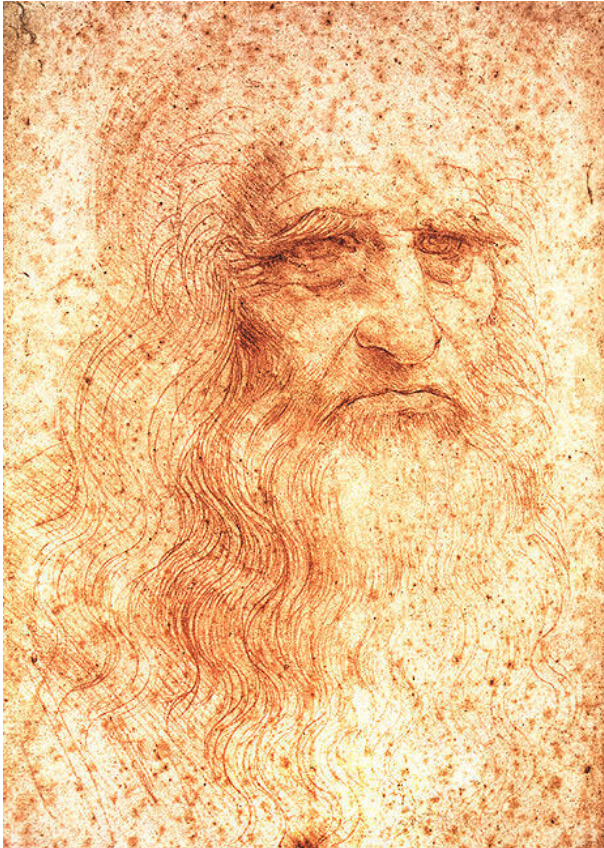


PLASTİK SANATLARDA FORM*

Kayihan Keskinok

Çeşitli konularda ayrı anlamlar taşıyan ve uygulanma alanı çok geniş olan form sözcüğü, plastik sanatlarda bile değişik şekilde kullanılmış, çok kez bir şeyin dış görünüşü ile karıştırılmıştır. Oysa form, yapıtı toptan kapsayan, bünye, anatomi, renk, ritim ve dış görünüşün uyandırdığı havadır. Daha kısa bir deyişle yapıtın karakterini yapan öğelerin (unsur) bütünüdür. Sanatçı ve eleştiricilerin, yapıtı yalnız konusu ve figürleriyle görenlere karşı çok tekrarladıkları "dış görüşün altında saklı olan gerçek" budur (Matisse'den aktaran Turani (1960)).

Dış görünüşün çok kez formla ilgisi olmadığı görülmüştür. Ayrı dış görünüşte aynı formda, ya da aynı dış görünüşte ayrı formda olan yapıtlarla her an karşılaşabiliriz. Bununla ilgili olarak Leonardo' da Vinci'nin kendi portresi ile Albert Dürer'in ihtiyar portresini karşılaştırabiliriz (**Resim 1** ve **2**). Aşağı yukarı aynı dış görünüşte olan bu yapıtlar form bakımından tümüyle ayırırlar. Portrelerin koyu-açık ayırmaları yapılırsa bu durum daha iyi görülebilir. Leonardo'da aynı değerdeki öğeler, birleşmiş bir bütün, genel büyük lekeler durumunda yapıtı kapsamasına karşı, Dürer'de ayrıntılı, küçük küçük yön tezatlarına uyarak gelişmektedir. Koyu-açık çizgi düzeni, Leonardo'da suyun düz bir yüzeydeki rahat süzülüşünü, Dürer'de ise çakıllı bir yataкта sık sık durum değiştiren bir suyun akışını andırır. Bunlar birbirinden farklı ritimlere dayalı formlar ortaya çıkarmıştır.



Resim 1. Leonardo Da Vinci, *Kendi Portresi*



Resim 2. Albrecht Dürer, *İhtiyar*

Ayrı dış görünüşte, aynı formda olan durumlar için, tarih öncesi yapıtlardan Willendorf Venüsü ile İrlanda'nın Leouteha bölgesinde bulunan dolmenler örnek gösterilebilir. Willendorf Venüsü, geniş geniş yuvarlanan bir ritimle ilişkili iri, kaba dış bükey hacimlere dayalı bir form gerçekleştirmiştir. Aynı plastik öğelere bağlı form benzerliğini dolmenlerde de görebiliriz.

* *Sanat ve Sanatçılar-Aylık Plastik Sanatçılar Dergisi*'nin Ocak 1965 tarihli sayısında yayınlanmıştır.

Figürlü somut bir yapıyla, non-figüratif ve soyut bir yapıtın formları aynı ve benzer formlar olabilir; bu durum görülmektedir. Fragonard'ın kompozisyonunda, ortada büyük, açık bir leke gösteren eğik hareketler daha küçük, kendi etrafında dönüşler yapan hareketlerle birleşerek kenarlara kadar ilerliyor ve çerçevenin dışına taşıyor (**Resim 3**). Sağ üst ve sol alttaki iki büyük koyu leke ise kenarlardan merkeze doğru eğilerek ilerleyerek açık lekelerin ortada bir burgaç¹ gibi dönüşünü kolaylaştırıyor. Böyle bir ritmin sağladığı formu figürsüz olması sebebiyle rokoko stilineki dekoratif motifte daha kolaylıkla görebiliriz (**Resim 4**).



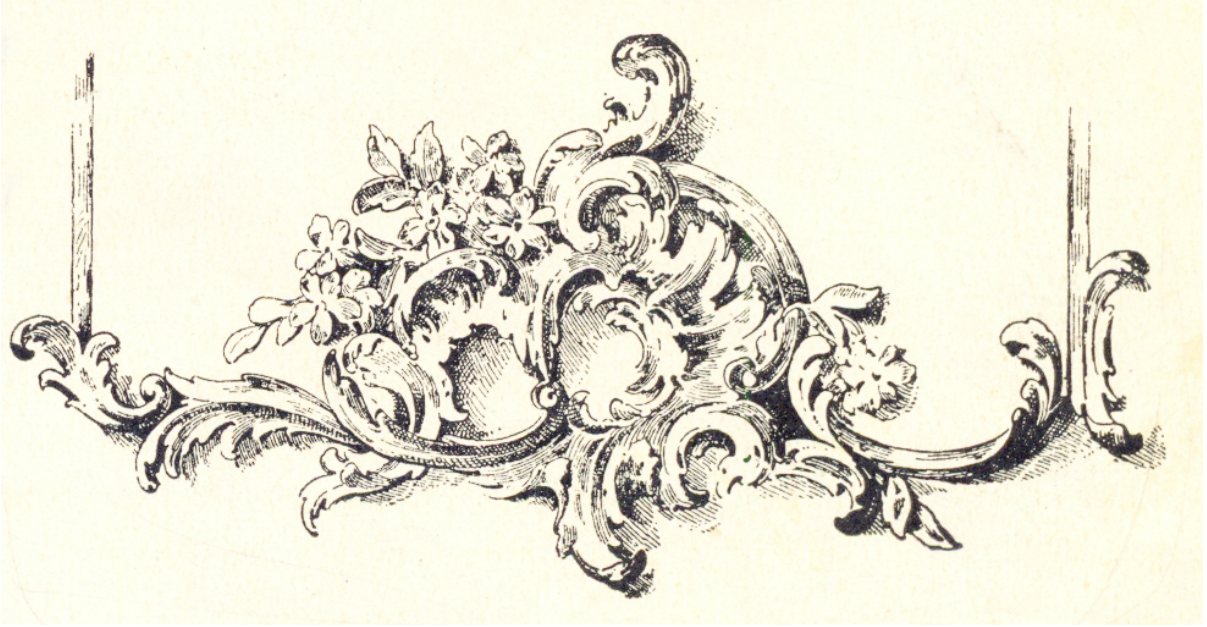
Resim 3. Jean-Honoré Fragonard, *Yıkanan Kadınlar*

Bununla ilgili incelemeler yapmak isteyen okuyucular, iki boyutlu sanatlarda, yapıtın, koyu-açık ya da renk ayırımalarını yapmak, süs öğelerini kopya etmelidir. Böylece formun dayandığı plastik koşulları, daha kolay görmek mümkündür. Üç boyutlu sanatlarda ise büyük yön kontrastlarını, hacimlerin sağladığı ışık-gölge karakterini ve buna dayalı ritmi izlemelidir.

Yukarıda incelediğimiz Leonardo ve Durer'in portrelerindeki form farkları iki sanatçının anlayışlarının sonuçlarıdır. Leonardo, şekilci bir sanatçıdır. Bu sebeple resim yöntemi (teknik) bakımından küçük ışık-gölge tezatları ile sağlanabilen ihtiyarlığın getirdiği kırışıklıkların, kendi şekil anlayışına uygun gelmeyeceğine inandığı için onları olabildiğince azaltmış "daha çok her ihtiyar insanda görülen genel özelliklere önem vermiş, çehreyi tipleştirmiş, esasını belirtmiştir" (İpşiroğlu ve Eyüpoğlu, 1954). Oysa,

¹ Suyun kendi etrafında dönüşü.

portresinde, anlatımı güçlendirebilecek yollara başvurmuş, bu yüzden kırışıklıkların belirtilmesine özellikle önem vermiştir. İki sanatçının bu farklı anlayışlarının nedeni kişilikleri kadar yaşadıkları toprakların doğal koşullarına da dayanır. Kuzeyliler genellikle anlatımcıdır. Güneyliler şekilci ve renkçidirler.



Resim 4. Rokako üslubunda bir süs motifi

Buna rağmen her iki yapıtta da maddenin gerektirdiği ortak yönler var. Çünkü desenin esas unsuru çizgidir. Bu sebepten ikisi de çizginin gerektirdiği koşullara bağlıdır. Her iki portrenin koyuluğu ve yarı gölgeleri çizgi birleşimi ile sağlanmıştır. Aynı durumu boya ile gerçekleştirilen yapıtlarda görmek mümkün değildir. Desen, bu örneklerde olduğu gibi, koyu-açık'a yer verse bile yine de çizgilerle yapılır. Bu maddenin kaçınılmaz gerekliliğidir. O halde form, burada da görüldüğü gibi madde ile değişmeyen ve fakat bölgeyle, doğal durumlarla ve sanatçı ile ilgili olarak değişebilen koşullara bağlıdır.

Genel koşullar, hangi çağda gerçekleştirilmiş, hangi bölgeden çıkmış olursa olsun, formun tüm bağlı olacağı şeylerdir. Burada iki sorun karşındayız: Objeye ve fonksiyon.

Objeye, formun uygulanacağı konudur. Objeye, her şeyden önce hizmet etmek, bir işe yarlamak zorundadır. Fonksiyon objenin amacını belirtir. Genel ve özel olmak üzere objenin iki çeşit fonksiyonu vardır. Objenin genel fonksiyonu hiç bir zaman değişmez. Ama özel fonksiyonu zamana, yere, alışkanlıklara, kişinin karakterine göre değişir. Bununla ilgili olarak koltuğu örnek gösterebiliriz. Koltuğun fonksiyonu oturmaya yaramasıdır; bu değişmez genel fonksiyonudur. Ama çeşitli yerlerde kullanılan koltukların durumları değişebiliyor. Bu, koltuğun özel fonksiyonudur. Resmi bir yerde kullanılacak koltuğun görevi, bir gazino, otel ya da plaj koltuklarından ne kadar farklıdır. Birincisinde insanı daha dik, daha tertipli oturmaya zorlayan, diğerlerine ise sere serpe yayılmaya elverişli formlar verilmesi düşünülür. Form genel fonksiyona tüm bağlı olmak zorundadır. Bir form fonksiyonla ilişkili değilse asla güzel olmayacaktır (Hermant, 1959:66,96) Fakat form objenin genel fonksiyonuna uyuyor da özel fonksiyonuna uymuyorsa belki güzel olabilir. Ama bu durum özel fonksiyonun esprisini hoşnut edemez.

Fonksiyon ve form ilişkileri heykel ve resimde endüstriyel mamullerden farklıdır. Çünkü heykel ve resimde bu durum doğrudan doğruya işin sanat yönü ile ilgilidir. Her ikisinin de fonksiyonu, birincisinde üç, diğerinde iki boyutlu plastik öğelere bağlıdır.

Bir de mimariyi ele alalım bu bakımdan. Bir yapının hacim ve yüzeyleri dolu ve boş kısımları yüzünden ışık gölgesi, daha toplu bir deyişle formu, insanın sosyal, doğal ve kişisel hayatını ilgilendiren, bütün problemlerle ilgili bir planın sonucudur. O halde "yapı plana göre gelişmek zorundadır; başka bir deyişle, işe cephelerden başlamamak gerekir" (Gauthier, 1944). Bununla ilgili olarak Le Corbusier'nin dediği gibi "konut bir sabun köpüğüne benzer, şayet üfleme içten dışa doğru iyi ve düzenli olursa köpük yetkin (mükemmel) ve uyumlu (armonili) olacaktır" (Le Corbusier, 1923).

Fonksiyon problemi kadar, mimarın form bakımından uyması gereken ikinci bir koşul da, arsa ve çevre durumudur. Yapı, kağıt üzerinde kurulmaz, bir toprak parçası üzerinde yükselecektir. Ve bu sebepten "tabiat içinde ikinci bir tabiat gibi eksiksiz yetkin"(Alain, 1931) ve onu tamamlayan bir öğe olarak gökle, dağla, ovayla, ve çevrenin iklimi ile etrafını kuşatan diğer konutlarla tüm uygunluk içinde olması gerekir.

Kaynaklar

ALAIN (1931) *Vingt Leçons Les Beaux-arts*, Gallimard, Paris.

GAUTHIER, M. (1944) *Le Corbusier ou Architecture au Service de l'Home*, Les Editions Denoél, Paris.

HERMANT, A. (1959) *Formes Utiles*, Edité par Editions du Salon des Arts Ménagers, Paris.

İPŞİROĞLU, M.Ş. ve EYÜPOĞLU, S. (1954) *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi yayını, İstanbul.

LE CORBUSIER (1923) *Vers une Architecture*, Editions Crés, Paris.

TURANI, A. (1960) *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*, Doğu Matbaası, Ankara.