İDİL

GIOTTO DI BONDONE, GIORGIO DE CHIRICO VE ALBERTO GIACOMETTI'NİN ESERLERİNDE PERSPEKTİF VE PERSPEKTİFİN HERMENÖTİK YAPISI

Ayşe ÖNUÇAK
Dr. Öğr. Üyesi., Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, onucak@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6827-2649

Önuçak, Ayşe. "Giotto Di Bondone, Giorgio De Chirico ve Alberto Giacometti'nin Eserlerinde Perspektif ve Perspektifin Hermenötik Yapısı". idil, 94 (2022 Haziran): s. 919–933. doi: 10.7816/idil-11-94-08

ÖZ

Giotto di Bondone (1267- 1337), Giorgio de Chirico (1888-1978), Alberto Giacometti (1901- 1966)'nin eserleri bakış açısı ve perspektifin sanatta anlamın inşası ve simgesel değeri açısından analiz edilmiştir. Erken Rönesans ve modern dönemde özne ve nesne arasında kurulan ontolojik ilişkide, perspektifin kavramsal bir soyutlama aracı olarak kullanımı ve metafizik ifade açısından kurucu etkisi bu makalenin ana sorunsalıdır. Perspektif sadece uzam etkisinin yaratılması ve nesnelerin mekân düzleminde belirli fiziksel, retinal oranlarla yerleştirilmesinden ziyade, bunların dönemlerin düşünsel, dini, felsefi dinamikleri paralelinde anlamın ve etkinin kurulmasına hizmet eden dilselliği ile ele alınmıştır. Perspektif, bu bağlamda dönemlerin ve sanatçıların duyular dünyasına yönelik yaklaşımlarının izlenebildiği, eserin anlam omurgasını oluşturan bir öneme sahiptir. Bu nedenle dilsel bir temel oluşturmasıyla, perspektif hermenötik yapısı üzerinden düşünülmüştür. Ele alınan sanatçılara, eserlerindeki perspektif ifadeler, metafizik değerleri açısından ve gerçekliği duyusal nesneden ziyade kavramsal bir mesele yapmaları açısından ortak noktaları üzerinden yaklaşılmıştır. Bu doğrultuda perspektif kurgu, sanat tarihindeki formalist eğilimler doğrultusunda değil, dönemin toplumsal, düşünsel yapısı da göz önünde bulundurularak, semiyolojik bir yaklaşımla analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bakış açısı, perspektif, metafizik, hermenötik, sembolik dil

Makale Bilgisi:
Geliş: 12 Kasım 2021 *Düzeltme: 20 Aralık 2021* *Kabul: 5 Ocak 2022*

© 2022 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Avrupa'da modern sanat akımlarının kendi süreçlerinde yarattıkları sanatsal diyalektik, temsilden kopuş amacıyla başlamıştır ve özünde, varlık ve varoluşa ilişkin sorular soran metafizik bir arayış olmuştur. Bu bağlamda metafiziki hakikat lehine, duyular dünyasının ve yanılsamacı temsilin reddedilmesi ilk defa modern sanatta karşımıza çıkmamaktadır. Ortaçağ sanatı da benzer bir anlatım diline, fakat farklı gerekçelerle sahiptir. Metafizik ifade nihayetinde sanatta içkindir. Avrupa sanatında Ortaçağ'dan itibaren görsel gerçekliğe biçim veren soyut kavrayış, evrenin sayılar sistemi ve geometrik tasarımlar olarak algılanması, ikonaların ve göstergelerin kuruluşunda etkili olmuştur. Felsefe literatüründe genel olarak tümel ve tikeller üzerinden ilerleyen hakikate yönelik tartışmalar, dönemin sanata yön veren kurumlarının motivasyonları ve ideolojileri üzerinden plastik ifadeye yansımıştır. Ortaçağ sanatında ikona ve dini resimler, soyut kavramların ve ilahi olanın birer hatırlatıcısı olarak görülür. Tıpkı duyular dünyasının tikel ve algıya göre değişken nesnelerinin gerçek değil ve sadece birer hatırlatıcı olarak görülmeleri gibidir. Bu sebepledir ki, bakışın ikonanın veya resmin içine alınması yani resmin bir göz haline gelmesinden dolayı, Ortaçağ resminde aykırı bir perspektif ifade söz konusudur. Florenski'nin "tersten perspektif" olarak ifade ettiği bu tavır, metafiziki olanı hedefleyen, hakikati tikeller üzerinden yani duyular dünyasında değil, tümeller yani soyut kavramlar ışığında gören bir dönemin özelliğidir. "Ortaçağ sanatının bir özelliği olan perspektife aykırı davranma işleminin de aynı şekilde bir yöntem olduğunu söyleyebiliriz" (Florenski 2005: 76). Ortaçağ sanatında bir mekan kurgusunun olmamasının veya konunun bir boşluk içinde temsil edilmesinin sebebi, duyular dünyasının değil, metafiziki hakikatin yani ilahi olanın simgeselliğidir. Bu nedenle duyular dünyasının ölçülmesi olarak düşünülen perspektif yöntemiyle kurulan yanılsamacı bir anlatım bu dönemde düşünsel olarak mümkün değildir ve bu açıdan kendi içinde mükemmel bir tutarlılığa sahiptir. Bu aykırı perspektif Ortaçağ'da ve hatta daha sonra modern sanat tartışmaları içinde imgelerin duyular dünyasının taklidi olması ve dolayısıyla yanılsamacı anlayışa karşı duran Platon'un hakikat kavrayışıyla örtüşen, örneklerini antik sanatta görebileceğimiz bir biçemdir. Perspektif, gerçekliği görünüşe tercüme ederken ilahi olanı insan bilinci üzerinden deforme etmektedir. Dolayısıyla gerçeklik veya hakikat, yolundan saptırılarak anlam hümanist bakış açısında çoğaltılmaktadır. Platon perspektifi de çok anlamlılığı ve öznelliği nedeniyle hakikat bağlamında kötüler. "[...] Çünkü perspektif şeylerin "hakiki ölçüleri"ni çarpıtıyor, gerçekliğin ve nomos'un (yasa) yerine öznel görünüm ve keyfiliği yerleştiriyordu" (Panofsky 2013: 56). Platon'un bu fikrinin yansımaları ve perspektifin reddi Ortaçağ resminde ve Neoplatoncu Rönesans temsil geleneğinde görülmektedir.

Gotik dönemin içinden, soyut kavramlar ve onların biçimlendirdiği nesneler üzerinden izlenen metafizik tartışmalar sonucunda insan merkezli hümanist bir natüralizm doğmuştur. Tek tek insanlar değil ama kabul edilen bir tümel insan, ideal insan veya "evrensel bir göz" (Baker 2015: 46) merkezinden görülen doğanın sanata yansıması Rönesans sanatında merkezi perspektif yönteminin ortaya çıkmasına yol açmıştır. İlahi olanın, insan gözüyle ve perspektif sınırlandırmalar içinde ifade edildiği temsili hakikat Ortaçağ sanatında kabul edilemezdi. Hümanist kabullerle birlikte, duyular dünyası, matematiksel, Öklidyen uzam kavrayışı üzerinden idealize edilmiş ve düzenlenmiş bir yapısallık içinde temsil edilmiştir. Hümanizm ile birlikte Ortaçağ sanatının simgeselliği yerini yanılsamacı temsillere bırakmıştır. "Sanatsal nesnelliğin fenomenal olanın alanına böyle alışılmadık bir biçimde taşınmasıyla birlikte, perspektif anlayış dinsel sanata büyüsel alanın kapılarını kapatmış oldu ve büyüsel alandaki mucizeyi sanat eserinin kendisi yaratır hale geldi" (Panofsky 2013: 57). Ortaçağ sanatının soyut ifadesi, Rönesans sanatında perspektif aracılığıyla tespit edilen, matematik ve geometri araçlarının görünüşleri kurallar çerçevesinde tespit ettiği temsili bir mekanda, duyular dünyasında ve idealize edilmiş homojen bir anlatım üzerinden tezahür eder. Böylelikle matematiksel soyut hakikat, görünüşlere uyarlanırken, Rönesans düşüncesini de pekiştirir ve ilahi olan insani olanda kendisini gösterir. Metafizik bağlamda perspektif ilahi dil olarak görülmüştür.

Bu geçiş sürecini, sanat tarihinde Rönesans'ın babası, perspektifi bulan kişi şeklinde onurlandırılan Giotto di Bondone'de görebiliyoruz. Fakat şu var ki onun perspektif yöntemi kullanışına bakıldığında, daha sonra modern sanatın metafizik arayışlarında, Giorgio de Chirico'nun sanatsal tavrında görülecek olan, çoklu bakış açısını ve teatral anlatımı görürüz. Giotto, mekânın tek bir noktadan görüldüğü yanılsamacı perspektifi bilinçli olarak kullanmamıştır. Dini konuları, perspektifi uygulayış şeklinden dolayı bir illüzyon olduğunu reddetmeyen sahneler içine yerleştirmiştir. Sanat tarihinde Giotto kullandığı perspektif nedeniyle eleştirilmiş olsa da o bu hatalı görülen perspektifi bilinçli olarak tercih eder. Dönemi için enteresan olan ise, teatral alanlarla ve tiyatro dekorlarıyla ilgili olan sanatçının, "tiyatronun başlıca görevi, dünyanın perspektifle gerçekleştirilen bir temsil sayesinde sahnelenmesi" (Florenski 2005: 13) olarak düşünülen ve tek gözün bakışına dayalı bir perspektif kuralının hakikat ölçütü olarak kabul edilen bir dönemde, dekorlarını eş zamanlı ve çok merkezli bir bakışa göre yerleştirmiş, resmetmiş olmasıdır. Onun resminde perspektif, ilahi olanın matematiksel ifadesine dönüşmüştür. Chirico da aynı şekilde mimari ve tiyatro dekorlarından yola çıkarak, metafizik alanlar ve boşluklar yaratmıştır. Uzam içerisindeki üç boyutlu yapılar ve sayısal olanın, ölçünün doğaya yansıması olarak görülen mimari kütleler her iki sanatçının da problemi ve yöntemi olmuştur. Mekânı

matematiksel oranlar aracılığıyla bükerek, perspektifle kurulan çok anlamlılığa ve anlamın yine perspektifle kırılabileceğini göstermişlerdir. Gerçekliği ve görünüşü sanatının en vurucu problemi olarak gören ve büyük bir saplantıyla gerçekliği arayan Giacometti ise bu iki sanatçı gibi perspektifle uğraşmıştır. Onun kütlesi heykeldir. Onun mücadelesi bakan ve görülen arasındaki mesafe ve ortaya koyduğu imkânsızlık ve boşluk üzerinden olmuştur. Bu sebeple gerçeği, gerçeküstü üzerinden bulmaya çalışan sanatçı, döneminin gerçeküstücü çağdaşları tarafından klasik resme dönmekle suçlanmıştır. Giacometti'nin metafiziği, gerçekliği ararken başvurduğu perspektif sorunsalları ve nihayetinde bunun imkansızlığına ulaşmasıyla ifade bulmaktadır.

İlk kullanımında tanrıların sözlerini yorumlama faaliyeti olarak ifade edilmiş olan hermenötik, perspektifin semiyolojik ifadeselliğini anlamak açısından bir bakış açısı sunar. Tanrı Hermes'ten kaynaklanan adı aynı zamanda bu arketipin niteliklerini de barındırmaktadır. Çok anlamlılığı karşılayacak şekilde yalancıların tanrısı olan Hermes, her tanımın aslında bir sanı, doxa oluşunun kişileştirmesidir. Neoplatonik anlamda tamamlanma, bütünlenme ve ilahi olanın doğada vücut buluşunu, doğaya düşüşünü sembolize eden Aphrodite'in bahçesinin koruyucusudur. Aphrodite'e ulaşmak yani hakikatin mutlak bilgisine ulaşmak imkansızdır ve Hermes de bu yorum alanını büken arketiptir; o nedenle hakikat bahçesini korumaktadır. Rönesans Sanatında başta Boticelli olmak üzere bu düşüncenin sanatsal yansımaları görülebilmektedir. Perspektif bu anlamda, hakikati bükerek hümanist bağlamda görünüşlere indirgeyen dilsel ve hermenötik bir araçtır. Nasıl ki dil düşünceyi bükerken, anlam her zaman bir enigma, muamma olarak kalıyorsa, perspektif de ilahi olanın izi olarak bu muammayı tanımlama araçlarından bir tanesi olarak görülüyor. Dolayısıyla ele alınan sanatçıların perspektifi kullanmaları hakikat ve gerçek bağlamında, metafizik yaklaşımları açısından ele alınıyor.

Perspektif ve Perspektif Yöntemin Hermeneutik Değeri

Hans Belting, Rönesans perspektifinin, sadece ismini değil matematiksel optik teorisini de Latince çevirisi muhtemelen İspanya'da yapılmış olan Arapça bir eserden aldığını söyler. Adı Kitab al-Manazir olan bu eser Ibn al-Haitham'a aittir ve Latince ismi Perspectiva'dır (Belting 2010: 521). Arap sanatında görünürlüğü yaratan perspektiftir ve bu Rönesans sanatında matematiksel perspektif olarak karşımıza çıkar.

Perspektifin TDK sözlüğünde "görünge, bakış açısı ve nesneleri bir yüzey üzerine görüldükleri gibi çizme sanatı" karşılıkları vardır. Öznenin nesne ile arasındaki zihinsel hakikat çerçevesini belirleyen, temas ve algı noktası olarak dilsel bir zamansallığı da içeren, "bakış açısı" karşılığı kelimenin anlamlarından bir tanesidir. Burada ele alınacak diğer anlamı ise "nesneleri bir yüzey üzerine görüldükleri gibi çizme sanatı"dır. Bu tanım nesnenin özne karşısında an içindeki bulunuşunun tespit edilmesine karşılık gelir. Burada yapılan tanımlara dayanarak, nesneye veya olguya dair hakikatin iki gerçeklik katmanını ifade ettiğini görebiliriz. Bunlardan bir tanesi öznenin konumundan görülen ve temsil edilen nesnenin değişken bir zamanda ve bir mekan içerisindeki varlık tanımı; diğeri ise nesnenin orada bulunuşunun ideal bir zamandan görülen mekânsal tespiti ve temsilidir. İki ifade birbirine yakın görünmekle birlikte, nesneye doğru "bakış açısı" veya Nietzche'nin nesneye yönelik ifadesiyle "görünüş", öznelerin çoklu bulunuş imkanlarına göre ve nesnenin de çoklu bulunuş imkanlarını içeren bir ifadedir. Dolayısıyla dilsel zamansallık bu ifadede, çoklu görünüşü öngören, önemli bir değişkendir. Nietzsche'nin felsefesi bağlamında ele alınan perspektivizm özne merkezli oluşuyla hermenötik bir bağlam kurmaktadır. Hatta bir yol olarak kavranabilecek perspektif, Platon'un da belirlediği gibi hakikatin kavranması açısından çok anlamlı olmakla birlikte patolojiktir. "Nietzsche'ye göre, her yorum dünyaya sadece bir perspektiften bakabilir" (Cevizci 2005: 1331). Dolayısıyla ne kadar çok bakış noktası varsa, o kadar çok yorum ve görünüş vardır. Böylelikle nesnenin mutlak hakikatinin kavranması patolojik bir sorunsal olarak karşımıza çıkar. Platon da, hakikat bağlamında, öznel ve keyfi olması nedeniyle perspektife benzer bir noktadan bakar. Perspektif, bakış açısına bağlılığı sebebiyle barındırdığı öznellik dışında, dönemlerin kültürel yapıları da, dönemin veya tek tek sanatçıların dünyayı kavrayışlarının stilleri içerisindeki ifade araçlarından bir tanesidir. Buna bağlı olarak perspektifin formel bir yapıdan öte olduğunu ve semiyotik bir yapıya sahip olduğunu Panofsky şöyle ifade eder:

Ne var ki perspektif bir değer ölçütü olmasa da kuşkusuz bir üslup özelliğidir. Hatta şöyle de diyebiliriz: Perspektif, "tinsel bir anlam içeriğinin somut bir duyusal göstergeye bağlandığını ve bu göstergeye içsel olarak adandığı – Ernst Cassirer'in kullandığı isabetli bir terimi sanat tarihine de uydurarak söylersek- "simgesel biçim"lerden biri olarak tanımlanabilir; dolayısıyla sanat tarihindeki tek tek dönemlerin ve sanatın çeşitli alanlarının sadece perspektifi kullanıp kullanmadıkları değil, aynı zamanda hangi tür perspektifi kullandıkları da son derece önemli bir noktadır (Panofsky 2013:24).

David Harvey ise perspektivizm kavramını, modern öznenin dünyayı kendi merkezinden inşa etmesi olarak yorumlar. "Bireycilik ile perspektivizm arasındaki bağ önemlidir. Perspektivizm, daha sonra Aydınlanma projesinin bir parçası haline gelecek olan Kartezyen rasyonalite ilkeleri için maddi bir temel oluşturur" (Harvey 2010: 275). Öncesinde Descartes ile başlayan özne merkezli dünya tasavvuru, "dünya

resmini" öznenin algısına bağlamıştır. Böylelikle duyular dünyası ve öznenin dışındaki gerçeklik alanı temsili bir gerçeklik kazanmıştır. "Yeni çağ'ın temel olgusu dünyanın resim olarak ele geçirilmesidir. Artık dünya resmi [Bild], göz önüne getirici insan üretiminin yapılmış imgesi [Gebild] anlamına gelir. Bu üretimde insan, bütün varolanlara ölçü veren, kural koyan bir varolan olabileceği yeri ele geçirmek için mücadele eder" (Heidegger 2001: 82). Heidegger'e göre bu hümanizmi ve özne merkezli dünya kavrayışlarını, "dünya görüşü" kavramını da açıklar. Nesneler dünyası, ölçü dahilinde ne kadar nesne olurlarsa, özne de o kadar özne olur. Panofsky de modern görme tarzını bu bağlamda doğrusal perspektifle ilişkilendirir.

Perspektif, insanlarla nesneler arasında mesafe yaratır (Piero della Francesca'ya göre Dürer, "Birincisi, gören gözdür, diğeri görülen nesnedir, üçüncüsü ise aradaki mesafedir," demektedir)- ama sonra, insanların karşısında bağımsız bir varoluşla duran nesneler dünyasını bir bakıma kendi gözüne çekerek bu mesafeyi tekrar ortadan kaldırmaktadır. [...] Böylece perspektif tarihi, mesafe koyan ve nesneleştiren türden bir zafer kazanma duygusunun zaferi olarak anlaşılabileceği gibi, insanoğlunun mesafeyi reddeden iktidar çabasının zaferi olarak da, aynı şekilde dış dünyanın sabitleştirilmesi ve sistematikleştirilmesi, insan benliğinin kendi alanını genişletmesi olarak da anlaşılabilmektedir (Panofsky 2013: 52).

Cevizci'nin perspektif tanımlarından biri ise "nesnelerin uzaktan görünüş tarzı"dır (Cevizci 2005: 1330). Bu tanıma göre perspektif, nesnenin görünür olması için, özne ve nesne arasına giren fiziki bir mesafedir. Dolayısıyla özne ve nesne, gören ve görülen arasındaki özdeşlik ilişkisi perspektif aracılığıyla soyutlanmış olur. "Bir şeye yönelik bakış açısı, bir nesnenin, bir şeyin görülme tarzı" ifadesinde ise öznenin kendisine özgü varoluşsal yöneliminin nesnenin görünüşünü belirlemesi söz konusudur. Yukarıda 'bakış açısı" tanımı üzerinden ifade edildiği gibi, burada dilde içkin olan zamansallık, öznenin zihinsel yönelimini belirleyen koşullardandır. Buradaki yönelim, öznenin nesneye kendi görünüşünü de yüklemesini içerir. Bu yöneliş özdeşlik ilkesinden bağımsız düşünülemez. Sartre'ın düşünce sisteminde öznenin bu yaratım edimi "bakış" kavramı üzerinden tanımlanır. "[...] Kendisi için varlık tarzının kendisini başka bir bilincin nesnesi haline gelmiş bir varlık olarak kavramasını ifade eder" (Cevizci 2005: 201). Kendinde varlık, başkasında varlık şeklinde hem epistemik hem de ontolojik anlamda kavranır ve bakışın objesi haline gelir.

Cevizci'nin verdiği diğer bir perspektif tanımı ise, "estetikte derinlik ve uzaklık duygusu"dur. Bu ifade ise Hellenistik dönem resim sanatında görülen ve daha sonra Rönesans sanatıyla beraber yeniden ortaya çıkan trompe l'oeil, yanılsamacı, temsil tekniğinde karşılığını bulur. Fakat bu kadarla kalmaz. Bir derinlik duygusu yaratmanın ötesinde, ilahi olanla bağ perspektif aracılığıyla kurulur. "Batı sanat tarihinin kurucusu sayılan Vasari, perspektifi "ilahi geometri" olarak tanımlıyor. Mimarlık felsefesinin başındaki Alberti ise, perspektif için "matematik içerikli yeni bir sanat" diyor" (Artun 2016). Rönesans sanatında mutlak görünüşü baz alan temsildeki yanılsamacı tutumda bu derinlik ve uzaklık duygusu, mutlak hakikatin veya ilahi olanın gerçeklikle temasını kurmaktadır. Bir müjde sahnesi gibi, mutlak olan kendisini duyular dünyasında sunar. Dolayısıyla Rönesans sanatında idealize edilmiş perspektif aracılığıyla ilahi olan, duyular gerçekliğine tanımlanmış bir mesafeden, matematiksel sınırlandırmalar içinde dahil olur. Derinlik ve uzaklık burada ilahi olanı, insan merkezine indirmek üzere ve aynı zamanda kesin tanımlanmış bir mesafede tutarak sunar. Modern sanat ve özne merkezli sanatsal ifadede ise bu tanımlanmış ideal derinlik ve uzaklık, öznenin "bakış açısı" lehine parçalanmıştır. Özne, bu dönem için, artık kendinde içkin olan ilahi bakışı nesnesine yöneltir. Derinlik ve uzaklık yani perspektifin varlığı veya var olmayışı soyutlama amacıyla, sanatçı için bir anlatım biçimi, kendi başına bir anlam taşıyıcı olmuştur. Dolayısıyla modern sanatta perspektif öznenin bakış açısının yürüdüğü yol, yürüme şekli ve süreci yani aslında nesneye yöneliş biçimi olarak, resimsel gerçekliğin önemli simgelerindendir. Perspektif, ilahi olanın üzerinde tanımlandığı mutlak bir yanılsama alanı olmaktan çıkmış ve kendisi, ilahi veya başka bir ifadeyle metafiziki olanın biçimsiz biçimi haline gelmiştir. Bu ilahi olandan arta kalış (vestige) Derrida'nın ifadesiyle iz kavramına da denk gelir (White 2017: 281). Aquinolu Aziz Thomas da tanrısal olanın ifadesi olarak iz (vestigium) kavramından bahseder. İz formsuz olanın formudur. Derrida'nın dekonstrüksiyonunun önemli kavramlarından birisi olan iz, öznenin nesneye doğru yürüdüğü yol perspektiftir. İz olarak perspektif de göstergelerin ötesinde öznenin sözünün izidir ve metafiziki olandır. Böyle bakıldığında perspektif bir dilsellik merkezinde simgeleşir ve anlatımın temel paradigması veya göstergenin üzerinde inşa olunduğu mantık şeklinde algılanır. Alberto Giacometti'nin "Bence Cezanne yaşamı boyunca derinlik arıyordu" ifadesinden, Cezanne'ın soyutlamacı yaklaşımının ve metafizik arayışının üzerinde yoğunlaştığı, kütle ve perspektifle olan hesaplaşması yansır" (Harrison vd. 2011:812). Onun derinlik arayışı, yukarıda bahsedildiği gibi özne ve nesne arasındaki görece boyutsal ilişkiyi ve özdeşliği aşan, soyutlamaya yönelen nitelikteydi. Doğayı, geometrik formlarda görmeyi önererek bakışı nesnenin içine sokan, Apollinare'nin kavram ressamlığı olarak tanımladığı kübizmin tetikleyicisi olarak görülen Cezanne, belki de dolaylı olarak süprem sanata ve hatta dilsellik paradigmasında ilerleyen kavramsal sanata giden yolu açmıştır. Üzerinde çalıştığı derinlik ve perspektifle ilgili araştırmaları, perspektifin metafizik değerini ve dilselliğini ortaya koymuştur. "Zira perspektifin görevi diğer sanatsal araçlara benzer şekilde, zaten bilinen, dikkatleri gerçekliğe çekmeye yönelik tinsel bir itici güç olabilir sadece. Diğer bir deyişle, eğer herhangi bir değeri olduğunu kabul ediyorsak perspektif de bir dil ve gerçekliğin tanığı olmak zorundadır, bu gereklidir"

(Florenski 2005: 115).

Florenski'nin tanımladığı tersten perspektif ise tam da kavram dünyasına hizmet edecek şekilde bilinçli olarak perspektifin bozulmasıdır. Örneklerinde temsillerin çoklu bakış açılarının olmasıyla perspektif kanonundan ayrılır. Ortaçağ resimlerini çoklu kaçış noktalarının olmasının nedeni, bakanı bakılan ilahi konunun içine almasının amaçlanmasıdır. Resim bir pencere değil, gözdür. Bu göz ise tanrısaldır ve dolayısıyla her an her yeri kapsamaktadır. Bu bakış kendi iç kuvvetini ve değişkenliğini bir dördüncü boyut içinde korumaktadır. Oysa ki merkezi perspektifin natüralizm algısı şeyleri homojen bir tekdüzelik içinde temsil ederken, değişmez bir gerçeklik kurgusunu kabul eder. Dördüncü boyutla ilgili tartışmalar, eşzamanlılık tartışmalarıyla birlikte kübistler arasında yapılmaktadır. Hakikat dördüncü boyutta konumlandığında, bu durumda yine tersten perspektif yani çoklu kaçış noktalarından kurulan bir resimsel gerçeklik söz konusu olur. Ortaçağ sanatında perspektif metafizik bağlamda, ilahi olandan gelen ve ona doğru yol gösteren hermeneutik bir yapı kurmuştur.

"Teolojik bir kökeni, uzun bir tarihi olan ve felsefeye Dilthey tarafından kazandırılan hermeneutik terimi ilk kez olarak antik Yunan'da kullanılmıştır. [...] Tanrıların sözlerini yorumlama faaliyetine hermeneutik adı verilmiştir. Hermeneutik teriminin söz konusu teolojik anlamı Ortaçağ'da da korunmuş ve terim, Hıristiyan teolojisinin kutsal kitaptaki tinsel hakikati anlayıp yorumlama işiyle meşgul olan kısmı için kullanılmıştır" (Cevizci 2005: 828). Kelime kökü olarak Hermes'ten gelen bu yöntem, perspektif uzam içinde gören ve görülen referansları üzerinden perspektifin hermeneutik yapısını anlamak için kullanılmıştır. Perspektif konumlanma ve görünüşlerin kurgusu bu açıdan yorum bilim ve hatta yine aynı kökten gelen fakat daha çok tanrısal bir yaratım içinde varlığı ve insanı anlamak üzerine çalışan hermetizmle ilişkili ele alınır.

Perspektif, nesnelerin kendi aralarındaki ve mekanla, hatta zamanla olan ilişkileri ve bunların izleyen özne ile olan ilişkileri arasında oluşan boşlukta anlam içeriğiyle kendisini kuruyorsa, bu hermetik alan perspektifin sadece matematiksel bir tanım aracı olmadığını gösterir. Çünkü evrenin matematiksel ve geometrik araçlarla bir sayı sistemi olarak görülmesi, ilahi nizamın kavranışıyla ilişkili tek başına bir yorumlama aracıdır. Yani perspektif sadece nesnelerin birbirlerine karşı konumlarının ölçülmesi ve boyutlarının belirlenmesi için bir araç değildir. Bir varlık ve varoluş, oluş alanıdır. Merleau-Ponty'nin de ifadesiyle "bilmece onların bağlarında, aralarındaki şeyde yatar" (Harrison vd. 2011: 812). Bu bağı kuran perspektif izdir.

Giotto di Bondone (1267- 1337)

Giotto'nun yeteneği Cimabue tarafından koyunları otlatırken, taşların üzerine çizimler yaparken fark edildi. Cimabue'nin yanında eğitim almaya başlayan Giotto, Bizans resminden ayrılan Rönesans sanatının natüralist ivmesinin başlıca temsilcilerinden oldu. Resimlerinde uyguladığı natüralizmin ötesinde en çok göze çarpan, duyguları jestler ve figürlerinin resimlerindeki yerleşimleriyle betimleme becerisiydi. Dünyada bedenlenen ilahi, soyut, dilsel kavramlar onun resimlerinde insani duygulara da sahip oldular. Giotto ayrıca alegoriler de yapıyordu. Kavramları nesneler ve figürler üzerinden resmediyordu. Giotto'nun döneminde hayranlık uyandıran teknik yetkinliklerinden biri de, çizgilerin tek noktada birleştiği modern geometrik perspektif uygulamasıdır. Bu nedenle Rönesans'ta trompe-l oeil tekniğiyle ilk olarak onun resimlerinde karşılaşıldığı ifade edilir. Mimari çalışmalarını ve araştırmalarını resimlerine uyarlamıştır.

"Perspektifin mucitlerinden sayılan Giotto'da "arkitektonik duyu, yüksek metafizik düzeylere erişir." Çünkü sanatçı "doğayı mimarın gözüyle görür." Mimar doğaya geometrik bir düzen kazandırarak onu metafizikleştirir; ham maddeselliğinden sökerek gizemlileştirir, büyüselleştirir. Doğayı metafizikleştiren geometrinin, kutsal sayıların ve formların, sanattaki ifadesi de perspektiftir. "Arkitektonik duyunun kendini belli etmesi için perspektif bilgisi gereklidir." (Artun 2016)

Giotto'nun resimlerinde ilahi konunun, mimari formların çoklu kaçış noktasından gösterilmesiyle, metafiziki bir bağlama yerleştiği görülür. Resimsel mimariyi ona ilham kaynağı olan ve bellekle ilişkilendirilen Antik Tiyatronun dekorlarına dönüştürür. "[...]Rönesans'a gelindiğinde bütün bilginin mimarlığa nakşedildiği tasavvurlar geliştiriyor. Bu tasavvurların mekânı, mimarlığı genellikle tiyatro. [...]Zamanında, Camillo'nun tiyatrosunun 'zihnimizi ve ruhumuzu inşa ettiği' söylenir. Bu tiyatroda, 'insan aklının tasavvur edebileceği ve gözlerimizle göremeyeceğimiz her şey, gözle görülür göstergelerle ifade edilmesi sayesinde bir çırpıda açığa çıkıverir'" (Artun 2016). Böylelikle Giotto ilahi konuyu, zamandaşlarıyla kıyaslandığında, hümanist, ideal göze hitap eden tanımlanmış bir dünya tasavvurundan çıkararak, matematiksel ve metafiziki bir evren tasavvuruna taşır. İlahi olanın, duyular dünyasında yansıma bulduğu düşüncesiyle donanmış bir dönemde, Giotto'nun perspektifi bu şekilde kullanması, duyular dünyasının gerçek olmayışının bir temsili gibidir. Bozduğu perspektifle, duyumsanan gerçekliği bozar ve böylece gerçekliği değişken ve, Nietzsche'nin perspektivizm düşüncesinden yola çıkarsak, gerçekliği mümkün olmayan bir dünyayı gösterir. Bunun ardında metafiziki hakikat vardır.

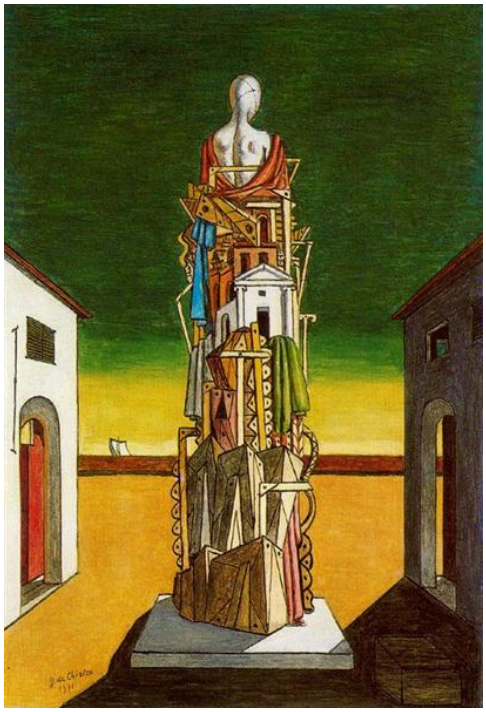
Görsel 1. Giotto di Bondone, Aziz Francis Efsanesi: 5. Dünyevi Mallardan El Çekmek, 1297-99, Fresko, 270 x 230 cm, Üst Kilise, San Francesco, Assisi

Görsel 2. Giotto di Bondone, İncil Yazarı Aziz Yahya'nın Hayatından Sahneler: 3. İncil Yazarının Göğe Yükselişi, c. 1315, Fresko, 280 x 450 cm, Peruzzi Chapel, Santa Croce, Florence

Görsel 3. Giotto di Bondone, No. 9 Meryem'in Hyatından Sahneler: 3. Değneklerin Tapınağa Sunuluşu, 1304-06, Fresko, 200 x 185 cm, Cappella Scrovegni (Arena Chapel), Padua

Giorgio de Chirico (1888-1978)

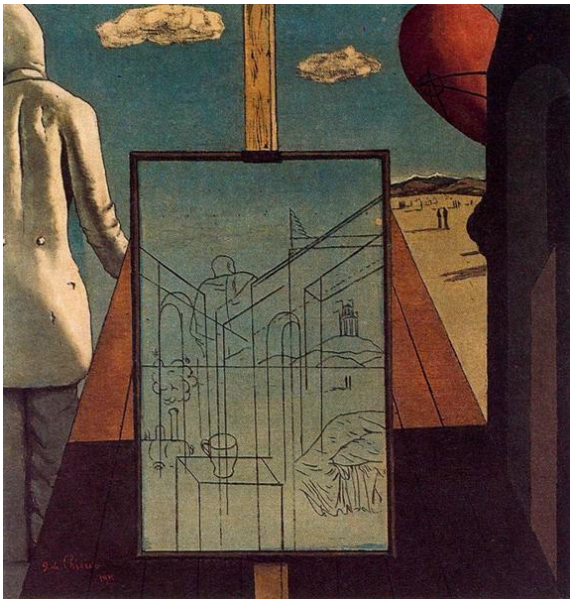
Onun resimleri, her ne kadar geometrik yapısıyla, klasik sanatla olan ilişki üzerinden zihni meşgul etse de, asıl olan resimlerindeki bu geometrik düzenin yarattığı histir. Tam da bu nedenle resmi temelde fiziki olanı manipüle ederek, metafizik olanı duyumsatmak üzerine kurulmuştur. "Aslında onun erdiği bir hakikat değil tam aksine bir enigmadır; bir muammadır. Metafizik ve enigma onun nezdinde özdeştir." (Artun 2016). Onun çokça sevdiği ve endüstri devrimi beraberinde dönüşen yaşam ve kent yapısına dair formları kullanırken, temsilden uzak bir teatral alan kurmaktadır. Yukarıda bahsedilen perspektivizm onun resminde, çoğul bakış açılarının toplandığı bir özneler alanına dönüşür. Çok katmanlı ve anlamlı yapısıyla hermenötik bir düzene sahiptir. Onun yarattığı mekanlar, bir yanılsama alanı olmaktan çok, öznenin algıladığı "dünya resmi"nin değişkenliğini ve belki tek bir bakışla temsil edilemezliğini gösterir. Kurduğu bu temsili imkânsızlık, geometrik formlarıyla, perspektifin bir iz olarak ve tanrısal yapının izdüşümü olarak görülür. Gerçek göze ve akla göre imkânsız olan bu perspektif kurgu, nihayetinde dünya resminin anlamsızlığına işaret ederken, kendinde bir alem yaratıyor. Başka bir deyişle dili ve yani perspektifi bilinçli olarak manipüle eden sanatçı, yeni bir dil, mantık yaratmak yerine, yorumları çoğaltarak aslında yorumun imkansızlığını sunuyor. Öte yandan dünya resminin bu değişken niteliği, ona dair bilgiyi de imkansızlaştırmaktadır. Eş zamanlı ve çoklu kaçış noktalarıyla kurduğu perspektifi kullanışı duyular dünyasının sınırlarını aşarak, soyutlamaya ulaşır. Chirico "Üstün bir gerçekliğin sembolü geometrik figürlerde bulunur" der. "[...]De Chirico doğaya karşı. Kaynağı doğada olan bilgiye karşı. Physis'e karşı, çünkü metafizikçi. Doğa kaosu temsil ediyor. Doğanın kaosunu kozmosa dönüştüren, onu büyüselleştiren, şiirselleştiren, kutsallaştıran, mimarlık. Nasıl yapıyor bunu mimarlık? Sayılar ve formlar sayesinde. Aritmetik ve geometri sayesinde. Neo-Platonik düşünceye göre, evrende mükemmel olan her şey sayısal ve geometrik düzende belirir" (Artun 2016). Sayıların form kazanmış hali olarak düşünülen mimari elemanlar bu nedenle resimlerinin temel formları haline gelmiştir. Natura onun için geometri ve sayılar sistemidir ve doğanın temsili değildir. Büyük Metafizikçi isimli resminde, metafizikçiyi ölçme araçlarıyla yükseldiği bir kontrüksiyon şeklinde inşa eder. "Evrenin gizlerini bu araçlar sayesinde sökerler ve onlar sayesinde doğaya form verirler" (Artun 2016). Onları birer kâhin olarak görür. Onun resminde perspektif, resimde "görünenin ötesindeki gerçekliğin" sezilmesini sağlayan bir bağlam, temel araç ve belki resmin ana konusu olmuştur.



Görsel 4. Giorgio de Chirico, Büyük Metafizikçi, 1971, tüyb

Görsel 5. Giorgio de Chirico, İtalya Meydanı (Büyük Oyun), 1971, 60 x 80 cm, Tuval Üz. Y. Boya, Özel Koleksiyon

Baharın Çifte Rüyası isimli resminde perspektif, bir duyumsama biçimi olarak görülüyor. "De Chirico açısından, dünya gizemine perspektifin geometrisi sayesinde kavuşur, bu sayede en sıradan şeyler bile büyüselleşir (Altun 2016).



Görsel 6. Giorgio de Chirico, Baharın Çifte Rüyası, 1915, 56.2 x 54.3 cm, Tuval Üz. Y. Boya, Museum of Modern Art

Görsel 7. Giorgio de Chirico, Gare Montparnasse (Ayrılık Melankolisi), 1914, 140 x 184.5 cm, Tuval Üz. Y. Boya, Museum of Modern Art

Alberto Giacometti (1901- 1966)

Giacometti heykellerinde mutlak bir zamanda sonsuzca bir hareketi hedeflemiştir. Sanatında mutlak hakikat arayışı, figürlerinde katmanlı bir uzamda, ulaşılmaz bir perspektifteki hareketlilikle ifade buluyor. Alberto Giacometti'nin Sculptures, Painting, Drawings, Pierre Matisse Galerisi, New York, Ocak-Şubat 1948 sergi kataloğunda, varoluşçu akımla ilişkilendirilen düşünür Jean-Paul Sartre sanatçıyla ilgili görüşlerine yer vermiştir. " 'Uzamda', diyor Giacometti, 'çok fazla şey var.' Bu çok fazla karşılıklı parçaların saf ve basit bir aradalığıdır" (Harrison vd. 2011:654). Onun uzamı başa bela bir uzamdır. Bu çok katmanlılık ve değişimin sürekliliği, Nietzsche'nin perspektivizmi bağlamında uzamın hermenötik karakterini de ifade etmektedir. Heykelleri aracılığıyla o bu hareketi durdurmuş ve kat edilemez, adım atılamaz, yanılsamaya yer vermeyen bir uzam yaratırken, perspektivizmin öznesini(izleyiciyi) yok saymıştır. Giacometti'nin meselesi tek bakış açısına dayalı uzamı ortadan kaldırarak gerçeküstü bir uzam yaratmak olmuştur. Bu uzamda izleyici, gerçeküstü bir mesafede konumlanmaktadır. Duyumsanan hiç kapanmayan bir boşluktur. Uzayan, biçimsizleşen heykel, mekan içinde bir ufuk ütopyasından alınan ve maddeleşen bir kadraj gibidir. Heykeltıraşlar "[...] sanatlarının ürünü imgesel bir insan olmasına rağmen, onu gerçek uzamda yansıtmanın mümkün olduğuna inandılar." (Harrison vd. 2011:654) Onun heykeli ise klasik heykelde veya mekan içine yerleştirilen ve izleyici tarafından istediği mesafeden farklı şekillerde algılanabilecek bir gerçeklik alanında değildir. O nedenle heykelleri ve izleyici arasındaki mesafeyi aşılamaz mutlak boşluk ve imkansızlık alanı kılmaya çalışmıştır. Böylelikle temsili uzamın yerine, aslında imkansız olan bir uzamı, kendisini de mesafenin kat edilebilirliği açısından değillenebilir bir uzamı koymuştur. Oranları uzatılmış, iç proporsyonları değişken figür, izleyici mesafesini ne kadar değiştirirse değiştirsin, hep aynı mesafeyi korur. Bu sabit mesafede konumlandırdığı figür, izleyicinin bakışıyla, yaklaşıp uzaklaşmasıyla parçalanmaz yani detaylarına ayrılmaz. Olduğu gibi anlık bir bütünlük içinde durur. Francis Ponge, Giacometti'nin figürlerini dönemsel sembolizm içinde ele aldığı makalesinde, "aşırı sıskalaşmanın pathosu" ifadesini kullanır (HARRISON vd. 2011:666). Burada pathos'u var eden kat edilemez mesafenin ucunda duran figürdür. Bu mesafe Platonik bir ulaşılamazlığı içinde barındırır. "Belirli bir biçim bozulması derecesi geçildiğinde, tersine, bizim bakış açımıza gönderir; şeyler ise, hiçbir düşüncenin aşmadığı bir uzaklaşma içinde kaçmaktadırlar" (Ponty 2012:54). Giacometti'nin heykellerinin kurduğu nihai alan metafizik bir boşluktur. Bu boşluk Chirico 'da perspektifle kurulan hermeneutik bir imkansızlık gibi görülmüştür. Giacometti'de temasın ve yorumun mesafeler boyunca imkansızlığını, heykelini yerleştirdiği perspektifin izleyicisini eylemsiz bıraktığı bir tek taraflı ilişki kurmuştur. Bakış açısı yönünden ezici üstünlük heykeldedir. "Dünya resmi" ona bakar.

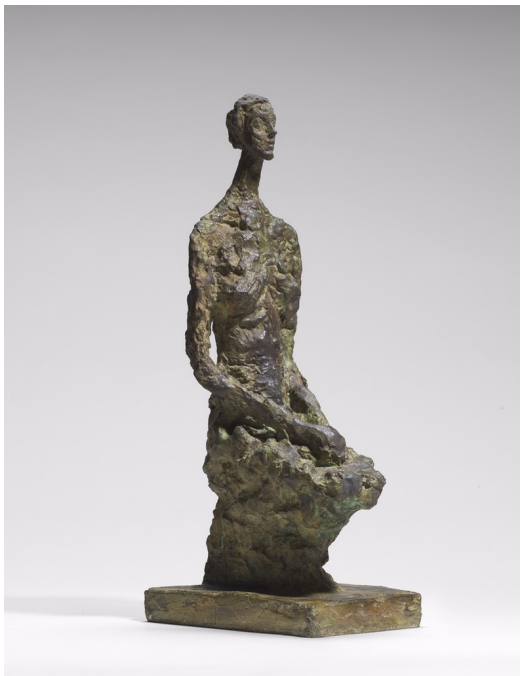
"Oysa zamanın derinliklerinde, her şeyin başlangıcındadır bu heykeller heybetli bir hareketsizlik içinde, hiç durmadan uzaklaşırlar. Bakışım, bu heykelleri ehlîleştirmeye, bu heykellere yakınlaşmaya kalkışmaya görsün -fakat öyle şiddetle, gürültü patırtıyla değil, yalnızca onlarla benim aramdaki, daha önceden farkına varmadığım, yakıncacık dedirten bir uzaklık yüzünden hemen, göz alabildiğine uzaklaşırlar; çünkü onlarla aramdaki uzaklığın katları açılmıştır" (Genet 1990: 9).

Bu uzaklığın yarattığı boşluk kavramı, ilk dönem heykellerinden Boşluğu Tutan Eller'de görülür. Bu heykelden 14 yıl sonra yapmış olduğu Şehir Meydanı, boşluğu destekleyen burada olan zeminde ama aslında uzaktaki figürlerdir. Resimlerdeki çoklu bakış açısıyla açılan ilahi alanı, Khōra'yı tanımlayan bu yakalanamayacak figürledir. Derrida Khōra ismini yer, meydan, mevki, bölge yöre olarak ve Platon'un Timaios diyaloğunda geçtiği üzere anne, sütanne, toplanma yeri, iz taşıyıcı olarak ifade eder. Khōra anakroniktir, o, varlıktaki anakroni«dir,» daha doğrusu, varlığın anakronisidir. Varlığı anakronikleştirir (Derrida 2008: 22). Zamansal olarak orada olan figürler aslında çok uzaktadır. "Yorumlar kendi izlerinin şematik işaretini ve katkılarının tortusunu bırakarak « Khōra »ya· form vermeye kalkacaklardır. Yine de «Khōra» hiçbir zaman ona ulaşılmasına veya dokunulmasına, hatta değinilmesine, özellikle de kinayeli veya yorumsal çeviri tipleriyle tüketilmesine asla izin vermeyeceğe benziyor" (Derrida 2008: 23). Giocometti'nin uzaklaşan ve sonsuzca uzaklaşan figürleriyle açtığı kapanmaz boşluk, bakış açısına ait yorumu, ve gözün hakimiyetini ortadan kaldırmıştır. Giacometti hakikat arayışında bakışı kuran perspektifin özne ve nesneler arasında yarattığı mesafeye odaklanır. Diğer taraftan perspektif aracılığıyla bu mesafe öznenin baktığı nesneyi öznenin gözüne çekerek kapatılır. Mesafeyi olabildiğince açar ve boşluğu görür. Nesne hep mutlak uzaktadır. Perspektifle kurulan gerçeklik ilişkisini, hakikat lehine boşluğa bırakır. Nesne hiçbir zaman hakikati açısından algılanamayacak bir konuma yerleşir. Özne kendini Sartre'ın varoluşçuluğu bağlamında bu mesafe dahilinde ve boşlukta kavrar. Varlığın sonsuzca mümkün olduğu bir ölçülemez bir boşluktur. Bu boşluk, görünüşü sabitleyen perspektif boşluktur.

Görsel 8. Alberto Giacometti, Boşluğu Tutan Eller (Görünmez Nesne), 1934, 152.1 x 32.6 x 25.3 cm, Bronz, The Museum of Modern Art

Görsel 9. Alberto Giacometti, Şehir Meydanı, 1948, 21.6 x 64.5 x 43.8 cm, Bronz, The Museum of Modern Art

Görsel 10. Alberto Giacometti, Yürüyen Adam II, 1960, 188.5 x 27.9 x 110.7 cm, bronz, boyalı, The National Gallery of Art (Washington, D.C.)



Görsel 11. Alberto Giacometti, Diz Çöken Kadın, 1956, 50.1 x 15.2 x 24.3 cm, bronz, boyalı, The National Gallery of Art (Washington, D.C.)

Sonuç

Perspektifin dilselliği ve yorumsallığı hem zamanla olan zihinsel ilişkisinde hem de resimsel gerçeklik kurgusunda kavramsal olana ve anlama form kazandıran, resimsel gerçekliğin anlam aksını oluşturmasındadır. Panofsky ekolüyle birlikte perspektif semiyotik açıdan ele alınmış ve kültürel bağlamla olan doğrudan ilişkisi üzerinden değerlendirilmiştir. Yöntem olmanın yanı sıra, ilahi bir ifade biçemi ve fiziki olana anlam katmanını veren sembolik değeriyle görülmüştür. Bu nedenle perspektif yöntem metafiziki hakikate yön verendir ve formsuz olanın form bulduğu bir izdir. Tam da bu nedenle Nietzsche'nin perspektivizm anlayışı doğrultusunda, çok anlamlılığına ve hermenötik yapısına değinilmiştir.

Görünüşlere dair yorumlar toplamının vardığı nihai bir boşluk ve görünüşü değilleyen, onun mutlak yokluğunu ifade eden perspektif yapı üç sanatçıda da görülür. Perspektifin klasik kurallarından faydalanarak, perspektifi ilahi olanın metafizik ifadesi olarak kullanmışlardır. Sanatçılar klasik perspektif ve geometrik araçlar vasıtasıyla metafiziki alana ulaşmışlardır. Hakikatin görünüşe bağlandığı nesne kavrayışı açısından perspektifin bilinçli olarak çarpıtılması, nesneyi mekanla olan mutlak ilişkisi açısında bağlamsızlaştırması, hakikate işaret eden bir soyutlamadır. Benzer soyutlama Ortaçağ sanatında görülmekle birlikte modern dönemin süprem sanat arayışında da karşımıza çıkmaktadır. Perspektifin anlatıma yansıdığı ve dolayısıyla anlam içeriğinin kurucu dilsel öğelerinden bir tanesi olarak değerlendirilmiştir.

Nihayetinde, her üç sanatçının da ortak noktası perspektifi ve matematiksel araçları tanım alanı yaratmak için değil, tanımsızlık alanına çıkmak için kullanıyor olmalarıdır. Perspektifi bir üst söylem olarak görünüşün üzerine çıkartarak, metafiziki hakikate bir muamma olarak işaret ediyorlar. Görünüşleri ölçme sistemi yerine, görünüşlerin ölçülemeyeceğini, çünkü bakış açısının konumlanışları dolayısıyla görünüşlerin çok öznel ve değişken olduğunu görürüz. Bu aynı zamanda neoplatonik bir yaklaşımdır çünkü doğanın içerisinde gördüğü şey doğanın ötesinde olan bir şeydir. Hiçbir zaman ele geçmeyecek olan hakikati perspektifle imlemişlerdir.

Kaynaklar

Baker, Ulus. Sanat ve Arzu. İstanbul: İletişim Yay, 2015.

Baxandall, Michael. Giotto and The Orators. Oxford University Press. 1971.

Battisti, Eugenio. Giotto Biographical and Critical Study. Çev. James Emmons. The World Publishing Company. 1960.

Belting, Hans. "The Double Perspective: Arab Mathematics and Renaissance Art". 23 Ağustos 2010. https://doi.org/10.1080/09528822.2010.502771

Cevizci, Ahmet. Felsefe Sözlüğü; İstanbul: Paradigma Yay. 2007.

Derrida, Jacques. Khōra. Çev. Didem Eryar. İstanbul: Kabalcı Yay. 2008.

Florenski, Pavel. Tersten Perspektif. Çev: Yeşim Tükel. İstanbul: Metis Yay. 2005.

Genet, Jean. Giacometti'nin Atölyesi. Çev: Hür Yumer. İstanbul: Metis Yay. 1990.

Harrison, Charles ve Wood, Paul; Sanat ve Kuram. Çev: Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yay. 2011.

Harvey, David. Postmodernliğin Durumu. Çev: Sungur Savran. İstanbul: Metis Yay. 2010.

Heidegger, Martin. Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı. Çev: Levent Özşar. İstanbul: ASA Kitabevi. 2001.

Merleau-Ponty, Maurice. Göz ve Tin. Çev: Ahmet Soysal. İstanbul: Metis Yay.; 2012.

Nietzsche, Friedrich. Şen Bilim. Çev: Levent Özşar. Bursa: Kabalcı Yay. 2003.

Panofsky, Erwin. Perspektif Simgesel Bir Biçim. Çev: Yeşim Tükel. İstanbul: Metis Yay. 2013.

Simmel, Georg. Öncesizliğin ve Sonrasızlığın Işığında An Resimleri. Çev: Ali Can Taşpınar. Ankara: Dost Yay. 200.

Vasari, Giorgio. Sanatçıların Hayat Hikayeleri. Çev: Elif Gökteke. İstanbul: Sel Yay. 2013.

İNTERNET KAYNAKLARI

URL-1: Artun, Ali. De Chirico'nun Mimari Evreni. 02.05. 2016 http://www.aliartun.com/yazilar/de-chiriconun-mimari-evreni/ (Erişim: 20.09.2021)

URL-2: Artun, Ali. Bakış Açısı, Perspektif ve Öznenin Oluşumu (Ulus Baker) Okumaları. 19.01.2019 https://www.e-skop.com/skopbulten/bakis-acisi-perspektif-ve-oznenin-olusumu-ulus-baker-okumalari/4348 (Erişim: 20.09.2021)

URL-3: White, David A.. "The Deconstruction of Deconstruction: Prelude to Metaphysics. Derrida on Being as Presence". 2017 https://doi.org/10.1515/9783110540147-011 (Erişim: 20.09.2021)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. https://www.wga.hu/art/g/giotto/assisi/upper/legend/franc05.jpg (Erişim Tarihi: 07.09.2021)
Görsel 2. https://www.wga.hu/art/g/giotto/s_croce/1peruzzi/evang3.jpg (Erişim Tarihi: 07.09.2021)
Görsel 3. https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/2virgin/mary03.jpg (Erişim Tarihi: 07.09.2021)
Görsel 4. https://uploads0.wikiart.org/images/giorgio-de-chirico/the-great-metaphysician-1971.jpg!Large.jpg (Erişim Tarihi: 07.09.2021)
Görsel 5. https://uploads0.wikiart.org/images/giorgio-de-chirico/plaza-italia-great-game-1971.jpg!Large.jpg (Erişim Tarihi: 07.09.2021)
Görsel 6. https://uploads3.wikiart.org/images/giorgio-de-chirico/the-double-dream-of-spring-1915.jpg!Large.jpg (Erişim Tarihi: 07.09.2021)
Görsel 7. https://uploads4.wikiart.org/images/giorgio-de-chirico/gare-montparnasse-the-melancholy-of-departure-1914.jpg!Large.jpg (Erişim Tarihi: 07.09.2021)
Görsel8. https://library.artstor.org/#/asset/AMOMA_10312310343 (Erişim Tarihi: 09.09.2021)
Görsel9. https://library.artstor.org/#/asset/AMOMA_10312309598 (Erişim Tarihi: 09.09.2021)
Görsel10. https://library.artstor.org/#/asset/ANGAIG_10314025818 (Erişim Tarihi: 09.09.2021)
Görsel 11. https://library.artstor.org/#/asset/ANGAIG_10314018774 (Erişim Tarihi: 09.09.2021)

İDİL

PERSPECTIVE AND HERMENEUTIC STRUCTURE OF PERSPECTIVE IN GIOTTO DI BONDONE, GIORGIO DE CHIRICO AND ALBERTO GIACOMETTI'S ART

Ayşe Önuçak

ABSTRACT

Giotto di Bondone (1267- 1337), Giorgio de Chirico (1888-1978), Alberto Giacometti's (1901- 1966) art works analyzed in terms of symbolical value and construction of semantics through perspective and standpoint. The main proposal of the article is, the framer impact of perspective as a conceptual abstraction method and metaphysical manner in between the ontological relation of subject and object in Trecento period and Modern Era. Perspective manner is handled as a linguistic form, which serves constructing the impact and semiological meaning correspondingly to the philosophical, ecclesiastic and intellectual dynamics of the era, rather than positioning objects in space plane due to specific physical and retinal proportions. On this context perspective has an emphasis that shapes the semiotic form of the artwork from within the approaches of eras and artists to the physical world. Therefore perspective has been considered for its hermeneutic structure that provide linguistic a basis. The approach to the artists is in the terms of perspective manners in their artworks, in which perspective is discussed from the viewpoint of metaphysical values and the conceptual way instead of the formation of the physical objects. Perspective construction has been analyzed through a semiologic manner by considering the sociological, intellectual structure of the era, rather than the formalist tendencies in art history.

Keywords: Standpoint, perspective, metaphysics, hermeneutic, logic of the symbolic