karamustafa-ile-salt-arastirmadaki-arsivi-uzerine> (e.20.12.2020).

Görsel 21. Nobuhiro Nakanishi, *Layer Drawings*, 2011 <https://www.spoon-tamago.com/2012/04/26/layer-drawings-by-nobuhiro-nakanishi/> (e.20.12.2020).

BASICS OF POINTILIST PERSPECTIVE AND REFLECTIONS ON TODAY'S ART

Ezgi TOKDİL

ABSTRACT

In the research, first of all, the foundations of the understanding of pointillism as a formative understanding in the early 20th century, the reasons of the orientation, the reflections of the concept of shaping on the art of the period, the studies on color and light in the process starting with the Impressionists, the bridge between art and science through color and light (color knowledge), It is studied with examples from science (visual forms of the eye and time-space relation), psychology (gestalt theory) and philosophy (phenomenological approach). Then, by establishing a relationship between the working principle of computers and the shaping method of art, the mutual relationship between the formation of color through the combination of dots and the emergence of image and action through the combination of codes is analyzed. The bridge between art and science is evaluated within the scope of modern and postmodern art, and the working principle and aesthetic discourse of new media arts are interpreted from the Pointilist perspective. In this context, the sample of the research consists of the examples in which the Pointilist approach is used directly (using the dots to create the color) and the indirect use of the Pointilist approach (the combination of parts to form the form). As a result of, there is a continuous relationship between art, science and philosophy, the boundaries of this relationship have increased in some historical periods while examining in others, the pointillist understanding, which is a form of expression of the modernist approach, changes meaning, purpose and form and is at the basis of new media arts in today's technology age, but again It is seen that objective reality is positioned on the same basis in the subjective transformation (reflection on the work). However, when the pointillist approaches in today's art are examined, it is seen that in parallel with the development of technological possibilities, wider subjectivities have emerged, and new art fields are created in the agenda of software technical limits, as well as the creation of both color and form.

Keywords: Pointillism, Neo-Impressionism, color theories, Polka Dot, Ben-Day Dots, Pixel language, software codes